

Mario Garvin
Scripta manent



FORUM IBEROAMERICANUM

ACTA COLONIENSIA

Volumen 4

editado por

Christian Wentzlaff-Eggebert y Barbara Potthast
Hans-Jürgen Prien y Michael Zeuske

Mario Garvin

Scripta manent

Hacia una edición crítica
del romancero impreso (siglo XVI)

IBEROAMERICANA • VERVUERT

2007

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at
<http://dnb.ddb.de>

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds
Wissenschaft der VG Wort

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2007
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.iber-america.net

© Vervuert, 2007
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.iber-america.net

ISBN 978-84-8489-307-3 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-155-6 (Vervuert)

Depósito Legal: B-37044-2007

Ilustración de la cubierta: Michael Ackermann

Cubierta:  Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 925, Titelblatt

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

*A Antònia Sas Vernet,
el llibre promès que mai no veurà.*

Quizás mi libro más sencillo, más inmediato y directo sea el VIAJE A LA ALCARRIA; también es el de más confusa andadura, el que presenta mayor número de variantes. De él hay tres versiones y ésta que aquí ofrezco y que doy por definitiva, hace la cuarta: la de Revista de Occidente, que sigue Espasa-Calpe; la de Destino, con los versos de su cancionero, cada uno en su debido lugar, que sigue Philip Polak, aun sin hacer la aclaración dicha, y la de los Papeles de Sor Armadans, en la que sus frecuentes cambios y añadidos vinieron determinados, con frecuencia, por motivaciones más tipográficas que necesarias al hilo de la narración, más estéticas que literarias. Debo aclarar un poco lo que acabo de decir. Uno de los motivos de ornato de la edición de los Papeles, fueron las airosas capitulares que grabó el artista catalán Jaume Pla para encabezar cada uno de los grandes apartados del libro (la dedicatoria y los once grandes capítulos en que el libro se divide). Pues bien: al enfrentarnos Pla y yo, con la realización de la idea que entendíamos conveniente y que terminamos realizando, nos dimos cuenta de que en el libro, que había sido redactado, claro es, sin preocupación alguna a este respecto, figuraba la letra E como inicial de seis capítulos y la letra A como inicial de otros tres. Esta circunstancia —y el lógico deseo de que todas las capitulares fueran diferentes, ya que lo contrario no tendría sentido— me obligó a cambiar el arranque de varios capítulos, curiosa experiencia —o adiestramiento— que me enseñó, entre otras cosas, a ser más humilde y a huir de la estúpida y tan generalizada idea de la última perfección de los logros terrenales.

Camilo José Cela,
Viaje a la Alcarria.

ÍNDICE

Advertencia preliminar	15
I. LOS INICIOS DE LA DIFUSIÓN IMPRESA DEL ROMANCERO ...	29
I.I. Cancioneros manuscritos e ideología cortesana	29
I.II. El <i>Cancionero general</i> (Valencia, 1511)	33
I.III. Los inicios del pliego suelto	37
II. LA CREACIÓN DE UN GÉNERO	47
II.I. La problemática del romancero	47
II.II. Cancioneros y pliegos sueltos: la recontextualización de romances ..	51
II.III. La creación de romances como técnica editorial	59
II.III.I. Libros de caballerías e historias caballerescas	60
II.III.II. <i>La Celestina</i> y obras afines	69
II.IV. Romances nuevos frente a romances viejos	73
II.V. Romances de la tradición oral	82
II.V.I. La fijación de textos orales	82
II.V.II. Los primeros testimonios	88
III. PLIEGOS SUELTOS Y TRANSMISIÓN TEXTUAL	97
III.I. Ecdótica y romancero	97
III.II. Error e innovación	98
III.III. Lagunas y adiciones	102
III.IV. El problema de las versiones	106

IV. LOS CANCIONEROS	111
IV.I. El <i>Cancionero general</i>	112
IV.I.I. Las fuentes del <i>Cancionero general</i>	115
IV.I.II. Los romances del <i>Cancionero general</i>	117
IV.I.III. Ediciones posteriores	123
IV.II. Cancioneros góticos de la primera mitad del siglo XVI	125
IV.II.I. La <i>Guirlanda esmaltada</i>	126
IV.II.II. El <i>Dechado de Galanes</i>	134
IV.II.III. El <i>Cancionero</i> de Velázquez de Ávila	140
IV.II.IV. El <i>Espejo de enamorados</i>	145
IV.II.V. El <i>Cancionero de galanes</i>	154
IV.III. El <i>Libro de cincuenta romances</i>	157
IV.III.I. Fecha y contextos	157
IV.III.II. Barcelona, ca. 1525	159
IV.III.III. Primera edición, ¿Valencia, ca. 1520?	163
IV.IV. Conclusiones provisionales	163
V. EL <i>CANCIONERO DE ROMANCES</i>	165
V.I. El <i>Cancionero de romances</i> . Amberes, s.a.	165
V.I.I. El prólogo de Nucio	167
V.II. Romances y fuentes del <i>Cancionero de romances</i> s.a.	169
V.II.I. Romances sobre Materia de Francia	169
V.II.II. Romances de la historia de España	182
V.II.III. Romances sobre Materia de Troya	205
V.II.IV. Romances que tratan de amores	210
V.III. Reedición de Medina del Campo, 1550	219
V.IV. La edición de 1550	220
V.IV.I Reorganización de los materiales y variación textual	220
VI. LAS PARTES DE LA <i>SILVA</i>	233
VI.I. primera parte de la <i>Silva de varios romances</i>	233
VI.I.I Zaragoza, 1550	233
VI.I.II. Barcelona, 1550	245
VI.I.III. Barcelona, 1552	255
VI.II. Segunda parte de la <i>Silva de varios romances</i>	257
VI.II.I. Zaragoza, 1550	257
VI.II.II. Zaragoza, 1552	263
VI.III. Tercera parte de la <i>Silva de varios romances</i>	266
VI.III.I Zaragoza, 1551	266

VII. HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA DEL ROMANCERO IMPRESO	279
APÉNDICES	285
I. La edición de romances: el ejemplo del Romance sobre el Juicio de Paris	285
II. Cuadro I: Romances del <i>Cancionero general</i> en pliegos sueltos de la primera mitad del siglo XVI	300
III. Cuadro II: Romances del <i>Cancionero general</i> de 1511 en cancioneros del XVI	302
IV. Pliegos con romances: 1511-1552	303
BIBLIOGRAFÍA	313

AGRADECIMIENTOS

En algún momento este libro fue sólo una idea. Para ser lo que es ha sido necesaria la ayuda de muchas personas a las que, desde aquí, quisiera darles las gracias. En primer lugar al profesor Christian Wentzlaff-Eggebert: él fue el primero en creer en mi proyecto, lo siguió y lo apoyó en todo momento y me ha ayudado en todos los aspectos que rodean tales tareas. A Ion Talos por mostrarme el camino y leer la primera, muy distinta versión de esta obra. A Katharina Niemeyer, Daniel Jacob, y Barbara Potthast por su generoso juicio. A Pedro M. Piñero por la paciente lectura y por su cuaderno de notas, sin el cual se habrían colado algunos errores que ahora no aparecen. A Horst Weich por ofrecerme su casa: sin él quizá no hubiera visitado la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich. A Gloria Chicote y Giuseppe di Stefano por enriquecer mis puntos de vista con atinadas sugerencias. A Giovanni Caravaggi y Josep Lluís Martos por su generosidad en el envío de fotocopias. A mis colegas del departamento de Español de la Universidad de Colonia, por aguantar pacientemente mis desvelos. A Natascha, en fin, por estar siempre allí, desde el principio.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

«Non aberrant qui errorum matrem cudendi artem vocant: est enim et foecunda. Nulla fere tam magna diligentia, tam acurata correctio, qua omnino subripere ab hac labe libros queas¹»

L. NOVARINUS, *Electa sacra*.

Toda historia tiene un principio; la del estudio del romancero comienza en el Romanticismo cuando los románticos, especialmente alemanes pero también franceses e ingleses, operando sobre una distinción entre *Naturpoesie* y *Kunstpoesie*, ven en la primera, sean las *Volkslieder* alemanas, las baladas inglesas, las canciones populares francesas o el romancero hispánico (y frente a la poesía escrita, que equiparan a la culta) la manifestación espontánea y, por supuesto, anónima, del espíritu del pueblo, el *Volksgeist*².

Fue Herder quien, como se ha señalado en alguna ocasión³, sentó las bases de los estudios posteriores sobre el romancero en su *Von deutscher Art und Kunst*. El primer fruto importante de este creciente interés por el romancero

¹ «No yerran cuantos llaman a la imprenta madre de los errores; lo es, ciertamente, y fecunda. Por más diligencia que se ponga, por más cuidadosa que sea la corrección, no es posible librar de ese defecto a los libros». Novarinus, L. *Electa sacra*. In *quibus qua ex Latino, Graeco, Hebraico... qua ex antiquis Hebraeorum, Persarum... aliarumque gentium ritibus quaedam divinae Scripturae loca noviter explicantur...*, Lugduni, sumptibus Laurentii Durand, 1629, en el párrafo final, *Lectori meo*, Zz3v, cit. por Caramuel y Kobkowitz, J. *Syntagma de Arte Typographica*, Articulus X, *De correctione typographica*, ed. de Pablo Andrés Escapa, en Rico, F. (dir). *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pág. 280.

² Vid. al respecto Frenk, M., *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México D.F., El Colegio de México, 1975, especialmente págs. 9-38.

³ Chicote, G., «El romanticismo alemán y la construcción del romancero como objeto de estudio», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, Departament de filologia espanyola, 2000, págs. 17-25.

hispánico (y primera compilación moderna de romances) fue la *Silva de romances viejos* publicada por Jacob Grimm en Viena, en 1815. Años después, paralelamente al interés que en España despertaba el romancero entre autores como Espronceda, Zorrilla, el Duque de Rivas o Böhl de Faber, la labor editorial de Agustín Durán culminó en una obra aún hoy de imprescindible consulta, el *Romancero general* en cuyos dos tomos (1849 y 1851) se encuentra una ingente cantidad de romances⁴. Sabido es sin embargo que Durán no siempre fue cuidadoso con sus fuentes; más bien al contrario, en ocasiones, sin mencionarlo en lugar alguno, retocó a su antojo ciertos romances. Mucho más rigurosa fue la *Primavera y flor de romances* publicada por Ferdinand Wolf y Konrad Hofmann quienes, amén de basarse en numerosos impresos antiguos (emplearon las ediciones sin año y de 1550 del *Cancionero de romances*, las *Silvas* y aquellos pliegos sueltos que lograron encontrar) ofrecieron por primera vez las variantes que aparecían en los diversos impresos que les sirvieron de fuentes⁵.

Más tarde Marcelino Menéndez Pelayo reeditó la *Primavera y flor de romances* en los apéndices de su *Antología de poetas líricos castellanos*, pero más importante si cabe que su labor editorial fue el desarrollo que imprimió a las teorías (ya iniciadas por su maestro, Manuel Milá Fontanals, quien fue el primero en apuntar la existencia de un autor individual tras cada romance) sobre el origen épico del género. El paso definitivo lo dió Ramón Menéndez Pidal al crear la célebre frase de «el romance vive en variantes»⁶.

Expresaba con ello la idea de un «autor-legión» en la que cada transmisor deja su huella en el texto ya que, al transmitirlo en forma oral, lo recrea, añadiendo al texto una serie de modificaciones. Según esta teoría cada uno de los romances tiene por sí mismo un valor autónomo, cada texto es *el texto*. Por ello, cuando se estudia un romance tradicional desde esta perspectiva es inviable reducir el estudio a un único texto representativo, ya que ninguno lo es suficientemente.

⁴ Durán, A., *Romancero general*, Biblioteca de Autores Españoles, 2 vols., Madrid, Rivadeneyra, 1849-1851.

⁵ Para el papel de estos eruditos alemanes en la crítica romanceril puede ser útil el artículo de Hinterhäuser, H., «F. Wolf y sus investigaciones sobre el romancero», en *Actas del Coloquio Hispano-Alemán Ramón Menéndez Pidal*, ed. de W. Hempel y D. Briesemeister, Tübingen, Niemeyer, 1982, págs. 88-97.

⁶ Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols. Cf. también Abad Nebot, F., «La literatura oral en el pensamiento de Menéndez Pidal», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, III, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, págs. 1-15.

Menéndez Pidal sin embargo, y pese a lo mucho que sus estudios romancísticos abarcaron, se centró fundamentalmente en la forma en que debe entenderse la edición de los romances, esencialmente los de la tradición oral, y no prestó demasiada atención a las variantes de los textos impresos; más aún, no pocos de sus estudios, como tendremos ocasión de ver, se fundamentan en unas bases bibliográficas poco estables⁷. El estado de la cuestión, ciertamente, no daba para mucho más hasta que Antonio Rodríguez Moñino sentó las bases bibliográficas para el estudio editorial del romancero en el quinientos con dos obras fundamentales: el *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)* y el *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos Poéticos*⁸. Los investigadores gozaban así de los instrumentos de trabajo para afrontar una historia editorial del romancero, y el cabal conocimiento de los instrumentos transmisores permitía explorar terrenos hasta entonces poco frecuentados.

Aprovechando los materiales que ofrecían los mencionados trabajos de Rodríguez Moñino, Giuseppe Di Stefano logró constatar que la creencia de que los romances impresos permanecen invariables frente a la constante movilidad de los textos transmitidos oralmente había constituido un lugar común de un amplio sector de la crítica⁹. Fruto de esa observación y de numerosos estudios sobre romances particulares, en un artículo de básica consulta sugirió la propuesta de «aplicar a la edición de los testimonios antiguos del romancero algunas normas y técnicas de la crítica del texto¹⁰». Una de las razones principales

⁷ Vid. los comentarios de Di Stefano, G., «La difusión impresa del romancero antiguo» en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIII, (1977), págs. 373-411, especialmente pág. 374 y Rodríguez Moñino, A., *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969, págs. 3 y ss.

⁸ Rodríguez Moñino, A., *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, 2 vols., Madrid, 1973; *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, Castalia, 1970. Remozado y ampliado con nuevos descubrimientos en el *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, ed. de A. L. F. Askins y V. Infantes, Madrid, Castalia, 1997, a partir de ahora citado simplemente como *Diccionario*. La actividad del ilustre bibliógrafo entronca sin embargo con una larga serie de estudios comenzados por Gallardo, Wolf, Porrebowicz, etc. ya en el siglo XIX. Para las referencias a estos estudios vid. la bibliografía al final del trabajo.

⁹ Di Stefano, G., «El romance del Conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, edited by E. Michael Gerli and Harvey L. Sharrer, Madison, 1992, págs. 111-129.

¹⁰ Di Stefano, G., «Edición crítica del romancero antiguo: algunas consideraciones», en Rodríguez Cepeda, E. (ed.), *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA (1984), Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, págs. 29-46.

que le llevan a esa proposición metodológica es la constatación de que las fuentes escritas del siglo XVI «tienden a moverse dentro de un circuito de conexiones recíprocas y su variabilidad está endeudada frecuentemente más con la pluma que con el canto de la calle¹¹». En ese proceso de edición, para Di Stefano, es posible ciertamente construir un *stemma* (de «significaciones» como matiza), pero afirma que la *emendatio* queda fuera de las tareas del editor de romances. Para él, cualquier variante también acaba por constituir «más texto»; Cabe recordar aquí que las teorías tradicionales conciben el Romancero (en mayúsculas) como una unidad de siete siglos concebible solamente en su recreación oral, defienden que «la transmisión del romancero es fundamentalmente oral (se aprende de oírlo y se memoriza para cantarlo) y ese proceso de transmisión oral supone una continua recreación del texto¹²». Lo que aquí se plantea es, en el fondo, lo que Diego Catalán ha denominado la «estructura abierta» del romance como rasgo característico de su poética. Para él, la «apertura», tanto de los significantes como de los significados, posibilita que cada romance tenga en su ejecución plena actualidad social e histórica en tanto que, como «expresión artística colectiva», se mueve gracias al juego de fuerzas entre tradición e innovación. Tanto Diego Catalán como algunos de sus seguidores han insistido en la necesidad de no interpretar cada una de esas manifestaciones como un romance distinto: «En su transmisión el poema varía, se adapta continuamente al medio en que se reproduce, pero toda variación presupone una `identidad` entre las variantes a otro nivel estructural, una `invariante`»¹³. Estoy completamente de acuerdo con Giuseppe Di Stefano cuando plantea que uno de los principales problemas de este modo de proceder es la «acronía» que se produce cuando se mezclan textos antiguos y textos modernos (independientemente aquí de su realización medial)¹⁴. En mi opinión, al proceder

¹¹ *Idem*, pág. 36.

¹² Díaz Mas, P., (ed.), *Romancero*, Crítica, Barcelona, 1992, pág. 16. Cf. también los clásicos planteamientos de Zumthor, P., *Introduction à la poésie orale*, París, Editions du Seuil, 1983, pág. 32, para quien en la vida de todo poema existen cinco fases diferenciadas: una primera de producción a la que le siguen una de transmisión, recepción, conservación y finalmente, en la mayoría de los casos, una de repetición.

¹³ Catalán, Diego, et al., *Catálogo general del romancero, I.A. Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982, pág. 22. Esta teoría había ido ya anotándose a lo largo de varios trabajos que pueden verse reunidos en *Arte poética del romancero oral. I. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, FRMP, 1997 y *Arte poética del romancero oral II. Memoria, invención y artificio*, Madrid, Siglo XXI, FRMP, 1998.

¹⁴ Di Stefano, G., *Sincronía e diacronía nel Romanzero*, Pisa, Università di Pisa, 1967.

así, ocurre que lo que esta teoría considera sólo como «muestras» que no son más que la «plasmación ocasional y accidental de un material procedente de la memoria»¹⁵ resulta ser, en la práctica, la única fuente de conocimiento del género para los testimonios antiguos. Es decir, para el conocimiento de la tradición antigua disponemos solamente de materiales impresos que no permiten sin más la comparación con los de la tradición oral moderna. Considero que pese a las relaciones que sin duda existen entre los testimonios impresos y la tradición oral antigua, que se tratarán a lo largo del trabajo, el valor de estos testimonios como reflejo de la transmisión oral antigua es escaso. No creo, por ejemplo, que pueda afirmarse tajantemente que el romancero, al menos en el siglo XVI, se aprenda de memoria simplemente de oírlo cantar, esa afirmación supone en parte la transposición al quinientos de modelos de transmisión considerados «tradicionales» pero analizados en sociedades modernas sin ahondar siempre en lo que pueda haber de contemporáneo en esas manifestaciones.

No se trata pues de intentar negar la «oralidad» al romancero, sino más bien de dejar claro que el objeto de estudio que consideramos para este trabajo es el romancero impreso y que ello comporta puntos de vista que no tienen pretensión de validez para el Romancero tal y como lo comprenden las teorías tradicionalistas. Del mismo modo, en estas páginas aparecen opiniones y aseveraciones que serían malinterpretadas si se considerasen válidas para el romancero de la tradición oral moderna. Por tanto, a no ser que se explicita lo contrario, en lo siguiente me refiero únicamente a los testimonios escritos.

En una serie de trabajos sobre oralidad y escritura, Peter Koch y Wulf Oesterreicher han hecho hincapié repetidamente en la necesidad de distinguir entre medio de transmisión y concepción del enunciado¹⁶. Partiendo de la base de que la equiparación entre «oral» (realización fónica) y «escrito» (realización gráfica) son insuficientes para caracterizar en sus peculiaridades los distintos tipos de discurso, los citados autores añaden, en primer lugar, el concepto de «concepción». Así no cabe la menor duda de que una conferencia es, en su realización medial «oral», mientras una carta a un amigo sería «escrita», en su concep-

¹⁵ Díaz Mas, P, *op. cit.*, pág. 42.

¹⁶ Debe partirse de los siguientes trabajos: Koch, P. y Oesterreicher, W., «Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte», en *Romanistisches Jahrbuch*, 1985, 36, págs. 15-43.; *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübinga, (Romanistische Arbeitshefte, 31), 1990. Especialmente el cap. 2: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Sprachtheoretischer Sicht*, donde se formula esta teoría.

ción sin embargo, la primera tiende a lo que entendemos comúnmente por «escrita» mientras la segunda se acerca más a lo que calificaríamos como «oral». Pero mientras medialmente existe una dicotomía entre oral y escrito, la «concepción» debe entenderse como un continuo. El lugar que cabría atribuir a un enunciado dentro de ese continuo depende de una serie de factores aparte de estos dos ejes básicos. Estos factores serían la privacidad de la comunicación, conocimiento mutuo entre los interlocutores, participación emocional, posición local y distancia temporal de los interlocutores, cooperación, dialogicidad, espontaneidad y fijación y determinación del tema.

Es bien cierto que la aplicación de esta teoría a textos literarios no está libre de problemas. A parte de las dificultades que surgen al intentar establecer un correlato entre una dicotomía y un continuo, una teoría concebida como un modelo lingüístico ideal no siempre está en condiciones de permitirnos abordar la oralidad de textos literarios. Me resulta útil, sin embargo para comprender porque, como indicaba unas líneas más arriba, no puedo referirme al romancero en su totalidad sino solamente a los testimonios escritos, puesto que, como acabamos de comprobar, estos constituyen una dicotomía frente a los testimonios orales, teniendo en cuenta, además, que éstos, para el siglo XVI, nos son inaccesibles.

En su representación medial, el romancero quinientista al que podemos acceder es escrito y está sujeto por tanto, independientemente del lugar que le atribuyamos dentro del continuo concepcional, a una serie de normas que intentaremos dilucidar en los próximos capítulos.

Uno de los puntos claves que se derivan de nuestra interpretación es la posibilidad de reconstruir un texto arquetípico. Las teorías tradicionales niegan esta posibilidad aludiendo a la divergencia de muchas de las versiones conservadas y lo justifican diciendo que la transmisión oral ha operado sobre ellas diversas modificaciones «orientándolas en muy diversas direcciones, tanto desde el punto de vista formal como de contenido¹⁷». Como hemos visto, las teorías tradicionales se centran casi exclusivamente en configurar esa idea del romancero de la tradición oral moderna. Hay que tener en cuenta aquí que la antigua, con todo, sólo podemos suponerla. Partiendo de la base de que entre las «muchas versiones» las únicas válidas a nuestros propósitos (por ser además las únicas conservadas) son las escritas de la tradición antigua. Si nos centramos únicamente en esta, es posible perseguir los cambios sufridos por un texto ya que

¹⁷ Díaz Mas, P., *Romancero*, *op. cit.*, pág. 16.

estos tienen lugar dentro de un circuito «cerrado» (concepto éste que se matizará más abajo) como es el de la transmisión impresa.

Concepcionalmente no cabe la menor duda de que el romancero está mas cerca de lo «oral» que de lo «escrito», pero también aquí cabe hacer algunas aclaraciones. A diferencia de lo que pueda suceder con un hipotético romance de tradición oral en el que lo escrito no haya ejercido influencia alguna, el romancero quinientista conservado ha sufrido sin lugar a dudas un proceso similar a lo que en alemán se denominaría *Verschriftung*, es decir, transposición del medio fónico al gráfico. Este proceso conlleva sobre un enunciado de concepción oral una notable serie de cambios en los que me centraré en el segundo capítulo, pero sobre los que ya puedo decir que van destinados a adaptar el texto al nuevo medio. Puede ocurrir así que «frente al texto cantado, o escuchado, o incluso apuntado en algún manuscrito, el impreso [exhiba], además de la puntuación, algún arreglo de la estructura, de la medida silábica, de la asonancia¹⁸» pero también que el texto que presenta el impreso sea bastante distinto del supuesto romance oral, es más, nada impide postular que en algunas ocasiones podamos hallarnos frente a la refundición de más de una versión. Con todo, el texto sufre también una serie de cambios menos «controlables».

Antes de proceder a la impresión de una obra era necesario efectuar la cuenta del original, esto es, calcular el espacio tipográfico que cada parte del manuscrito o impreso que se utilizaba como prototipo tenía que corresponder a la plana que se estaba preparando. Huelga decir que tal proceso no estaba libre de errores. Alonso de Paredes ya advertía en su *Institución y origen del arte de la imprenta* de que en la cuenta del original «como no son ángeles los que cuentan, es fuerza que una, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y aviendo de remediarse la larga con tildes y la corta con espacios (si ya no se valen de otros medios feos, y no permitidos, que no los expecifico porque se olviden si es posible) queda lo impreso con notable fealdad»¹⁹. Esos «medios feos» que menciona Paredes son obviamente inclusiones y extracciones de texto según convenga, de tal manera que en ocasiones es el mismo espacio tipográfico el que, con sus estrechos límites, condiciona la exclusión de algunos fragmentos o, en casos más excepcionales, la inclusión de nuevos elementos. En el caso extremo de modificaciones no controlables están por supuesto los «errores» cuya existencia dentro del romancero niega una parte de la crítica. Sabemos sin em-

¹⁸ Di Stefano, G., «El pliego suelto», art. cit. pág. 172.

¹⁹ Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta*, ed. de Moll, J., Madrid, El Crotalón, 1984, pág. 35.

bargo que los impresores del siglo XVI corregían en muchas ocasiones ellos mismos los textos en lugar de emplear a un corrector²⁰, y que los impresores españoles distaban mucho de ser cultos o tener un conocimiento elevado de la lengua. Así, por ejemplo, Pere Regnier todavía necesitaba, después de más de diez años en Cataluña, a un intérprete; y casos como este no eran extraños; Juan Maldonado, en 1531, se refería a los «*typographi nostrae regionis*» como profundos ignorantes²¹. ¿Está el editor en condiciones de enmendar un pasaje donde, por citar uno de los ejemplos más sencillos, el cajista coloca *o* en lugar de *a*, «mostrándose aprendiz o con caja desordenada, pues los cajetines de ambas vocales están contiguos²²»?

Todo esto ocurre también con el romancero²³. Puede sonar a perogrullada, pero no creo inútil recordar aquí que los impresores de la *Celestina* u otra obra cualquiera eran los mismos que los de los pliegos sueltos²⁴; muchas de las variantes que se suelen atribuir a la memoria o a la influencia de la latente tradición oral (dejando aparte los «errores» a los que hemos hecho referencia más

²⁰ Vid. Moll, J., «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia Española*, 59, (1989), págs. 49-107.

²¹ Citado por Griffin, C., *The Crombergers of Seville: the history of a printing and merchand dynasty*, Oxford, Clarendon Press, 1988. Cito por la traducción española: *Los Cromberger. La historia de una imprenta española del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Comisión Nacional del V Centenario del Descubrimiento de América, Madrid, 1991, pág. 143. El mismo investigador cita también una carta del Cabildo de Oviedo a Valdés quejándose de la mala calidad de las impresiones españolas, agudizada en el curso de la centuria, como se deduce de otra carta, de 1562 ó 1572 en la que el rey ordena a la Universidad de Salamanca que investigue las razones de esta mala calidad.

²² Cátedra, Pedro M., *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos*, Madrid, El Crotalón, 1983, pág. 27.

²³ No soy, por supuesto, el primero en darse cuenta de estas prácticas editoriales. Dos trabajos algo parciales, pero pioneros en este sentido fueron los de Alvar, M., «Transmisión lingüística en los romances tradicionales», en *Prohemio*, 3, (1972), págs. 197-219 y algunos de los capítulos del libro, algo anterior, de Wilson, E. M. y Norton, F. J., *Two spanish verse chap-books*, Cambridge, Univ. Press, 1969. Posteriormente ha sido Di Stefano, quien, en los trabajos ya citados, más ha insistido en estos aspectos. Discrepo sin embargo de la influencia que atribuyen estos autores a la oralidad sobre la (trans)formación de los romances.

²⁴ No hay que olvidar que los pliegos sueltos no fueron ni obras esporádicas de alguna imprenta ni especialidad de otra. Recuérdense las reflexiones de Jaime Moll: «no nos parece, por otra parte, que refleje una realidad la creencia de que un impresor, en momentos de falta de encargos, ocupe sus prensas en la impresión de pliegos. Parca solución para una época de falta de trabajo: una prensa en un día realizará la impresión de un pliego suelto, en 4°, de cuatro hojas, en la tirada normal de 1500 ejemplares», Moll, J., «Los surtidos de romances, historias, coplas y otros papeles», en Rodríguez Cepeda, E. (ed.), *op. cit.*, págs. 205-216., es-

arriba) no son sino meras necesidades tipográficas, por lo que no puede considerarse *cada testimonio* como *una* imagen de un momento concreto en la vida oral de un romance.

Este tipo de prácticas constituyen una evidencia innegable y permitirían aclarar gran parte de la modificaciones y variantes que sufre un romance a lo largo de su aventura impresa en el siglo XVI. Ahora bien, otro de los argumentos que esgrimen las teorías tradicionales para negar la posibilidad de construir un texto arquetípico sobre la base de las versiones conocidas es el hecho de que «muchas de estas versiones serán demasiado divergentes entre sí como para tratar de reducirlas a un texto común²⁵». Creo sin embargo que también esos casos pueden explicarse recurriendo a las prácticas editoriales del siglo XVI. Es posible en muchas ocasiones demostrar que esos cambios que dan lugar a «otra versión» han tenido lugar en un taller, no por intervención de la memoria sino para adecuar un romance a unas necesidades específicas como pueden ser el espacio tipográfico disponible, sea para llenarlo o porque falta, o el acomodar un romance al mensaje supratextual con que pretendía impregnarse al pliego²⁶. En el estudio del romancero impreso resulta por tanto absolutamente necesario emplear una metodología que atienda a esas prácticas editoriales ya que en ellas se encuentra la razón de ser de la mayoría de variantes con las que vamos a enfrentarnos²⁷.

pecialmente pág. 209 donde recuerda además la importancia de este factor para la distribución: «¿Cómo sabrán los vendedores fijos o ambulantes que una determinada imprenta ha publicado un determinado pliego si no es habitual que lo haga y por lo tanto ya sea conocida esta su actividad? ».

²⁵ Díaz Mas, P., *Romancero, op. cit.*, pág. 16.

²⁶ Téngase en cuenta que el pliego suelto no es un espacio neutro (cf. Di Stefano, G., «El pliego suelto», art. cit.) por lo que en ocasiones la confluencia de varias composiciones en un mismo pliego tiene como objetivo la creación de ese mensaje supratextual al que hago referencia y puede condicionar el carácter que se imprima a un romance. El orden de los romances en sus ediciones quinientistas es precisamente uno de los aspectos menos estudiados del romancero, de ahí las justificadas quejas de Paloma Díaz Mas (en P. Piñero, (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Benichou*, Sevilla, 2000, págs. 280-281) «Otro tema que me parece interesante, y que de hecho se ha estudiado poco, es el de los criterios de ordenación y selección del corpus en los romanceros impresos del siglo XVI [...] y por qué los impresores del siglo XVI cuando compilan un *Cancionero de romances* lo ordenan de esa manera y como en esa ordenación pueden influir las fuentes que utilizaron». El estudio de este aspecto por tanto tendrá también especial importancia para el presente trabajo.

²⁷ Esta metodología se ha aplicado ya con resultados excelentes en el estudio de otras literaturas. Vid. Por ejemplo los estudios sobre el Orlando furioso de Ariosto de Bologna, C. *La macchina del «furioso». Lettura dell' «Orlando» e delle «Satire»*, Turín, Einaudi, 1998 y so-

De lo dicho anteriormente no debería entenderse que el romancero impreso y la tradición oral carecieron de contactos más allá de esa *Verschriftung* inicial. El profesor Alan Deyermond ya observó que «la oralidad influye en casi todos los géneros literarios que nos ofrece esta época de transición»²⁸, pero esa influencia no siempre actúa en ambas direcciones. Sabemos, por ejemplo, que desde el inicio de la actividad tipográfica el impreso se constituyó como soporte de la memoria. Ello lo certifican autores como Mateo Alemán o Lope de Vega, al afirmar el primero que pasó en la escuela «lo mejor de la vida entre las coplas del Marqués de Mantua y fecha la plana» o el segundo al aludir, en *Santiago el Verde* a «los antiguos romances con que nos criamos todos»²⁹. Que fuesen empleados en las escuelas para enseñar a leer, junto a la enorme difusión de que gozaron los pliegos sueltos, nos indica que muchos romances se aprendieron en los impresos. Hay diferencias notables, por supuesto, entre lo que sucede en este caso, lo que sucede con un romance leído en voz alta con el papel como soporte (*vorlesen*) y lo que puede suceder con un romance aprendido de oídas. Cada una de estas tres posibilidades de manifestación oral de un romance recibiría un lugar distinto dentro del continuo concepcional. Ahora bien, la realización medial «fónica» de estos tres enunciados, por sí misma, implica ya notables diferencias frente al texto escrito, lo que, simplificando, sería la *performance*.

bre Shakespeare de Greg.W., *The Shakespeares first folio*, Clarendon Press, Oxford, 1955. Para casos de la literatura española los estudios de Francisco Rico sobre la edición princeps del Lazarillo y el Quijote: «La Princeps del Lazarillo. Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 417-446; «Pisas y prensas para el primer Quijote», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1996; «El primer pliego del Quijote», en *Hispanic Review*, (1996), págs. 313-336.

²⁸ Deyermond, A., «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», en *Edad de Oro*, VII, (1988), pág. 32. Complétese con Frenk, M. «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 101-123.

²⁹ Los ejemplos citados aparecen primero en Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico*, op. cit., tomo II, págs. 185-186 y en el *Diccionario*, págs. 21-22. Para el empleo de los pliegos sueltos como material de lectura en las escuelas vid. Infantes, V., «La poesía que enseña. El didacticismo literario de los pliegos sueltos», en *Críticón*, (58), Toulouse, (1993). Para los siglos posteriores vid. especialmente Infantes, V., *De las primeras letras. Cartillas y doctrinas españolas de los siglos XVII y XVIII*, 2 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998. Recuérdense también las palabras de Alberto Blecha (*Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, pág. 183) «El que López de Úbeda se sirva de [los pliegos sueltos] para la difusión de poesía religiosa o el que los niños comenzaran a leer en el romance del Marqués de Mantua son hechos que no pueden olvidarse a la hora de historiar la literatura de la época».

Un ejemplo precioso lo aporta el tristemente famoso Román Ramírez, procesado en 1599 por la Inquisición por tener, según ésta, tratos con el diablo que le permitían saberse de memoria varios libros de caballerías. Durante el proceso inquisitorial declaró que él lo único que hacía era memorizar «la sustancia de las aventuras y los nombres de las ciudades, reinos, caballeros y princesas que en dichos libros se contenían [...] y después, cuando lo recitaba, alargaba y acortaba en las razones cuanto quería³⁰». Algo muy parecido sucedería con el romancero, al menos, en los dos casos indicados en los que el impreso actúa de manera más inmediata³¹.

Algo muy distinto sin embargo es que todos los cambios que tienen lugar durante la *performance* oral sufran un camino inverso para acabar de nuevo registrados sobre las páginas de un impreso. Más bien al contrario, lo que suele suceder es bien distinto y raramente tiene su origen en la memoria o el recuerdo de otra «versión» del texto en concreto. En su oralidad, la *performance* es parte constitutiva del intercambio que tiene lugar entre receptor y mensaje; para el impresor en cambio, el público, *in absentia*, «se constituye como un receptor capturado, subyugado, persuadido de modo seductor por el texto que tiene intenciones de manipulación³²». También la *Celestina*, por ejemplo, como muchas otras obras, se leía en voz alta y sin embargo, está probado que numerosas variantes de las que aparecen en múltiples ediciones de la *Tragicomedia* no responden para nada al recuerdo (voluntario o no) de alguna de estas *performances* sino a meras necesidades de un taller de imprenta quinientista³³.

³⁰ En Harvey, L.P., «Oral composition and the performance of novels of chivaryl in Spain», en *Forum for Modern Language Studies*, 10, (1974), págs. 270-286.

³¹ Sobre el modo de lectura de los romances véase sólo García de Enterría, M. C., «El romancero: ¿Cantado-recitado-leído?», en *Edad de Oro*, 7, (1988), págs. 89-104.

³² Chicote, G., «La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de Julio de 1998)*, ed. de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, Fundación Duques de Soria, Asociación Internacional de Hispanistas, 2000, III vols, vol. I, pág. 90. La autora recuerda también que «para Godzich este circuito sólo se cierra si también consideramos la presencia de un pequeño grupo formado por aquellos que llevan a cabo la manipulación y una elite intelectual que la percibe, ambos receptores diferenciados de la masa». Cf. Godzich, W. y Spadacini, N., «Popular culture and spanish literature history», en *The Culture of Literacy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, págs. 72-95. Cf. también Chicote, G., «El romanticismo alemán y la construcción del romancero como objeto de estudio», art. cit., pág. 18, nota 4.

³³ Baste citar los estudios de Rico, F., «Crítica textual y transmisión impresa. (Para la edición de la *Celestina*)», en Rico, F., (dir.), *op. cit.*, págs. 223-241, y Lobera, F. y Serés, G., (eds.): Fernando de Rojas (y antiguo autor). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*,

La concepción del texto no altera este hecho. A la inversa, es posible que ciertos editores e impresores sintieran la necesidad de reflejar en los impresos ciertas variantes que habían nacido en la transmisión oral, pero a la hora de hacerlo los textos sufrirían el mismo proceso de transposición del medio fónico al gráfico.

Creo por tanto firmemente en la posibilidad de emplear métodos de la crítica textual en el análisis del romancero. Sin embargo, al intentar llevar a la práctica estas teorías nos enfrentamos a un gran problema práctico: la falta de datos relativos a fecha y lugar de impresión de la que adolecen un gran número de testimonios. He tratado de solventarlo proponiendo una cronología de los pliegos que a mi parecer están impresos en la primera mitad del siglo xvi³⁴. Con ella es posible, según mi opinión, tratar de un modo distinto los otros dos principales transmisores del romancero en el quinientos: cancioneros y romanceros³⁵. Del mismo modo, descubrimientos recientes permiten poner en duda algunas de las relaciones que se creían establecidas, al igual que las fuentes de

con notas y aportaciones de Paloma Díaz Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzalluz, y con un estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.

³⁴ Lo hago en los Apéndices de este trabajo. Soy consciente de los riesgos que comporta semejante empresa; prefiero sin embargo que se me discuta una fecha o rebata una paternidad a tener que seguir tanteando a ciegas.

³⁵ Como ya se habrá notado, existe toda una tradición crítica que tiende a clasificar en dos formas principales la edición de romances en el siglo xvi: los pliegos sueltos por un lado y los cancioneros y romanceros por otro. El caso más significativo es por supuesto el *Manual* de Rodríguez Moñino, pero no el único. Di Stefano habla también de «dos tipos de edición a lo largo de todo el siglo xvi» y basa sus cuadros de porcentaje en tal premisa («La difusión», art. cit., pág. 386); en la misma línea de investigación, Giuliana Piacentini dedica el segundo volumen de su bibliografía analítica a ambas formas. (Piacentini, G., *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (Siglos xv y xvi)*, vol. 1. *Los pliegos sueltos*, Pisa, Giardini, 1981, *Anejo*, Pisa, 1982, vol. 2. *Cancioneros y Romanceros*, Pisa, Giardini, 1986.). Estoy completamente de acuerdo con el primero de esos modos, pero difiero en la concepción del segundo. A pesar de que tanto cancioneros como romanceros poseen una serie de características comunes que los separan netamente de los pliegos sueltos, en la medida en que considero el espacio supratextual de cada uno de los romances como un elemento de estudio por sí mismo, la diferencia entre unos y otros es clara. Constitutivamente, la principal diferencia que se advierte entre cancioneros, romanceros y pliegos sueltos es el número de páginas. A nivel interno esta diferencia de volumen supone por supuesto una diversa distribución de los materiales, y ella repercute tanto en su contenido como en la posterior recepción de los romances. En el caso de los pliegos sueltos el número reducido de páginas (8 por lo general, 4 hojas) y un formato unitario (cuarto) responden según creo más a unas necesidades técnicas y económicas determinadas que al contenido, mientras que en los cancioneros y romanceros sucede, verosíblemente, lo contrario.

las grandes compilaciones de mitad de siglo: el *Cancionero de romances* y la *Silva*. El panorama que surge de contemplar estos datos es algo distinto al que se suele emplear, especialmente por lo que atañe a la cronología de la difusión impresa, sobre todo en sus inicios.

Di Stefano, al sugerir su propuesta, comenzó invirtiendo la frase que abre el célebre manual de crítica textual de Paul Maas³⁶: «la edición “crítica” de un romance NO tiene como objetivo alcanzar el hipotético reflejo de un original perdido: la naturaleza de los textos desaconseja, en principio, tal finalidad³⁷». Creo que una visión adecuada del funcionamiento de la edición quinientista del romancero permite afirmar que es posible aplicar a la edición del romancero *todas* las técnicas de la crítica textual y la bibliografía textual³⁸ con el fin de obtener un texto arquetípico y representativo. Es necesario mencionar que tal texto arquetípico, en nuestro caso, no debe interpretarse en correspondencia con un «original primitivo» sino más bien con aquel que conoció y/o concibió el primer impresor del romance. Para mí, los romances que difunde la imprenta no son fijaciones de un momento concreto sino textos creados especialmente para su difusión impresa y por ello creo que es posible constituir un texto arquetípico en el mencionado sentido aplicando métodos ecdóticos. No se trata tanto de negar la existencia de una transmisión anterior a la imprenta como de constatar la creación o, en otros casos, adecuación de un romance al nuevo medio al que está destinado y con ello, al nuevo público. Para demostrarlo es necesario, en primer lugar, exponer la historia de la transmisión del género ya que «la crítica textual se ejerce sobre un texto que ha sido compuesto y se ha transmitido en unas determinadas circunstancias históricas y, como tales, nunca idénticas. Crítica textual e historia de la transmisión son, por consiguiente, inseparables³⁹». Por todo ello, la estructura del trabajo responde a las etapas de creación y esplendor de la transmisión impresa del romancero durante la primera mitad del siglo XVI.

En cuanto a la documentación empleada, irónicamente, los pliegos sueltos son los que menos problemas han planteado ya que pueden consultarse fácil-

³⁶ Maas, P., *Textkritik*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1927. Complétese ahora con Montanari, E., *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*. Milenio Medievale, 41 (Strumenti e Studi, 3), Travernuzze, Editioni del Galluzzo, 2003.

³⁷ Di Stefano, G. «Edición crítica del romancero antiguo», art. cit., pág. 33.

³⁸ Manual básico de la bibliografía textual sigue siendo el de Gaskell, P., *A new introduction to bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972. Hay traducción española, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea 1998.

³⁹ Blecua, A., *Manual de crítica textual*, op. cit. pág. 12.

mente las ediciones facsímiles, por lo general con muy buenas introducciones bibliográficas, de casi todas las grandes colecciones, a excepción de los importantes fondos de la Biblioteca Nacional de París y de la Hispanic Society de Nueva York⁴⁰. Como es lógico, un estudio de estas características precisa tener siempre muy presente la materialidad de los textos. El *Cancionero de romances s.a.*, el *Cancionero general* y la mayoría de cancionerillos góticos que derivan de él son fácilmente accesibles en ediciones facsímiles. Para la edición de 1550 del *Cancionero de romances* y para la *Silva*, a pesar de las excelentes ediciones modernas de Rodríguez Moñino, he trabajado con los ejemplares de la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich.

⁴⁰ La muerte impidió a Daniel Devoto terminar la edición de los pliegos del fondo parisino que tenía prometida. Para una relación detallada de las colecciones publicadas hasta ahora, *vid.* la bibliografía al final del trabajo.

LOS INICIOS DE LA DIFUSIÓN IMPRESA DEL ROMANCERO

I.I. CANCIONEROS MANUSCRITOS E IDEOLOGÍA CORTESANA

El camino que conduce a los inicios de la difusión impresa del romancero comienza allá por 1421 cuando Jaume d'Olesa, un estudiante mallorquín, anota en su cuaderno el primer testimonio escrito conservado de un romance¹. Este momento indica simbólicamente el comienzo de un largo proceso de aceptación que no está libre de tensiones. Durante los años siguientes parecen existir ciertas discrepancias entre dos modos de considerar el romancero. Hallamos por un lado autores como Juan de Mena o el Marqués de Santillana, quienes desprecian no sólo «estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegrán²» (así Santillana, en su *Proemio*) sino también a los poetas que los componen «sin ningún orden, regla ni cuento». Por otro, encontramos también figuras como el futuro Enrique IV de quien sabemos que «cantaba muy bien de toda música, ansí de la iglesia como de romances y canciones, e había gran plazer de oirla³» y que «tañía dulcemente laúd, sentía bien

¹ Vid. el todavía válido estudio de Levi, E., «El romance florentino de Jaume d'Olesa» en *Revista de Filología Española*, XIV, (1927), págs. 134-160.

² Otra cosa es que Santillana hiciera realmente referencia a los romances tal y como los entendemos nosotros. Para más datos *vid.* Díaz Viana, L., «Romances y cantares en el oficio juglaresco», en Rodríguez Cepeda, E., (ed.) *op. cit.*, págs. 351-371. Cf. Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico, op. cit.*, vol. I, pág. 87 y la bibliografía allí citada.

³ En el *Compendio Historial* de Diego Rodríguez de Almela, manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. Lo cita Menéndez Pidal en *Romancero hispánico, op. cit.*, pág. 24. Tal gusto por los romances sin embargo no parece deberse en modo exclusivo a los

la perfección de la música [y] los instrumentos della le plazían⁴» que muestran una progresiva aceptación del género. Con la llegada del monarca al trono y favorecido por el marco cultural en el que se inserta su corte, el romance empieza de este modo a ser tenido en consideración.

Poco a poco el género va siendo cultivado por los poetas y músicos cortesanos; el romance comienza a ser canto de todos y ya durante el reinado de los Reyes Católicos puede afirmarse, en palabras de Menéndez Pidal, que el romance vive a sus anchas en la Corte.

Tal aceptación lleva a que compositores anónimos arreglen la música de algunos romances, como el de *Tiempo es el escudero*, que algunos sean asonantados por los maestros de palacio, que los romances amorosos ocasionales se cultiven en abundancia y sean los que más novedades aportan en la parte musical: los poetas cortesanos contrahacen romances tradicionales, bien ampliando y retocando el texto, como hizo Lope de Soria con *Mas embidia he de vos conde*, bien imitándolos en estilo trovadoresco, como hicieron Diego de Zamora, Nicolás Nuñez, Francisco de Cumillas y el propio Diego de San Pedro. Llegados a este punto, el romance ha entrado definitivamente en los gustos de la Corte, que se consumarán en cancioneros como el del *British Museum*⁵, el de *Estúñiga* o el *Cancionero Musical de Palacio*⁶.

Téngase en cuenta no obstante que la presencia de romances en las páginas de esos cancioneros manuscritos obedece esencialmente a los mismos factores que posibilitan la inclusión del resto de composiciones. Los cancioneros del siglo XV dan una gran importancia a los elementos líricos y musicales de tal suerte que en los romances tales elementos destacan por encima de otros rasgos⁷.

gustos personales de Enrique IV, sino mucho más al contexto de expectativas de recepción que se da en el entramado cortesano preparado ya por Juan II. Para una clara exposición de esas expectativas, si bien centradas en la creación prosística, cf. Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa medieval castellana*, III, *Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002, especialmente págs. 2191-3434.

⁴ Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico*, op. cit., pág. 24. La fuente es la *Crónica de Enrique IV* de Enríquez del Castillo, cap. I. *De la fisionomía, vida y condición del rey*. Edición moderna en Rosell, C., *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Madrid, BAE, 70 (Tomo III), pág. 100.

⁵ Rennert, H. A. (ed.), «Spanische cancionero des British Museum» en *Romanische Forschungen*, X, (1889), págs. 1-176.

⁶ Asenjo Barbieri, F., *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, Buenos Aires, Shapiro, 1945.

⁷ Cf. Chicote, G., «El romancero en la Edad Media: discurso tradicional y literatura culta», en *Medievalia*, 20, (1995), págs. 7-20.

La susodicha preferencia por el lirismo provoca que los aproximadamente 150 romances contenidos en estos cancioneros manuscritos evidencien, tanto en su composición como en su temática, el propósito de los poetas cortesanos de efectuar sobre los romances disponibles una selección previa que únicamente permite la entrada en este *corpus* a aquellos que son válidos para sus prácticas poéticas⁸. Por ello, ciertos romances de los que se suelen clasificar como históricos y épicos únicamente son aceptados en estos cancioneros manuscritos por permitir la composición de *contrafactas*, los que aparecen más frecuentemente tienen un carácter novelesco (puesto que éstos son los más adecuados para relacionarlos con temas amorosos) y los romances fronterizos se admiten sólo como depósito de acontecimientos históricos recientes⁹. El *Cancionero del British Museum*, probablemente el primero que incluye romances¹⁰, contiene, además de algunos romances trovadorescos, doce romances «viejos» de los cuales siete están glosados y cinco aparecen en versión completa¹¹, dándose en toda la recolección una clara preferencia por la glosa y el juego cortesano.

El sentido de esos romances «en versión integra» se cifra en su condición de juego cortesano: las glosas y contrafactas revelan la capacidad de un poeta; no así en cambio los romances «completos». Por este motivo, no puede ser casual, por más que curiosamente se haya dado poca importancia a estos datos, el hecho de que cuatro de estos cinco romances aparezcan atribuidos a un autor

⁸ Hay abundante bibliografía sobre el tema. *Vid.* solamente los clásicos planteamientos de Menéndez Pidal en *Romancero hispánico*, *op. cit.*, vol. II, págs. 23-59; algo más novedosos los ofrece Di Stefano, G., «Edición crítica del romancero antiguo», art. cit.

⁹ Así por ejemplo, los cinco romances fronterizos contenidos en el *Cancionero Musical de Palacio* se vinculan fuertemente a las guerras de reconquista iniciadas por el rey Fernando el Católico.

¹⁰ Para la fecha de composición *vid.* Alvar, C., «LB1 y otros cancioneros castellanos», en *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, ed. de Madeleine Tyssens, Lieja, 1991, págs. 469-500. Para otros aspectos *vid.* los trabajos de Pérez Priego, M. A., «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, tomo I, págs. 35-49 y Di Stefano, G., «Romances en el Cancionero de la British Library, ms. ADD. 10431», en *Nunca fue pena mayor. Estudios en homenaje a Brian Dutton*, A. Pérez Collera y V. Roncero López, (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 239-253.

¹¹ Los siete romances glosados son los del Conde Claros, Durandarte, Fontefrida, Lanzarote, Rosa Fresca y el del prisionero; cuatro están glosados por un único poeta mientras los otros tres lo están por dos. De los cinco romances viejos, se incluye una versión larga del romance de Morayma, una contaminada del Infante Arnaldos y las versiones íntegras del romance de la hija del rey de Francia, el de Rosafiorida y el del Palmero.

concreto¹², así como que todos ellos pertenezcan, por su temática, a los romances que han suscitado más controversia¹³. El hecho de que se les atribuya un autor concreto y que todos muestren una influencia clara de la lírica francesa e italiana, encaja mejor con ese concepto cancioneril de «poeta creador» que la hasta ahora pretendida función «recolectora» de esos poetas¹⁴.

Pese a todo, la fijación por escrito de estos romances no acaba con su oralidad; al contrario, en cierto sentido incluso la potencia. Hay que tener en cuenta sin embargo, que ésta se inserta ahora en nuevos círculos de actuación en tanto que los elementos líricos ya presentes en los romances se destacan, obligados por el canto, mientras que la narratividad se va a ver recortada mediante numerosos procesos poéticos (glosas, villancicos, etc.)¹⁵. Tiene lugar así una traslación de los usos y efectos del romance, cuya mayor representación se observa en la composición de romances trovadorescos basados en los tradicionales pero cuyo centro de gravedad de sitúa en la misma temática amorosa que el resto de composiciones cancioneriles. Es por ello que, en investigaciones recientes, se ha podido hablar de la existencia de estructuras sintácticas recurrentes en la composición de romances¹⁶. El romancero no pierde su tradicionalidad pero la creación de ese nuevo circuito de actuación va a suponer que en esa línea ininterrumpida se produzcan influencias debidas a la intervención culta.

De todos modos, ambos compartimentos (la oralidad por un lado y su «escritura» o «fijación» en manuscritos por otro) si bien no estancos por completo, corren de momento paralelos, reduciéndose las influencias mutuas a las ya

¹² El de Morayma a Pinar, los del Infante Arnaldos, la hija del rey de Francia y Rosaflo-rida a Juan Rodríguez del Padrón.

¹³ Cf. Díaz Mas, P., *Romancero*, op. cit., págs. 241, 279, 297, 334 y 343.

¹⁴ Algo muy parecido parece suceder con los romances presentes en el *Cancionero Musical de Palacio*, si bien en él las composiciones están supeditadas a la presencia de la música, hecho que acentúa el elemento lírico. Cf. el trabajo de Orduna, G., «Los romances del Cancionero Musical de Palacio: testimonios y recepción cortesana del romancero tradicional», en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. López Blanch*, México, UNAM, vol. III, págs. 401-409.

¹⁵ Lo cual, si se habla de romances creados, y no adaptados, por los propios poetas, tendría lugar en el proceso de composición.

¹⁶ Son imprescindibles para este punto los trabajos de Chicote, G., «Estructuras sintácticas recurrentes en la selección de romances quinientista», en *Studia in Honorem Germán Orduna*, ed. de Leonardo Funes y José Luis Moure, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 195-205 y «Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista», en *Cancioneri Iberici*, II, ed. de Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, La Coruña, Università di Padova, Universidade da Coruña, Toxosoutos, 2001, págs. 87-98.

señaladas ya que no han entrado aún en juego todos los medios de difusión disponibles.

Introducida ya la imprenta en la Península, a finales del siglo xv existían *a priori* tres medios para la difusión del romancero: el oral, el escrito y el impreso, pero sólo los dos primeros fueron operativos. En fuentes impresas únicamente hallamos algunos romances artificiosos en el *Cancionero* de Juan del Encina, fechado en 1496¹⁷ o algunas citas parciales en obras aisladas, como los famosos primeros versos del romance *Mina Nero de Tarpeya* en la primera edición de la *Celestina*, de 1499, las menciones de Nebrija o las de Lucas de Iranzo en su *Crónica*¹⁸. En el momento en que el romance comienza a difundirse en forma impresa, sin embargo, se amplían los planos de apropiación de ese género.

I.II. EL *CANCIONERO GENERAL* (VALENCIA, 1511)

El primer gran cancionero impreso del siglo xvi fue el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Éste, además de ser con diferencia el más extenso de todos, presenta la particularidad de contener un conjunto de poesías en el que la inclusión sistemática de todo cuanto su compilador pudo hallar pesa más que la selección de unas composiciones determinadas, a diferencia de todos los cancioneros manuscritos a los que se ha hecho referencia en el apartado anterior que representaban el gusto de un individuo o, en su defecto, de un grupo homogéneo.

Sin embargo, de creer a Castillo, la obra en un principio no estaba destinada a la imprenta: según confiesa en el prólogo, fueron los juicios positivos de «ingenios favorables que en mi poder le vieron» y el hecho de que «la cosa mas propia y essencial de lo bueno es ser comunicado» lo que le llevaron a «sacarlo a la luz», es decir, a imprimirlo. Sin lugar a dudas es difícil establecer hasta que punto puede darse credibilidad a estas palabras; probablemente lo que la hizo atractiva a la imprenta y lo que despertó la admiración de esos «ingenios favorables» fue la exhaustividad de la compilación. Sea como fuere, para llevar a cabo su voluntad, Castillo necesitaba a un editor, y lo halló en Micer Lorenzo Ganoto. Ignoramos si precisó de paciencia o el hallazgo de un editor fue trá-

¹⁷ Juan del Encina, *Cancionero*, Edición en facsímil publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1928.

¹⁸ Puede verse en Mata Carriazo, J. de, *Colección de crónicas españolas*, 3 vols., Madrid, BAE; 1940, en *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, vol. III, págs. 328-329.

mite que se solventó con rapidez, pero podemos afirmar que Ganoto estaba seguro de las buenas ventas del proyecto ya que no sólo tardó muy poco tiempo en cerrar el trato con Castillo, sino que convinieron en que a éste le correspondería la cuarta parte de los beneficios netos, cifra elevada para los usos de la época¹⁹.

El primer paso estaba dado: Castillo había encontrado editor para las poesías que llevaba veinte años recopilando y Ganoto un proyecto de interés. Quedaba solamente hallar a un impresor que pudiera llevar a buen puerto la empresa y se eligió como bien se sabe a Cristóbal Koffmann. Hasta ahora, no obstante, no se ha indagado en los motivos, nada arbitrarios, de esta elección. Obviamente eran muchos los impresores que en 1511 trabajaban en Valencia, pero Ganoto buscaba uno que pudiera ofrecerle lo que él esperaba para el que habría de ser el *Cancionero general*, una gran obra de enormes dimensiones y de composición difícil. Koffmann era alemán, el último de los que se establecieron en Valencia (lo hizo en 1499) y el único que aún seguía trabajando en la ciudad levantina en 1511²⁰. Los impresores alemanes que durante el siglo XV se instalan en Valencia lo hacen avalados por una maestría técnica que es precisamente lo que de ellos se esperaba²¹, además, en toda la Península en general, pero especialmente en Cataluña y Valencia, los impresores alemanes gozaban de buena aceptación social y eran tenidos en gran estima por sus conocimientos, tanto técnicos como de materias sobre las que habían impreso algunas obras, en especial Derecho y Latín²².

La elección de Koffmann no fue pues gratuita, sino que estuvo meditada hasta el más mínimo detalle. Ciertas complejidades de la obra exigían la mano de un auténtico maestro. La magna envergadura de la obra requería una técnica depurada y una notoria celeridad en su composición ya que, pese a sus muchas páginas, ésta tenía que salir rápido al mercado. La necesidad de tal rapidez en la impresión podemos deducirla del sistema de pago elegido: Koffmann cobraría en tres plazos, el primero al comenzar el trabajo, como adelanto, el se-

¹⁹ Serrano Morales, J. E., *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, F. Doménech, 1898-99, pág. 79. (Hay edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1987). Vid. también Berger, P., *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, 2 vols., pág. 131.

²⁰ Berger, P., *Libro y lectura*, op. cit., pág. 525, n. 11.

²¹ *Ibidem*.

²² Vid. Especialmente Rubió i Balaguer, J., «Integración de los impresores alemanes en la vida social y económica de Cataluña y Valencia en los siglos XV y XVI», en *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, XX, (1962).

gundo a la mitad de él y el tercero cuando la obra estuviera lista²³. El contrato que se cerró para la primera edición del *Cancionero general* garantiza un ritmo elevado de composición y confirma la confianza ciega de todas las partes en el éxito de la empresa. En él se establece que, una vez impresa la obra, será Gano-to quien reciba todos los volúmenes y quien se encargue de la venta. Después, a medida que el dinero empiece a entrar en caja, se procederá a subsanar las deudas contraídas, devolviendo a cada inversor la suma que haya aportado; cubierto este trámite, se procede al reparto de ganancias. No nos cabe la menor duda de que las partes implicadas estaban absolutamente convencidas del éxito que esperaba a la magna recopilación.

Sin embargo, para entender cabalmente esa confianza ciega resulta necesario analizar la aparición del *Cancionero general* en el contexto editorial preciso del momento. El bibliógrafo inglés Frederik Norton, al elaborar sus estadísticas sobre la producción de la imprenta española en el periodo comprendido entre 1501 y 1520, llegó a la conclusión de que en el tercer quinquenio la imprenta española sufre una crisis de notables dimensiones²⁴. Mientras en el periodo comprendido entre 1501 y 1505 la media anual de producción es de 69,8 unidades por año, en los cinco años siguientes decae en un 15,2 por ciento y pasa a 50,2 obras por año. En el periodo que va de 1511 a 1515, la producción sube espectacularmente en un 68 por ciento y se sitúa en 84,8 obras por año, quedando así estable en una media de 85 obras al año en el quinquenio siguiente.

Si estas estadísticas, tal y como ha hecho Philip Berger, se dividen no en cuatro partes iguales sino en tres periodos, uno de 1501 a 1506, otro de 1507 a 1509 y un tercero de 1510 a 1520, veremos que los datos son aún más llamativos ya que la producción del primer periodo se sitúa en 56,3 unidades al año y en el periodo siguiente decae en un 21 por ciento²⁵. Esta crisis en los años inmediatamente anteriores a 1510 puede justificarse, en líneas generales, por

²³ Serrano Morales, J. E., *op. cit.*, págs. 79, 97 y 529. En la Valencia de principios del XVI la cadencia normal de impresión era aproximadamente de una página por día, así que si nos fijamos en el monto total de páginas de la obra y el tiempo que se tardó en imprimirla vemos que, efectivamente la estrategia surgió efecto y que Koffmann se apresuró a entregarla.

²⁴ Norton, F., *Printing in Spain. 1500-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pág. 90.

²⁵ Tomo las estadísticas de Berger, P., «La evolución de la producción editorial española entre 1501 y 1520», en *El libro antiguo español* (Actas del primer coloquio internacional, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986) López-Vidriero, M. L. y Cátedra, P. M. (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

una época de epidemias y catástrofes naturales de nefastas consecuencias para la población española. Sirva como ejemplo significativo el hecho de que Fernando el Católico, tan reacio normalmente a estas medidas, llegó incluso a autorizar la importación de grandes cantidades de trigo²⁶. En el caso valenciano la situación se vio agudizada por el hecho de que muchos impresores hasta entonces afincados en Valencia abandonaron la ciudad para trasladarse a los más atractivos centros de comercio del interior peninsular a la vez que los que se quedaban se esforzaban en entretejer una serie de redes comerciales fundamentadas en la feria de Medina del Campo, el centro de comercio librero de la península²⁷.

En cambio, si estos cálculos se realizan no por libro impreso sino por pliego, la situación resultante es la siguiente: entre 1506 y 1510 las obras producidas alcanzan una media de 31,9 pliegos por volumen, mientras que en el periodo posterior, que va de 1511 a 1515 el volumen alcanza sólo 28,22 pliegos por impreso. Durante el periodo de crisis, de 1507 a 1509, la media de pliegos por libro es de 26,22 y entre 1510 y 1520 sube solamente en 1,55 pliegos por libro, situándose en 27,77. Ello demuestra como la mencionada crisis trajo consigo que los comerciantes del libro se replanteasen los gustos de su clientela con la finalidad de ofrecerles unos productos que fueran más de su gusto. Uno de los modos de hacerlo fue reducir el número de pliegos por libro ya que con ello se posibilitaba por un lado una mayor variedad en la oferta mientras que por otro, al abaratare los costes de la producción, los libros podían ofrecerse a menor precio, facilitando así su venta. De este modo se explica también que mientras en el periodo anterior a la crisis las obras literarias en lengua romance estén prácticamente ausentes, a partir de 1510 se experimente un más que notable aumento de su producción. Este es el contexto en el que aparece el *Cancionero general*: clara recuperación económica respecto a los años anteriores y una mayor atención a los gustos del público.

Sin embargo el *Cancionero general* era una obra cara, tanto que los únicos que podrían adquirirla eran en gran parte los mismos que ya conocerían de la Corte la mayor parte de las poesías que en él se contienen. Pero el hecho de hallarlas todas impresas y reunidas en un sólo volumen era ya de por sí una novedad gratificante. Aun cuando muchos de los aficionados hubieran logrado reunir un cancionero personal manuscrito o llevaran no pocas de esas poesías en la

²⁶ En Vicens Vives, J., *Historia de España y América, social y económica*, Barcelona, Vicens Vives, 1972, págs. 415-16.

²⁷ *Ibidem*.

memoria, la letra impresa les ofrecía una seguridad y una garantía de depósito que ninguna otra de las formas mencionadas podía aportar. Sólo así se explica la confianza que las partes implicadas depositaron en el proyecto y la inmediata aceptación del cancionero, patente en la prontitud con que se hizo necesaria una reedición.

I.III. LOS INICIOS DEL PLIEGO SUELTO

Tradicionalmente los pliegos sueltos se han considerado como la forma más temprana de difusión impresa del romancero. A Menéndez Pidal sin ir más lejos, le parecía más lógico que la «naciente imprenta española» se dedicara a «los baratos pliegos sueltos antes que a los costosos y pesados cancioneros». Esta primacía cronológica de los pliegos sueltos frente a los cancioneros, supuesta ya entre otros por Wolf²⁸ y vigente hasta la fecha de hoy, se sustenta en el fondo, según creo, en un malentendido de graves consecuencias para el campo que nos ocupa, fruto de una lógica, y casi diríamos que inevitable, confusión terminológica como consecuencia de la confluencia de diversos significados bajo la voz *pliego suelto*.

Cuando Rodríguez Moñino empezó a ocuparse concienzudamente de estos impresos contaba con el aporte de casi un siglo de crítica, pero muy pocos o ninguno se habían planteado el punto básico de cualquier estudio sobre ellos: su definición. Merece la pena leer de nuevo la clásica propuesta del *Diccionario*:

«Por pliego suelto se entiende, en general, un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos [...]. Su extensión varía según la obra que contienen y así, aunque en un principio sirvió como norma atenerse a lo que era en verdad un pliego, es decir, una hoja de papel en su tamaño natural doblada dos veces para formar ocho páginas, poco a poco se ha ido extendiendo el concepto y se considera como pliego suelto el cuaderno de hasta 32 planas y aún más»²⁹

En ella se resume lo que desde los trabajos de Durán, Gallardo, Wolf, Foulché-Delbosc y otros habían sido las aproximaciones a estos impresos; aunque

²⁸ Primero en su artículo «Über Romanzenpoesie der Spanier», en *Wiener Jahrbuch der Literatur*, CXIV, págs. 1-72 y CXVII, págs. 82-168 y más tarde en Wolf, F. y Hofmann, K., *Primavera y flor de romances*. Berlín, Ascher u. Comp., 1856.

²⁹ *Diccionario*, pág. 15

abundan para un mismo impreso denominaciones como «cancionerillos», «romancerillos», etc., podría decirse que el concepto de *pliego suelto* se aceptaba casi por consenso, admitiendo progresivamente bajo tal denominación genérica todo impreso de escasas planas; el mismo Rodríguez Moñino, selecciona para las casi 1200 entradas que contenía el primitivo *Diccionario* solamente aquellos impresos que no excedan las 20 páginas.

La aparición del *Diccionario* dió lugar a una serie de reflexiones teóricas más ocupadas ya en el transfondo de estos opúsculos que no en la búsqueda y acopio de nuevas piezas. En principio el problema surge de la mezcla de conceptos estrictamente tipográficos con otros literarios y una de las cuestiones principales que nos asaltan es la relación entre forma y contenido, es decir, si son estos impresos los que se amoldan a las obras que acogen o si, por el contrario, son las obras las que se adaptan a un soporte tipográfico concreto³⁰. Otro punto importante, ya advertido por Pedro Cátedra y Víctor Infantes³¹, en el prólogo a la colección de pliegos de Thomas Croft, es la necesidad de realizar en primer lugar una distinción entre los pliegos en prosa y los pliegos poéticos, simple pero muy útil en nuestro caso ya que los romances se contienen exclusivamente entre estos últimos y además la diferente materia que compone sus páginas supone y presupone un tratamiento editorial distinto por parte de los editores e impresores de la época a la que se dedica a los pliegos en prosa. Finalmente, no debemos olvidar tampoco que todas las reflexiones teóricas que acabamos de ver se han llevado a cabo sobre el *corpus* propuesto en el *Diccionario*, eliminando en algunos casos algunas entradas, generalmente por exceder el número de hojas y añadiendo otras a raíz de nuevos descubrimientos³².

El alcance de estos problemas apuntados supera con creces los límites y objetivos de estas páginas, pero sí que nos interesa hacer hincapié en un punto concreto que nos ayudará a solucionar el malentendido terminológico al que hacíamos referencia: la discusión, central, sobre si las obras se acomodan al espacio tipográfico impuesto por un pliego natural o si, al contrario, son las hojas las que deben amoldarse a la obra a soportar.

³⁰ Son indispensables los trabajos de Infantes, V., «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario», en: Cátedra, P. M. y López Vidriero, M. L., (eds.) *op. cit.*, págs. 237-248.

³¹ Cátedra, P. M. e Infantes, V., (eds.), *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (Siglo XVI)*, 2 vols., Valencia, Primvs Calamvs, Albatros Ediciones, 1983.

³² En el *Nuevo Diccionario* se han eliminado algunas entradas del primitivo. Algunas superan el número de hojas y otras estaban en catalán o eran en prosa o de teatro. Una relación completa aparece en los índices del volumen.

Para algunas literaturas, como la italiana, se ha recurrido para definir los pliegos sueltos al concepto de *Selbstständigkeit* (independencia) tanto tipográfica como literaria³³; este procedimiento no funciona para la literatura española ya que, al contrario de lo que ocurre con otras tradiciones europeas, mientras como unidad tipográfica el pliego suelto se mantiene invariable a lo largo de los siglos, literariamente acoge diversos frutos tanto sincrónica como diacrónicamente³⁴. Es útil por este motivo revisar sumariamente las características de los pliegos sueltos poéticos más tempranos.

Los primeros pliegos sueltos que se han conservado son tan cercanos en el tiempo a la introducción del arte tipográfico en España que no son pocos los que creen que su nacimiento fue paralelo al de la imprenta³⁵. Así, pese a que las pérdidas sufridas son de seguro enormes, aún más si pensamos en los pliegos de este periodo, se han conservado una docena³⁶.

³³ Así se hace en Wilhelm, R., *Italienische Flugschriften des Cinquecento (1500-1550) Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*. Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, Bd. 279, Tübinga, Niemeyer, 1996. Cf. también Ecker, G., *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555*, Stuttgart, Kümmerle, 1981.

³⁴ Puede ser útil para el lector interesado comparar el *corpus* ofrecido en el *Diccionario y en estas mismas páginas con el trabajo de García de Enterría, M^a Cruz, Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973. Para el siglo XVII ahora además contamos con el trabajo de la misma autora en colaboración con Julián Martín Abad, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Arco Libros, 1999.

³⁵ Los estudios sobre la época incunable en España son abundantísimos. Siguen siendo útiles, aunque un tanto anticuados en algunos aspectos los trabajos de Vindel, F., *El arte tipográfico en España durante el Siglo XV*, 9 vols. Madrid, 1945-1954 y Haebler, K., *Bibliografía ibérica del Siglo XV*, Leipzig-La Haya, S. E., 1904. Pueden completarse con las introducciones generales de Griffin, C., *Los Cromberger op. cit.*, y Berger, P., *Libro y lectura, op. cit.*

³⁶ Para todo lo relativo a los pliegos sueltos del periodo incunable *vid.* Infantes, V., «Edición, literatura y realza. Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables» En *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989., págs. 85-98. Los más antiguos parecen ser por un lado el *Regimiento de Príncipes*, de Gómez Manrique, impreso con toda probabilidad en Zamora, por Antonio de Centenera en 1482 y del mismo año e impreso en Zaragoza el pliego incluido en la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, que contiene las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. El hecho de que vaya carente de signatura alguna y ocupando cuatro hojas, además de aparecer junto a la mencionada obra, provoca fuertemente la impresión de que el pliego pudiera haber sido incluido a última hora en la obra. Sevillano de Meinardo Ungut y Estanislao Polono es otro pliego con las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, impreso en 1494. De una fecha comprendida entre 1480 y 1494 es el pliego titulado *Crianza y virtuosa doctrina*, de Pedro de Gracia Dei, del cual se conservan 20 hojas, pero que probable-

Una situación casi idéntica se da con los pliegos fechados (o fechables al menos con las máximas garantías) que encontramos durante la primera década del nuevo siglo, ya que estos son apenas una docena³⁷.

mente estaba compuesto por más, con lo cual no debería aparecer en el *Diccionario*. Figura en el *Diccionario* como impreso en Coria, por Bartolomé de Lila en 1489; Martín Abad, J., («La primera imprenta anónima salmantina (c. 1480-1494): últimos hallazgos y algunas precisiones». En *Calligraphia et Typographia. Arithmetica et numerica Chronologia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, (RVBRICA VII, Studia Bibliologica), 1998, págs. 437-458, sin embargo, lo atribuye a la primera imprenta salmantina. Vid. también Askins, A. L. F. e Infantes, V. «Varia. Suplementos al nuevo *Diccionario*. Olvidos, ganancias y rectificaciones de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI». En *Criticón*, 77, (1999), pág. 146. Por error figura como número 253.3 el que en realidad es el número 235.3. De aproximadamente 1490 son unas *Trobas de la gloriosa pasión*, obra del Comendador Román e impresas en Toledo en casa de Juan Vázquez. *Diccionario*, n. 495.5. Gracias a Colón (*Abecedarium*, n. 14662) conocemos dos pliegos: uno de 1492, el *Triunfo moral en coplas*, (*Diccionario*, n. 535) de San Vicente, lamentablemente sin indicaciones tipográficas y otro (*Regestrum*, n. 3847), *El laberinto del Duque de Cádiz*, (*Diccionario*, n. 417) de fray Juan de Padilla e impreso en Sevilla por Meinardo Ungut y Estanislao Polono en 1493 y adquirido por Colón en Alcalá de Henares al precio de 9 maravedís en 1511. Nos han llegado dos pliegos que parecen fechables en 1496. El uno, *Los disparates trobados*, (*Diccionario*, n. 176.5) de Juan del Encina, de paradero desconocido pero citado por Salvá, Haebler y Vindel, impreso probablemente en Salamanca; el otro, anónimo sobre las *Coplas fechas sobre el casamiento de la hija del Rey | despaña con el hijo del emperador duque de bergoña* [sic] *cō | de de flandes archiduque de autarixa*, impresión burgalesa de Fadrique de Basilea. Del año siguiente, 1497, se conserva el pliego intitulado *La dolorosa muerte del Principe | Dō Juan de gloriosa me | moria: hijo de los muy catolicos Reyes de España Don | Fernando el quinto: y Doña Ysabel la tercera deste nōbre.*, compuesto por Juan del Encina, impresión salmantina, probablemente del segundo grupo gótico. Otra impresión burgalesa, de 1499 y sin indicaciones tipográficas es el pliego titulado *Siguense vnas | Coplas muy deuotas fechas | a reuerencia del nacimiento de | nro señor jhū cristo: τ cantanse | al son de la zorrilla con el gallo*. El último pliego de los que conocemos del siglo XV son las *Coplas d los siete pecados mor | tales hechas por el famoso | poeta Juan de mena*, impresas en Salamanca en 1500.

³⁷ El primer pliego impreso en el nuevo siglo es probablemente uno de Lisboa, impreso por Valentín Fernández en el año 1501 que contiene las *Coplas* de Jorge Manrique (*Diccionario*, n. 128). Al año siguiente el *Bías contra Fortuna* de Íñigo López de Mendoza impresión sevillana de Estanislao Polono (*Diccionario*, n.ºs 280 y 281). Del mismo impresor, pero de Alcalá, entre 1502 y 1504 es la *Eglogla interlocutoria: graciosa y por gē | til estilo nueuamente trobada por Diego de | auila: dirigida al muy ilustrissimo gran ca= | pitan* (*Diccionario*, n. 240.5) Le sigue uno sin indicaciones tipográficas, pero con toda seguridad salido de las prensas de Arnau Guillen de Brocar en Logroño entre 1502 y 1505 con las famosas *Coplas de Mingo Revulgo* glosadas por Hernando del Pulgar (*Diccionario*, n. 450.5). De 1504 ó 1505 son otros dos pliegos con las *Coplas de los siete pecados mortales* de Mena, el uno toledano e impreso por el sucesor de Pedro Hagenbach y el otro sevillano, salido de las prensas de Jacobo Cromberger (*Diccionario*, n.ºs 354.5 y 356.3 respectivamente). También toledano y del anónimo sucesor de Pedro Hagenbach, fechable entre 1505 y 1510 es el pliego de Ro-

Más allá de la rareza bibliográfica, estas primeras obras nos sirven de apoyo para indagar en dos aspectos de absoluta relevancia para nuestros propósitos posteriores. Tipográficamente, los pliegos de este periodo anterior a 1510 carecen de uniformidad: de cinco se desconoce el formato, dieciocho están en cuarto y cinco son en folio, tamaño rarísimo en todos los impresos posteriores. El texto se halla distribuido en la mayoría de estos impresos en dos columnas, pero no faltan muestras de ejemplares a una sola e incluso alguno hay a una y dos columnas; algo muy semejante ocurre con el número de páginas, pues encontramos que éste oscila desde las dos hojas en cuarto hasta las veinte en folio. Podemos concluir así, que en su forma externa los pliegos sueltos aún no han alcanzado la forma estandarizada que los caracterizará en las décadas posteriores³⁸.

Más problemático si cabe es el análisis de su contenido literario. Pese a ser cierto que el número de ejemplares perdidos debe de ser inmenso, ello no es

drigo de Reinosa titulado *Comienza vn razona | miento por coplas en que se cō- | trabaze la jermania τ fieros de | los rufianes τ las mugeres del | partido: τ de vn rufian llama- | do cortauientto: y ella catalina | torres altas* (*Diccionario*, n. 473). De 1506, salida de la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger es otra edición de las *Coplas de Mingo Revulgo* de Hernando del Pulgar, citada también por Colón en el *Regestrum* (*Diccionario*, n451, *Regestrum*, 3250) en cuarto igual que la anterior pero de 20 hojas frente a las 18 de la de Brocar. Las diferencias textuales, sin embargo, son mínimas y la mayor amplitud viene condicionada por el empleo de grabados. De 1509 *El Recebimiento q se fizo | al rey don fernādo ē valladolid*, compuesto por Luis de Soto e impreso en Valladolid en casa de Diego Gumiel. En 1510 encontramos otra edición de las *Coplas de Mingo Revulgo*, sevillana, por Cromberger (*Diccionario*, n. 452) y de aproximadamente el mismo año aún dos pliegos más. El primero otra edición, toledana en este caso del *Bias contra Fortuna* y el segundo, citado por Colón en el *Abecedarium* y compuesto por Diego Hernández de Herrera, *Loor del Cardenal Fray Francisco Jimenez*. Estos son los únicos pliegos conocidos que podemos fechar con toda seguridad antes de la aparición del *Cancionero general*; sin embargo, en un inventario de libros anterior a 1506 (vid, *Diccionario* n^{os} 800.5 y 1058.5) aparecen dos títulos que tal vez remitan a pliegos sueltos. El primero lleva por título *Las coplas de un viejo e el amor*, y puede identificarse con la homónima obra de Rodrigo de Cota. No se conocen sin embargo ediciones anteriores a 1569 y es posible que se trate de otro texto, hoy desconocido. El segundo pliego hipotético llevaría por título *Sermon super coplas Christi la alcurina de fidelis*. No los incluimos sin embargo por tratarse de ejemplares desconocidos.

³⁸ En este proceso de creación e investigación los elementos paratextuales como grabados y títulos tienen mucha importancia, no siempre señalada. Vid. Genette, G., *Seuils*, París, Editions du Seuil, 1987, pág. 16, para quien paratexto constituye, «sous toutes ses formes, [...] un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, el qui est le texte». Ejemplos más cercanos a nuestros propósitos los ofrece Cayuela, A., *Le paratexte au Siècle d'Or*, Ginebra, Droz, 1996.

óbice para que entre los pliegos citados hallemos tres ediciones de las *Coplas* de Manrique, otras tres de las de Mingo Revulgo, dos de las *Coplas de los siete pecados mortales* de Mena (de una de las cuales se conservan dos ejemplares) y otras dos ediciones del *Bias contra Fortuna*, a la par que, en fechas muy cercanas a 1510, surgen ya pliegos con obras de carácter más popular, como las de Rodrigo de Reinosa³⁹.

Así, en esta primera etapa de la imprenta española los pliegos parecen responder a dos directrices básicas: existen por un lado una serie de pliegos compuestos indudablemente para aprovechar las hojas en blanco que quedaban al finalizar un libro (o impresos precisamente gracias a la existencia de esas hojas) por otro, aquellas obras que por su brevedad se imprimen en pliegos sueltos, pero que, igualmente podrían ir encuadradas «naciente imprenta española» junto a otra u otras formando un volumen mayor⁴⁰. El caso de las *Coplas* de Manrique incluidas al final de la *Vita Christi* me parece, en este sentido, ejemplar. Es decir, en resumen, que estos pliegos de una primera y muy primitiva etapa los «pliegos sueltos» parecen, en efecto, amoldarse a las obras que acogen y de ahí proviene esa diversidad de formatos y falta de unidad en la *mise au page*.

Nótese sin embargo, que aunque no cabe la menor duda de que las obras examinadas hasta ahora merecen denominarse «pliegos sueltos» (al menos en el sentido que Rodríguez Moñino asigna al concepto en la clásica definición que hemos mencionado) en ninguna de ellas aparece un sólo romance, y ello pese a que ciertamente de algunas obras se han conservado incluso dos o más ediciones.

Esta contradicción se ha explicado generalmente recurriendo a un pliego suelto zaragzano, impreso según se acepta generalmente por Jorge Coci en 1510. El pliego se considera el más antiguo pliego con romances conservado, pero se ha tomado como representante de una tradición anterior justificada y comprobable en la presencia de otros «pliegos sueltos», cuando estos en realidad, pese a ser ciertamente pliegos, no contienen romances.

³⁹ Cf. Gimber, A., *Der Zuhälter als komische Figur in der Literatur der spanischen Renaissance und des beginnenden Barockzeitalters*, (Kölner Romanistische Arbeiten, 69), Ginebra, Droz, 1995, especialmente el capítulo 2, *Die frühen pliegos sueltos und die Diskursvielfalt in der Celestina*.

⁴⁰ Vid para estas cuestiones Blecua, A., *op. cit.*, págs. 179-186 y también Infantes, V. «Constitución tipográfica y contenido literario», art. cit.

A mi juicio, el pliego en cuestión es posterior al *Cancionero general* y ello por dos motivos, tipográficos los unos e histórico-literarios los segundos. En primer lugar los tacos empleados se encuentran en un estado de conservación que no parece corresponder al que supuestamente deberían tener en la fecha indicada ya que su primera aparición, y única anterior, se da en 1509 en la obra de Lucio Marineus *De primis aragonie regibus*⁴¹. Por otro lado los tipos usados para esta impresión, 104¹G según la clasificación de Norton, no aparecen de nuevo hasta 1513 donde se emplean, en idéntico estado, en las *Cantanda in omnibus processionibus secundum ildensis ecclesiae consuetudinem*⁴². Si el pliego fuese de finales de 1511 se aclararía en parte que los materiales empleados para su constitución se encuentren un estado igual al de la obra de 1513, siendo mucho más factible pensar que las obras impresas en el periodo anterior fuesen las que llevaron las letrerías al estado en que se encuentran en el pliego. Lo que estos datos sugieren, lo afirma el contexto de producción. Si, sin ir más lejos, echamos un vistazo a la producción tipográfica de Coci en las fechas colindantes a la supuesta impresión del pliego vemos que imprime obras como *La Celestina* (1507) o la primera edición conocida del *Amadís de Gaula* (1508), fruto todas ellas de esa nueva tendencia que mencionábamos con anterioridad, con lo que el pliego para nada parece ser muestra de una tradición romanceril anterior sino más bien al contrario uno de los primeros productos de esa nueva tendencia.

Considerado así, y no como ejemplo de unas formas editoriales cuyo conocimiento nos está negado por las veleidades del tiempo, se entiende mucho mejor el contexto en el que aparecen los pliegos sueltos que nos van a ocupar durante el resto del trabajo: los pliegos con romances. En efecto, el inicio de la difusión impresa del romancero está fuertemente condicionado por una situación editorial concreta que lo posibilita. Ahora bien, ¿a qué se debe la progresiva inclusión de romances en pliegos sueltos?

En primer lugar, como ya se ha analizado en el apartado anterior, a las consecuencias de la crisis de la imprenta española en los últimos años de la primera década del siglo XVI. Ella obliga a los impresores y editores a replantearse los mecanismos de venta del impreso. Resultado de esta nueva situación será en parte la reducción general del número de páginas de los libros disminuyendo así los costes y permitiendo una mayor variedad de la producción que conduce, junto a los gustos propios del público en un momento histórico concreto (tampoco ajenos por completo a esa crisis), a la publicación de numerosas

⁴¹ Norton, F., *op. cit.*, n. 628.

⁴² *Idem*, n. 659.

obras en lengua romance. Lógicamente se siguen imprimiendo obras breves por naturaleza y, de haberlas, no cabe duda de que las hojas sueltas se aprovecharían, pero nace además la conciencia de una nueva forma de producción. Tenemos en cuenta que la crisis coincide temporalmente (pese a las dificultades obvias de atribuir fecha concreta a tan complejos procesos) con el momento en que la imprenta deja paulatinamente de ser una nueva técnica, considerada unánimemente como «arte» para ir convirtiéndose en algo más asentado, con lo que va constituyéndose, cada vez más, en negocio⁴³. En tanto que negocio, la imprenta tenía afán de lucro y encontró en el pliego suelto un medio ideal.

Como es bien sabido, el formato de un libro resulta del número de veces en que se ha doblado un pliego en su tamaño natural tomando como centro el lado más largo. El plegado de los pliegos, no obstante, es una operación manual que se realizaba después de haber sido imprimidas las formas y cuando la tinta estaba ya seca, con lo cual el formato de la edición debía decidirse *a priori*. Esto supone que la distribución del texto en el pliego, las letrerías a emplear, etc., debían preceder a los golpes de prensa, de tal modo que cada formato supone una diversa conjugación de las planas en cada cara del pliego. Un pliego en folio tiene en su cara exterior las planas 4 a la izquierda y 1 a la derecha mientras que en la cara interior tiene la cara 2 a la izquierda y la 3 a la derecha. El formato en cuarto por su parte supone una distribución distinta de las planas, donde la cara externa (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) presenta las planas 4, 1, 5 y 8 mientras que la interna presenta las planas 2, 3, 7 y 6. Con todo, dado que la unidad máxima que podía acoger una prensa era un pliego, si se querían formar unidades mayores era necesario conjugar varios pliegos, lo que afectaba al orden de las páginas. Así, en una conjugación de dos pliegos en cuarto, la forma interior del pliego interior presenta las planas 6, 7, 11 y 10 (Sign. A⁴), la exterior las 8, 5, 9 y 12 (Sign. A³); el pliego exterior por su parte las planas 2, 3, 14 y 15 en la forma interior (Sign. A²) y 4, 1, 13, y 16 en la forma exterior (Sign. A). Colocado el pliego en la prensa, cada cara se golpeaba dos veces, una por mitad, con lo que la composición de un cuaderno en cuarto formado por la conjugación de dos pliegos requería ocho golpes⁴⁴.

⁴³ Soy consciente pese a todo de que la imprenta fue ya desde sus inicios un negocio. Me refiero, claro está, a la conciencia cada vez mayor que van adquiriendo todas las partes del proceso de edición sobre los factores que afectan directamente a su oficio y no sólo a la venta del impreso sin otro fin que el propio sustento.

⁴⁴ Berger, P., *Libro y lectura*, op. cit., págs. 68-69 y Fevre, L. y Martin, H. J., *L'apparition du livre*, París, Albin Michel, 1971, págs. 99-120.

De todo esto se desprende que el pliego suelto es la unidad mínima con la que la imprenta podía trabajar, y por eso el pliego prototípico se compone, valga la redundancia, de un sólo pliego. El pliego suelto se nos revela así como una unidad tipográfica perfecta e idónea para esa situación que podríamos denominar de reajuste. Por todo ello este tipo de obras breves, lejos de tratarse de actividades esporádicas y ocasionales, debieron constituir el trabajo diario de un taller corriente del siglo XVI⁴⁵. La producción de determinadas obras traía consigo, desde luego, una buena cantidad de dinero, pero tales empresas no abundaban demasiado y los impresos, tan frecuente como erróneamente calificados de humildes, suponían la fuente principal de ingresos. Téngase en cuenta, además, que no todos los impresores disponían del capital suficiente para emprender por sí mismos la edición de una obra de dimensiones medias, pero sí que lo hubieron de tener para estas obras reducidas que, presumiblemente, imprimirían por su cuenta, logrando con muy poca inversión unos beneficios relativamente altos⁴⁶.

Por otro lado, junto a estas motivaciones de carácter esencialmente económico influyeron también una serie de razones estéticas e ideológicas que se entremezclaron con las primeras tan fuertemente que es imposible establecer la primacía de alguna de ellas.

En la práctica diaria de un taller de imprenta, el romance parece hecho expresamente para encajar a la perfección en el espacio tipográfico del pliego suelto, tanto por adaptarse idóneamente a las dos columnas a él destinadas como por su brevedad, que ni siquiera en los casos más extremos supera las cuatro hojas del pliego. El género gozaba además desde hacía tiempo del favor de un público que ahora, por el precio de estos impresos, sus características y sus contenidos, podía constituirse, como efectivamente ocurrió, en un grupo uniforme.

Si en la vertiente más material los impresores habían hallado en el pliego suelto un soporte ideal, en la vertiente literaria necesitaban de una forma que

⁴⁵ Véase, Berger, P., *Libro y lectura*, op. cit., págs. 111-112.

⁴⁶ Cf. Griffin, C. *Los Cromberger*, op. cit., pág. 94: «muchos impresores nunca se adentraron en la edición, trabajando meramente por contrato o por encargo mientras que otros editores nunca se mancharon las manos en una imprenta. El editor, fuera autor, librero, mercader, capitalista o representante de una institución, corría el riesgo de quedarse con una determinada edición sin vender; al impresor sólo se le pagaba su trabajo de artesano y no tomaba parte en ningún beneficio. Los impresores que no editaban libros por su cuenta seguían siendo pobres artesanos mientras que, por su lado, libreros y editores se hacían con una posición desahogada».

les permitiera englobar muchos y diversos intereses. Hablaríamos aquí ya, de la consolidación de la segunda de las posibilidades que habíamos apuntado, es decir, la acomodación de una serie de obras al espacio tipográfico impuesto por el tamaño de un pliego en estado natural.

Todo confluye por tanto en la necesidad de satisfacer una demanda concreta: un grupo uniforme reclama un tipo determinado de literatura y los impresores se ven en la necesidad de ofrecerla en un formato que satisfazca tanto las exigencias de ese público como sus propios intereses. De este modo, y al contrario de lo que se ha creído hasta ahora, la difusión impresa del romancero comienza a principios de la segunda década del siglo XVI.

II.

LA CREACIÓN DE UN GÉNERO

II.I. LA PROBLEMÁTICA DEL ROMANCERO

En el capítulo anterior se han aportado los datos que me llevan a afirmar que la difusión impresa del romancero comienza en la primera década del siglo XVI. Si se aceptan mis conclusiones, este hecho modifica en gran medida, más allá de la mera cuestión cronológica, ciertas opiniones sobre este género que hasta hoy se han tenido por válidas.

Desde luego, no es ninguna novedad que los intentos de definición y clasificación del romancero ensayados hasta la fecha son, por una u otra razón, insatisfactorios y no es mi propósito en estas páginas intentar solventar esta problemática. Si me interesa, sin embargo, repasar sus puntos principales para ver en qué medida afecta ésta a nuestros objetivos y que posibles soluciones serían posibles para el presente trabajo.

Parece adecuado en este sentido comenzar con la definición de romancero implícita en el neotradicionalismo ya que creo que la propia concepción del género inherente a esta teoría dificulta las posibilidades de definirlo. Según el neotradicionalismo, el romancero se extendería desde su nacimiento, tras la disolución de la épica, hasta nuestros días, pasando por autores que van de Jaume d'Olesa hasta Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca. Desde esta perspectiva, un romance se ha definido como una «serie de extensión indefinida, de versos octosilábicos, con una sola asonancia en los versos pares que puede abarcar todo el relato»¹. Evidentemente, lo insatisfactorio radica aquí en que se des-

¹ Así lo define Samuel Armistead en el prólogo a Díaz Mas, P., *op. cit.*, págs. III-XII.

cuida la evidente variedad existente dentro del romancero así concebido, por lo que esta definición, pese a ser, *a priori*, filológicamente perfecta, debe completarse en la práctica con otras que permitan acotar el romancero desde otras perspectivas y con unos márgenes más concretos.

En este sentido es importante el papel que desempeñan los intentos de clasificación. Una de las primeras clasificaciones, por ser ya la que empleaban los primeros impresores quinientistas, es la que se establece entre romances «nuevos» y «viejos». El término «viejo» se emplea generalmente en la crítica actual para designar a aquellos romances a los que se supone un origen medieval. Puesto que la única fuente de conocimiento para estos romances son, aparte de algunos (escasos) manuscritos de finales del siglo XV, impresos y manuscritos del siglo XVI, el «medievalismo» de ciertos romances queda siempre limitado a una mera suposición y como la antigüedad de un romance no puede deducirse solamente de los testimonios, en la actualidad se consideran «viejos», por extensión, aquellos romances que se encuentran documentados entre finales de la Edad Media y mediados del siglo XVI. El romancero «nuevo» es más sencillo de definir ya que se opone a los romances «viejos», incluyendo a aquellos que fueron compuestos por poetas cultos como un Lope o un Góngora al calor de una moda que nace a finales del siglo XVI (y que incluye también manifestaciones como la Comedia Nueva lopesca o la seguidilla) siguiendo ciertas convenciones de los romances «viejos». Finalmente, aunque algo apartado de esa dicotomía, se habla también del romanero vulgar o de ciego para referirse a aquel que, desde el siglo XVII hasta el mismo siglo XX, se escribe para unas amplias clases urbanas y se refugia en los pliegos de cordel.

De entre estos dos conceptos el que ofrece mayores problemas es claramente el de romancero «viejo». A la ya mencionada problemática sobre la fecha de los testimonios (casi ninguno propiamente medieval) ha de añadirse un hecho no siempre observado. Al ser empleado por autores como Nebrija o los impresores quinientistas, no cabe duda de que éstos los contrapondrían a ciertos romances «nuevos» que no coincidirían con lo que hoy por hoy entiende la crítica por «nuevo», según hemos visto. Es más, por el problema arriba mencionado, la crítica actual acepta también como viejos los de las primeras décadas del quinientos, mezclando así romances de origen medieval con otros más recientes pero a los que, por ampliación semántica, también se les supone origen medieval.

Se trata de un problema irresoluble en parte debido a la falta de documentación que permita asegurar la antigüedad de un romance. Es, además, una clasificación que, como puede verse, opera no tanto en base a unos rasgos estilísticos o poéticos como en función de una cronología no demostrable. Ciertamente, los

conceptos «nuevo» y «vulgar», así como en cierto sentido el de «viejo» implican también ciertos rasgos estilísticos, pero no es éste su principal cometido. Por ello, el romancero también se ha intentado clasificar partiendo de sus distintos estilos².

Los romances *juglarescos* son aquellos compuestos o adaptados por juglares del siglo XV para uso de la nobleza. Estilísticamente estos romances se caracterizan por narrar historias más completas que los romances *tradicionales* (vid. abajo) que tienden más al fragmentismo. Los romances *trovadorescos* (o *artificiosos*), por su parte, serían aquellos creados por poetas cortesanos en el paso del siglo XV al XVI siguiendo los gustos de una Corte que se interesa cada vez más por la poesía «popular». Los romances *eruditos*, finalmente, son aquellos compuestos hacia mitad del siglo XVI por autores como Fuentes o Sepúlveda basándose en crónicas, obras de la antigüedad grecolatina e incluso la Biblia.

Es cierto que esta clasificación, al contrario de lo que sucedía con los conceptos «viejo» y «nuevo», se basa fundamentalmente en unos rasgos estilísticos reconocibles en los textos. Sin embargo, podrá notarse que también lleva implícita una cronología en la que, curiosamente, la época en la que se centra este trabajo no aparece representada.

No hablo, por supuesto, de fronteras claramente delimitables, pero si trazásemos, *grosso modo*, una línea temporal que fuese desde los últimos decenios del siglo XV hasta el 1600, tendríamos así que finales del XV sería la época de los romances juglarescos mientras los trovadorescos podríamos hallarlos en el paso al XVI. Los eruditos por su parte, si partimos de Sepúlveda y Fuentes, comienzan a desarrollarse a mitad de siglo XVI.

La edad de oro del romancero impreso, la que va desde 1511 con la aparición del *Cancionero general* hasta el cancionero de Amberes cabría concebirla entonces, según estas clasificaciones, como una etapa de difusión de romances trovadorescos, juglarescos y tradicionales. Mi tesis, sin embargo, consiste precisamente en afirmar que, concretamente en esos años, el romancero se constituyó como género, valiéndose para ello, no lo niego, de romances de diversa procedencia (los mencionados). Esto es lo que permite hallar en los testimonios impresos rasgos poéticos característicos de esas «escuelas» (si se me permite el término algo inadecuado), pero pese a ello, entre los testimonios conservados (que como ya he repetido varias veces *son* el romancero antiguo que conocemos) hay también una «poética» o, ciertos rasgos de «escuela» o de «género» debidos al medio común en que se difunden: la imprenta.

² Vid. Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico*, op. cit., vol. II, págs. 3-201.

En el fondo, el concepto que, a mi juicio, da sentido al resto de los que hemos mencionado es el de romance *tradicional* en el que se asienta toda la teoría pidaliana. Romances tradicionales serían aquellos «de todas las épocas y todos los estilos que han sido transmitidos oralmente (cantados) durante un período más o menos largo de tiempo por una cadena sucesiva de individuos»³. En ese período de tiempo, que, pese a esta definición, tiende a considerarse necesariamente dilatado, los romances van adquiriendo las peculiaridades del estilo tradicional. El concepto, pese a ser el que ha sostenido tanto la crítica como a la crítica durante un siglo, no deja de ser algo peligroso ya que en él se mezclan conceptos que afectan a lo que en la introducción denominábamos «concepción» con otros, la mayoría, que indudablemente tienen que ver con la transmisión. De todos modos, para los propósitos que perseguimos en este trabajo, el mayor problema radica en el modo en que se valoren los testimonios conservados a efectos de poder reconocer en ellos el estilo tradicional.

Paul Benichou ha propuesto un sistema de clasificación que tiene en cuenta tanto rasgos estilísticos como cronológicos y temáticos. De las siete categorías que propone, nos interesan ahora especialmente dos: el estilo tradicional y el estilo tradicional moderno⁴. Ya esta distinción pone de manifiesto que el moderno es el único que el investigador está en condiciones de analizar de primera mano. No merece por tanto mayor aclaración que al estilo tradicional antiguo sólo puede accederse mediante los testimonios modernos, es decir, de forma indirecta. Considero metodológicamente inadecuado caracterizar ciertos rasgos de la transmisión oral antigua por analogía con la transmisión moderna, ya que ésta, además de estar sujeta a influencias muy distintas, se considera históricamente consecuencia (o parte) de esa transmisión antigua. Además, y al margen de esta observación, las características mediales de los transmisores antiguos ya deberían advertirnos de los peligros de convertir en sinónimos estilo tradicional viejo y oral; podemos hablar, como mucho de «oralidad fingida» u «oralidad literaria». Que la tradición oral moderna conserve rasgos de la antigua es una proposición teórica que no solamente respeto sino que además comparto siempre y cuando se tenga en cuenta que para rescatar esos rasgos no pueden emplearse como ejemplos, sin más, textos que han sufrido un proceso de adecuación a un nuevo medio.

³ Díaz Mas, P., *op. cit.*, pág. 9.

⁴ En Benichou, P., «Problemas del estilo oral», en Rodríguez Cepeda, E. (ed.), *op. cit.*, pág. 48.

No quisiera negar con esto la posibilidad de perseguir rasgos de oralidad o de transmisión oral en un texto escrito, pero sí creo que en el caso del romancero, tal empresa precisa de un panorama cronológico más claro de la transmisión del mismo.

En el fondo, por una dificultad fácil de comprender, la datación de los romances es precisamente uno de los aspectos más desatendidos del género⁵. Cuando se ha pretendido abordar la datación de los romances son dos los criterios que se han adoptado. En primer lugar se han intentado fechar atendiendo a datos internos, es decir, a «lo que cuenta el romance», pero tal método, por supuesto, sólo puede aplicarse a los romances que narran sucesos históricos: los romances más antiguos serían así aquellos que narran acontecimientos referidos al último rey godo, don Rodrigo o a Fernando III y sin embargo, nada impide pensar que estos romances hayan podido componerse con posterioridad a los sucesos que refieren. El segundo de los métodos utilizados es el que emplea para la datación del romance métodos externos como la fecha de los impresos. Aparte de los problemas obvios que, por razones materiales (falta de datos relativos a impresor o fecha), plantea este método, las teorías tradicionales no aceptan que el testimonio impreso más antiguo de un romance sea necesariamente cercano a su fecha de composición.

Las líneas que siguen pretenden exponer las razones que me llevan a pensar que, en los inicios de la difusión impresa del romancero, la imprenta creó un género a caballo entre lo literario y lo editorial basándose para ello en la reunión de muchos textos de variado origen; lo que hoy denominamos romancero no se constituyó como tal hasta que la imprenta lo unificó en función a una serie de criterios que vamos a exponer.

II.II. CANCIONEROS Y PLIEGOS SUELTOS:

LA RECONTEXTUALIZACIÓN DE ROMANCES

Los cancioneros, tanto el *Cancionero general* como los muchos que, según se tratará en el capítulo IV, surgen de las prensas quinientistas a modo de resumen de la obra de Castillo fueron una de las fuentes a las que recurrieron los

⁵ Único trabajo monográfico dedicado al tema sigue siendo si no me equivoco el de Morley, S. Griswold. «Chronological list of early spanish ballads» en *Hispanic Review*, 13, (1945), págs. 273-287.

impresores para nutrir los pliegos sueltos de villancicos, coplas y, por supuesto, romances.

Testimonio claro de estas prácticas editoriales lo constituye un pliego burgalés⁶, impreso por Fadrique Alemán de Basilea⁷. Se trata de un pliego con unas características tipográficas ya estandarizadas, es decir, en cuarto, de cuatro hojas y de letra gótica:

Aqui comienzan unas coplas de Juan agraz a Juan Marmolejo. El qual sabiēdo q el dicho juan marmolejo era aficionado al vino le da nuevas como el vino el año presente era caro. El otro le responde satisfaciēdole y diziendo asimesmo sus tachas nōbre y costumbres y c.

- | | |
|-----------------------------|--|
| - Mala nueva de la tierra | os traigo Juan Marmolejo. |
| - Poderoso dominable | venerable. Reparo y satisfacciō de juā marmolejo cōtra Juan agraz. |
| - Hanme dicho que se atreve | una dueña a dezir mal. Coplas que hizo don jorge mārrique a vna beuda q tenía empenado un brial en la tauerna. |
| - Este sayo vos envio | en tal punto le vistais. Copla de un galan a juan poeta el qual le imbio vn sayo con vn judío. |
| - Poeta de diez en carga | trobador destercolero. Esta copla hizo el adelantado de murcia a vn trobador que vino a su casa muy desnudo. |

Si lo comparamos con la distribución del *Cancionero general* observaremos que las composiciones coinciden exactamente en el orden: ahí son las 1083, 1084, 1085, 1086 y 1087, es decir, el pliego está sacado directamente de la obra de Castillo⁸.

Cuando estas prácticas editoriales afectan a romances hay que tener en cuenta dos hechos fundamentales para la tesis que estamos esbozando. En primer lugar, que estos romances que ahora aparecen en pliegos sueltos ya no son aquellos que eventualmente pudieron oír los poetas que los adoptaron y adap-

⁶ *Diccionario*, n. 1.

⁷ Identificable con el Friedrich Biel que trabajó en Basilea con Wenssler y que imprime ya en Burgos desde 1485.

⁸ Ello no sólo implica que la fecha del pliego es necesariamente posterior a 1511 sino que muestra un uso nada extraño: el empleo de materiales tomados de otra obra sin cambiar absolutamente nada en el texto de las composiciones o en su orden, sino revistiéndolos simplemente de un ropaje tipográfico que los hacía accesibles a aquellos que no podían permitirse el *Cancionero general*.

taron, sino textos nuevos, en el sentido que venimos exponiendo. En segundo lugar, que las variantes que aparecen en los pliegos pueden explicarse sin necesidad de recurrir a la tradición oral ya que en mi opinión son variantes que, por diversos motivos, surgen a lo largo del proceso de copia de impreso a impreso y no representan un estadio en la evolución oral del romancero.

Como se ha avanzado, pronto comienzan a publicarse toda una serie de breves cancioneros que difunden poesías del *Cancionero general*. Paralelamente a ese proceso puede constatarse una progresiva reducción de la poesía cancioneril en pliegos sueltos. En todo el siglo XVI encontramos 41 pliegos sueltos que contienen romances que ya habían aparecido en la primera edición de la obra de Castillo⁹. De esos, cuatro llevan fecha explícita posterior a 1550. De los restantes, aun cuando sospecho que tres de ellos son también posteriores a esa fecha, nos quedan 34 pliegos. No son ciertamente pocos, pero si tenemos en cuenta que algunos de ellos no son sino reediciones de otros pliegos, se observa que el éxito de estos romances cancioneriles no puede compararse al que, según trataremos más abajo, tuvieron otros. Interesa notar en estos cálculos que de los romances del *Cancionero general*, 11 no se imprimieron en pliegos sueltos y un total de 18 se reparten a partes iguales una (9) y dos (9) presencias. Si atendemos a las características de esos romances omitidos en pliegos sueltos veremos que destacan por su tono juglaresco, pero también por su tendencia al estatismo y a la contemplación descriptiva. Las contrahechuras proponían una lectura particular de un romance, con un marcado tono cortesano que no encajaba demasiado bien con las predilecciones de los lectores de pliegos sueltos, más decantados por romances de tono más narrativo¹⁰. Podría explicarse así el hecho de que *Yo mestaba en pensamiento o Reniego de ti amor*, contrahechos por Diego de San Pedro, o *Estabase mi cuidado*, contrahecho por Nicolás Núñez al de *Estabase el rey Ramiro*, no aparezcan en pliegos sueltos o que el famoso *Ya desmayan los franceses*, contrahecho por Diego de Zamora como *Ya desmayan mis servicios*, tenga una sola presencia.

⁹ Vid. cuadro I en los Apéndices de este trabajo.

¹⁰ Para una caracterización adecuada de este tipo de público, vid. Berger, P., *Libro y lectura*, op. cit.; Peña, M., *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997; Peña, M., *Cataluña en el Renacimiento: Libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)*, Lleida, Milenio, 1997; Infantes, V., «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600)», en *Edad de Oro*, 12, Madrid, (1993).

Se privilegian en cambio los romances novelescos, como lo demuestran las seis presencias del *Yo mera mora morayma* o las nueve de *Rosa fresca*, que se convierte así en el romance del *Cancionero general* presente más en pliegos sueltos y que gozó de un mayor éxito. Este éxito con todo no se desprende únicamente de esas nueve presencias. De hacia 1516 o poco más tarde, impreso por Cromberger, o al menos en su taller, es un pliego suelto con nada menos que ocho romances¹¹ (*Rosa fresca*, *Estando desesperado*, *Durmiendo estaba el cuidado*, *Fonte frida*, *Decidme vos pensamiento*, *Gritando va el caballero*, *A veintisiete de marzo* y *Triste está el rey Menalao*) casi todos glosados. El título es significativo: *Romance de Rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances*.

Sería, no obstante, demasiado aventurado coleccionar la fortuna de un romance de los meros números. El pliego que acabamos de mencionar no se diferencia en nada de las páginas del *Cancionero general* en que se contienen, de tal modo que, a simple vista, no puede apreciarse en la selección otra voluntad que la de ofrecer, a precio reducido, una selección particular¹². Otro ejemplo de lo engañosas que pueden ser en ocasiones estas estadísticas lo constituye otro pliego muy temprano (anterior en cualquier caso a 1539 por registrar Colón en su *Abecedarium* dos ejemplares: entradas 12498 y 13027) que titula algo humildemente *Romance de Durandarte con la glosa de Soria y otros diversos romances*¹³. En principio lo que nos ofrece son las composiciones que se contienen en los folios cxxxvij al cxxxx del *Cancionero general* eliminando los romances *Mudado se ha el pensamiento*, *Caminando sin plazer*, *Estando en contemplacion*, *Alterado el sentimiento*, *Triste estaba el caballero* y *Amara yo una señora*, además del *Valencia ciudad antigua* de Alonso de Proaza y el villancico que le acompaña. Si atendemos a las estadísticas puede comprobarse que efectivamente algunos de los romances eliminados no tienen presencia en pliegos sueltos, o tienen sólo una o dos. Sin embargo, un examen más detallado revela datos sorprendentes.

¹¹ *Diccionario*, n. 1038, facsímil en García de Enterría, M. C., *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Viena*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, n. 11, de ahora en adelante citado como *Pliegos Viena*. Para la fecha vid. Griffin, C., *Los Cromberger*, op. cit., n. 167.

¹² *Diccionario*, n. 1039, facsímil en Menéndez Pidal, R., *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols., prólogo de R. Menéndez Pidal, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, II, n. 75. A partir de ahora citado simplemente como *Pliegos Praga*. Para el pliego que acabamos de ver la fórmula incluso se perpetúa en otro pliego, sin fecha ni lugar de impresión, pero probablemente burgalés y con seguridad más tardío, que reproduce el anterior sin más modificaciones que eliminar el grabado que acompañaba al pliego sevillano y cometer algunas erratas en el título

¹³ *Diccionario*, n. 1007, *Pliegos Praga*, n. 16.

A excepción del romance de Proaza, todos los demás romances omitidos constituyen el folio cxxxviij al completo. En él, además de estos romances se contiene el final del romance de Juan del Encina *Caminando por mis males*. Si comparamos este romance en el *Cancionero general* con la versión del pliego, veremos que ciertamente el pliego presenta el mismo texto del romance para los versos que se hallan en ese folio (al recto) salvo variantes ortográficas, pero con nada más ni nada menos que seis estrofas más, un total de 35 versos. ¿Dispondría el impresor de un ejemplar del *Cancionero general* al que faltaba ese folio? ¿estaría copiando otro pliego?; no lo sabemos, pero es cierto que en ocasiones las necesidades tipográficas imponen una selección poética que no debe confundirse con ideología alguna y que esas estrofas de más bien pudieran estar ahí solamente para llenar espacio tipográfico. Ello debe ser solamente un toque de atención para no aceptar a ciegas lo que se desprende de unos índices de presencias que se basan en su mayoría en materiales cuya conservación se debe más al azar que a otra cosa; creo, sin embargo, que las líneas generales que ofrecen estos índices son ciertas, y que, en una primera época muy cercana a la aparición del *Cancionero general*, la gran mayoría de romances procedentes de él que se ofrecieron en pliegos sueltos, lo hacían en pliegos que no aspiraban sino a ser una pequeña selección del mismo.

Tales prácticas se agotaron rápidamente y pronto aparecieron pliegos en los que los romances sacados de la obra de Castillo se combinaban con otras composiciones, formando productos híbridos. Así ocurre, por ejemplo, con un pliego suelto de Fadrique Biél de Basilea, excepcional por la gran suma de romances que contiene: *Aquí comiençan onze maneras de romances. Con sus villancetes y aqueste primero romance fue fecho al Conde de oliua*¹⁴.

De las 18 poesías que pueden leerse en el pliego, trece provienen directamente del *Cancionero general*¹⁵: *Estando en contemplación* está allí en el f. 138r, *Corazon procura vida* en el f. 138v al igual que *Alterado el pensamiento*, *Triste estaba el caballero*, *Cuidado no me congojes*, *Amara yo una señora* y *Que vida terna sin vos*; en el f. 139r encontramos *Mi desventura cansada* y *No vivo sin esperanza* en el f. 129r, *Dezime vos pensamiento* en el f. 134r al igual que *El dia del alegría*, *Quien quisiere que la muerte* está en el f. 9v y, finalmente, el de *Rosa fresca* en el f. 132r¹⁶.

¹⁴ *Diccionario*, n. 668.

¹⁵ De la primera edición, de 1511.

¹⁶ No ha habido hasta ahora consenso a la hora de fechar el impreso. Thomas lo cree de 1516-17 (Thomas, H., *Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-17 existentes en el*

Cuando comparamos las fuentes de las restantes 5 composiciones con los textos ofrecidos por el pliego constatamos que, salvo claras erratas tipográficas, presentan la misma forma que en el original. La forma del pliego viene así condicionada por el modelo que ofrecía el *Cancionero general*, pero no se trata ya de una copia sin más, sino de una reestructuración de los contenidos.

Años más tarde, hacia 1530, Juan de Junta imprime un pliego suelto con el siguiente título¹⁷: *Aquí comiençan diez maneras de romances con sus villancicos y aquesta [sic] primero fue hecho al conde de Oliva*. La fuente de este pliego, el modelo que se ha seguido, es el anterior, pero se ha eliminado el *Estando en contemplación*. Como hemos visto, esta composición tiene una sola presencia en pliegos por lo que no parece casual que el taller burgalés eliminase precisamente ésta.

No obstante, no todos los productos híbridos que encontramos reflejan una meditada selección de los materiales en función de la demanda que el público hiciera de ellos. En ocasiones, son las meras necesidades tipográficas las que condicionan la aparición o supresión de un romance. Los casos más conocidos son aquellos en los que al final del pliego se coloca una composición cualquiera, que bien puede ser un romance, para no dejar papel en blanco, tal y como hiciera Nuncio al final de la *Question de amor*.

En pliegos como los que estamos viendo, sin embargo, otros factores pesan más que el papel. Como ya se ha apuntado, este tipo de pliegos que reproducen sin más páginas enteras del *Cancionero general*, buscaban ofrecer por poco precio retales de la magna y cara obra. Las páginas escogidas para el saqueo podían luego acomodarse al espacio tipográfico del pliego con numerosos recur-

British Museum, Barcelona, Casa Miquel Rius, 1931), para Norton (Norton, F., *Printing in Spain*, op. cit.) es de 1515-1517 y Askins (Askins, A. L. F. (ed.), *Pliegos poéticos españoles de The British Library, Londres (Siglo xvi)*, 4 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989, n. 52. A partir de ahora citado como *Pliegos British*) lo fecha entre 1515-1519. La desecha Lloren mis ojos quizá permita precisar en algo la fecha por cuanto parece ser traducción de la composición en portugués aparecida en el *Cancioneiro Geral* de García de Resende (Lisboa, Hernán de Campos, 1516) donde aparecía, en el folio CLXVIII en la forma *Lhoran mis ojos* atribuida al «prior de sãta cruz polo prícepe dō afosso qndo [sic] casou dona brãca com quen ele andava d'amores». La última impresión con fecha segura salida del taller de Biel de Basilea es de 1517 y ya al año siguiente su nombre desaparece de los colofones, con lo que es muy probable que muriese en ese mismo año. 1517 sería por tanto la fecha casi segura del pliego. Además, las cuatro composiciones restantes aparecen por primera vez en forma impresa en este cuaderno.

¹⁷ *Diccionario*, n. 658. Piacentini, G., op. cit., lo considera sevillano; a mi juicio, sin embargo, los grabados remiten claramente a la imprenta mencionada.

sos que van desde el empleo de una mayor o menor tipografía al uso de grabados; era importante con todo que el producto final resultara una copia fiel del original, puesto que eso era lo que querían aquellos a los que tales pliegos se destinaban. Si, al escoger unas composiciones determinadas y distribuirlas en la forma, se cometía un error, siempre era posible poner un parche al final, pero, en tanto que parche, quedaba descolgado del conjunto. Más razonada era la solución que adoptó el impresor de un pliego temprano en el que el título recuerda ya inevitablemente al que Castillo puso a la sección de romances de su cancionero¹⁸:

Aquí comiençan ciertos romances con glosas y sin ellas y este primero es el del Conde Claros con la glosa de Francisco de Leon. Otro romance de Lope de Sosa contrahaziendo este del conde con un villancico y su glosa. Otro romance que dize. Fonte frida fonte frida. Otro romance que dize. Maldita seas ventura: con su glosa. Con otro romance. Pide campo un caballero con despecho de su amiga. Otro romance contrahaziendo al de Digasme tu el hermitaño.

La única composición que no aparecía en el *Cancionero general* era el romance «de Pide campo un caballero», que no es otro que el que comienza *Con una triste demanda*. Hábilmente, el impresor distribuyó los 46 versos del romance entre el recto y el verso del cuarto folio de tal manera que las composiciones que cerraban el pliego eran la contrahechura de Cumillas, *Digasme tu el pensamiento* y la desecha *Dolores le van detrás*. Tal distribución, reflejada en el título del pliego, da la impresión final de ser realmente lo que pretendía, disimulando la nueva entrada entre los materiales originales. Además, nótese que la presencia de esta composición encaja perfectamente con el tono obviamente cancioneril del resto de las composiciones. En los más de los casos, temática y necesidades tipográficas, anduvieron de la mano.

De todo esto puede concluirse que la mayoría de romances sacados del *Cancionero general* aparecen en pliegos que no son sino burdos remedos de alguna de sus páginas. Los materiales poéticos del *Cancionero general*, sin embargo, se emplearon también para otros usos, menos numerosos quizá que los ya mencionados, pero interesantes porque revelan, más allá de la fórmula editorial presente en los anteriores, las concepciones que se tenían de unos romances determinados.

¹⁸ *Diccionario*, n. 654; *Pliegos Praga*, I, 7.

Cromberger, por ejemplo, sacó también a la luz en 1520 un pliego suelto con tres romances, el de *Mi padre era de Aragon*, el conocido de *La bella malmaridada*, y, cerrando el pliego, el romance de Garcisánchez de Badajoz *Caminando por mis males*¹⁹. La extensión de este último demuestra a las claras que no está puesto ahí para rellenar espacio tipográfico; del mismo modo, basta un vistazo a su producción para ver que tenía acceso a muchos otros romances. ¿Porqué entonces precisamente ese?; sencillamente porque los lamentos y dolores que en él se narran encajaban a la perfección con dos romances novelescos, de cautivos el uno y de malcasada el otro, formando así un todo con una unidad temática coherente y empleando además el romance del *Cancionero general* que, tras el de *Rosa fresca*, gozó de una mayor difusión y aceptación en pliegos sueltos con un total de siete presencias²⁰.

Otras posibilidades de combinar romances tomados de cancioneros con romances viejos venían condicionadas por el simple hecho de considerar como tales algunos de esos romances, aunque no lo fueran. Juan de Junta, sin ir más lejos, imprimió, primero en 1535 y luego en el 40, dos pliegos sueltos²¹, reedición el uno del otro, con el siguiente título:

Aquí se contienen cuatro romances viejos. Y este primero es de don Claros de Montaluan: el qual trata de las diferencias que huuo con el emperador, por los amores de la princesa su hija.

En realidad, el pliego contiene cinco romances, siendo el quinto y último el de *Madre mia amores tengo*, que por el título y por hallarse en esa posición bien podría ser el añadido a una edición antigua, hoy perdida, que contuviera ciertamente sólo cuatro romances. Nos interesa con todo señalar cuáles son esos cuatro. El primero es por supuesto el de *A misa va el emperador*; los otros tres son, por

¹⁹ *Diccionario*, n. 689. Para la fecha vid. Norton, F., *Printing in Spain*, op. cit., n. 949 y Griffin, C., *Los Cromberger*, op. cit., n. 221. Reproducción facsimilar de la portada en Lecocq Pérez, C. *Los «pliegos de cordel» en las bibliotecas de París*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1988, pág. 69, n. 4.

²⁰ El pliego además hubo de tener éxito; hacia 1528 sale a la luz en el mismo taller una nueva edición de ese pliego en el que los únicos cambios que se han llevado a cabo afectan a los grabados, probablemente por estar ya en esa fecha muy gastados los empleados en el anterior. Con todo, al emplear en ambos cinco figuritas de madera pone de manifiesto la importancia de una imagen estereotipada en este tipo de impresos. *Diccionario*, n. 688, para la fecha, vid. Griffin, C., *Los Cromberger*, op. cit., n. 299. Facsímil en *Pliegos Praga*, II, 58.

²¹ *Diccionario*, números 729 y 730 respectivamente. Para las fechas, vid. *Pliegos British*, pág. 132.

este orden el romance *Alterado el sentimiento*, con la variante típica de los pliegos sueltos *Alterado el pensamiento*, *Triste estaba el caballero* y *Amara yo una señora*. En el *Cancionero general*, como se ha podido observar, *Triste estaba el caballero* y *Amara yo una señora* se declaran como añadidos o acabados por Alonso de Cardona el primero y por Quirós el segundo; Junta, tomó todo el romance como antiguo, pero no por confusión, sino por conveniencia. Más allá de la coherencia que con estos romances y el quinto se da al conjunto, no es casualidad que para el de *Alterado el pensamiento* se mencione explícitamente que es «Otro romance de don Diego de Acuña», mientras se niega a los otros la paternidad. Tampoco puede tenerse por casual que los tres romances viejos que elige para acompañar al primero tengan seis presencias en pliegos de la primera mitad del siglo.

De los romances cancioneriles puede decirse por tanto que gozaron de su mayor fortuna mientras tuvo sentido ofrecer al público extractos de una obra impagable. En cuanto los cancioneros menores a los que ya se ha hecho referencia pusieron a disposición esos materiales a precios asequibles a la par que ofrecían una selección adecuada a los gustos imperantes, los pliegos sueltos comenzaron a aceptar esos romances solamente para completar productos híbridos. En resumen, en el momento en que pudieron ofrecerlos a precios asequibles, es decir, tan pronto como estuvieron medianamente delimitados los gustos romanceriles del público, se produjo un reajuste del contenido de los respectivos materiales.

II.III. LA CREACIÓN DE ROMANCES COMO TÉCNICA EDITORIAL

La misma situación que afecta según acabamos de ver a los romances tomados de cancioneros permite aclarar también el nacimiento y la aparición de otro tipo de romances que no suelen incluirse en las antologías del romancero pero que explicitan, de una forma más clara si cabe que el punto anterior, tanto la naturaleza del romancero impreso como su razón de ser.

En efecto, junto a los romances que acabamos de tratar, la imprenta se encargó también de difundir otro tipo de romances que satisficieran «otra necesidad cultural arraigada profundamente [...] en una determinada clase de lectores: la novedad²²». Se trata pues de romances de nuevo cuño, pero debe notarse que estos llevaban en su misma forma octosilábica la razón de su existencia: el texto podía ser desconocido, pero no el código en el que estaba escrito. Con todo, estos

²² García de Enterría, M. C., *Literaturas marginadas*, op. cit., pág. 54.

romances fueron compuestos por escrito, de tal suerte que su presencia en letras de molde no corresponde a ningún tipo de tradición oral: estamos por ello en condiciones de aplicar sobre ellos métodos ecdóticos para reconstruir un texto arquetípico original que sí puede corresponder al original escrito.

II.III.I. Libros de caballerías e historias caballerescas

No creo que sea un tópico afirmar que al sastre sevillano o al campesino burgalés ciertos acontecimientos lejanos o ciertas disputas políticas le eran un tanto indiferentes. Eran otro tipo de acontecimientos, ciertamente menos reales y más lejanos los que le atraían de una forma más especial: aquellos que se narraban en los libros de caballerías. No sorprende a nadie al afirmar que éste fue uno de los géneros que gozó de mayor éxito en el siglo XVI. Las tierras lejanas y exóticas de peregrinos nombres donde transcurren sus tramas eran en parte más conocidas que Nápoles o el norte de África, las pasiones de Amadís y Oriana de más interés que los amores del marqués de tal o el duque de cual. Tras estos libros de caballerías se escondía un fortísimo sistema de impresores e imprentas que velaban por ofrecer esa demanda de la forma más eficiente posible. Hoy, más alejados de tópicos historiográficos de antaño sabemos que no solamente los nobles consumieron este tipo de literatura; ello no implica, con todo, que estos libros no fuesen caros. Aún en las peripecias de algunos impresores por abaratar los costes de estos libros empleando mal papel y peor tipografía, los pesados infolios alcanzaban precios que, si bien no siempre eran desorbitados, podían quintuplicar el de un puñado de pliegos sueltos. Para quien gustaba de ellos además, nunca era demasiado una variación sobre un argumento conocido o un sano y breve resumen del periplo favorito. No es de extrañar así que, paralelamente al desarrollo de este género, apareciesen una serie de romances que tenían por protagonistas a los héroes caballerescos.

Si hubo en el siglo XVI un caballero andante por excelencia ese fue sin duda Amadís de Gaula, y sobre él conocemos al menos cinco romances. El más temprano es probablemente el que comienza *Amadís el muy famoso*. Sólo uno de los dos pliegos que conservan el romance nos ha transmitido la versión larga (de 148 versos)²³. Se narra en ella el enamoramiento de Amadís y Oriana,

²³ *Diccionario*, n. 990. Burgalés de Fadrique Alemán de Basilea, ca. 1515-1517, *vid.* Norton, F. y Wilson, E., *Two spanish verse Chap-Books*, Cambridge, 1989, n. 5 y Norton, F., *Printing in Spain*, *op. cit.*, n. 298.

cómo el enano Ardián malinterpreta las palabras que Amadís dirige a Briolantja y provoca los celos de Oriana, quien pide a Amadís que se aleje de ella y le recrimina su conducta. Se cuenta también la posterior penitencia de Amadís en la Peña Pobre tras haber cambiado de nombre, llamándose ahora Beltenebros y finalmente como la Doncella de Dinamarca le reconoce y le entrega una carta de reconciliación de Oriana, que ha descubierto la verdad. El romance concluye con la vuelta de Amadís junto a Oriana, y reproduce por tanto la trama que sucede entre el capítulo 35 del libro I y el 56 del libro II. En esas páginas, sin embargo, tienen lugar una serie de hechos que el anónimo romancista omite, centrándose sólo en los sucesos principales arriba mencionados, y narrándolo todo en forma cronológica y lineal. El primer verso ya indica, por si se dudara, que el personaje y sus aventuras eran sobradamente conocidos. Al lector (u oidor) le queda por tanto sólo asistir a una concatenación de hechos ya conocida, en la que se eliminan aquellos pasajes que pudieran entorpecer el plácido fluir del relato. Este tipo de forma narrativa lleva en su seno los rasgos más destacados de su público: se elimina toda posibilidad catártica en tanto que los personajes al igual que su destino son conocidos y el relato transcurre libre de prolepsis o analepsis alguna. Todos los que gustaban del *Amadís de Gaula* leerían el romance, no sólo aquellos que no pudieran permitirse el libro. Prueba fehaciente de ello es el caso de un anónimo lector del XVI que en el recto del último folio de su ejemplar de las *Silves de la selva* (Sevilla, 1545) manuscribió este romance²⁴.

Los restantes romances de Amadís se centran ciertamente en episodios más puntuales que el anterior, pero revelan en sus contenidos la predilección por unos aspectos temáticos muy concretos del *Amadís*, los capítulos finales del libro I y el libro II. El romance que comienza *En la selva esta Amadís*, se centra en las quejas del protagonista al recibir la carta de Oriana y está inspirado por tanto directamente en un pasaje del capítulo XLVI del libro II. Los seis primeros versos sirven sólo de introducción²⁵:

*En la selva esta amadis
el leal enamorado*

²⁴ Se trata del ejemplar conservado en la Bibliothèque Mazarine (Rés. 362). El dato lo trae J. M. Lucía Megías, quien erróneamente lo considera «seguramente el borrador de un poema laudatorio de Amadís y su parentela». Cf. Lucía Megías, J. M., *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero Ramos, 2000, pág. 105.

²⁵ El romance aparece en los pliegos 701 y 702. Cito por el texto del 702, *Pliegos British*, n. 53.

*de lagrimas de sus ojos
el campo tiene regado
por una carta sañosa
que oriana le ha embiado*
(vv. 1-6)

De inmediato el romance se centra en un parlamento del héroe:

*o mi padre perion
o mi padre rey honrado
que me muero sin tu sabello
por lo qual vo mas penado
o si tu padre supieses
quien aquesto me ha causado
se que no te espantarias
ni de ti seria culpado*
(vv. 9-16)

En la novela, el pasaje aparecía del siguiente modo²⁶:

«¡O, rey Perión de Gaula, mi padre y señor, cuán poca razón tenéis vos, no sabiendo la causa de mi muerte, de vos della doler! Antes según vuestro gran valor y de vuestros preciados fijos, devéis tomar consuelo, porque seyendo yo obligado a seguir vuestras grandes proezas, aborrescido, desesperado, como cavallero cativo que los duros golpes de la fortuna resistir no puede, yo mismo, por consuelo y remedio, la muerte tomé; pero sabiendo la razón dello, cierto só que me no culparíades, mas a Dios plega que no lo sepáis, pues que vuestro dolor al mio remediar no puede; antes seyendo por mi sentido, en muy mayor cantidad acrescentado sería.»

Como puede verse, por tanto, sólo los momentos más emotivos del largo y compejo pasaje tienen cabida en el romance. Ese es el mismo sistema empleado para romancear el momento en el que Amadís se dirige a Gandales, donde se dice:

«¡O, bueno y leal cavallero mi amo Gandales!, de vos lievo yo gran pesar porque mi contraria fortuna no me dexó que os galardonasen aquel beneficio tan grande que de vos recibí; porque vos mi buen amor, me sacastes de la mar tan pequeña cosa como desa no-

²⁶ Cito por la edición de J. M. Cacho Blecua, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 686-690.

che nascido; dísteme vida y criança, como a propio fijo, y si ansí como los mis primeros dias en vuestros dias se aumentaron, los postrimeros en ellos fenesciessen, muy folgada la mi ánima deste mundo se partiría, lo cual hazer no se pudiendo, siempre de cos en gran deseo seré»

El pasaje, en verso, lo encontramos del siguiente modo:

*buen viejo don gaudales
amo mio muy honrado
vos me sacastes del arca
de la mar do yua encerrado
siendo yo chica criatura
de aquessa noche criado
vos me mostrastes criança
por do fuy siempre estimado
e agora que ya soy grande
dexo vos desamparado
(vv. 17-26)*

El anónimo autor sintetiza los motivos principales de cada una de estas ampliaciones, de carácter fuertemente retórico y sentimental, si bien se conserva la primera persona del relato (recuérdese que Amadís proclama estas quejas en voz alta). Continúa con el planto a Mabilia y la Doncella de Dinamarca, también inspirado literalmente en el pasaje siguiente:

«¡O, Mabilia, mi cormana y señora, y vos buena Donzella de Denamarcha, ¿dónde tardó tanto la vuestra ayuda y socorro que así me dexastes matar?; cierto, mis buenas amigas, no me tardara yo, aviendo menester mi ayuda, en vos socorrer; agora veo yo bien, pues me vos desamparastes, que todo el mundo es contra mi y todos son tractadores en la mi muerte»

que versifica simplificando en cuatro versos:

*manilia mi cormana
ya de mi no aueys cuydado
donzella de dinamarca
mis servicios ha olvidado
(vv. 27-30)*

El romance acaba con un largo planto a Oriana, lo que no deja de ser un dato curioso. García de Enterría, a propósito de la relación del romance con el capítulo señalado, menciona que los plantos están en el romance «en el mismo orden que aparecen en la novela durante el monólogo del protagonista²⁷». La afirmación es cierta sólo para los pasajes que hemos apuntado. En la novela, justo después de las quejas a Mabilia y a la Doncella de Dinamarca, aparece un misterioso caballero que declama un alegre parlamento sobre el amor. Allí, tal disposición de los acontecimientos tiene su sentido pleno; en el romance, el planto a Oriana, que es el primero que aparece en la novela, debe ser el último para constiuir así todo el poema una sucesiva escalación que tiene en este lamento su culminación final.

Culminante también para los lectores hubo de ser el reencuentro de Amadís y Oriana que se relata en el romance *Después que el esforzado*. Aquí, Belte-nebros, *Amadís que fue de Gaula* como recuerda el segundo verso del romance, parte de la Peña Pobre hacia Miraflores para reencontrarse con su amada. El romance lo cuenta con fuerza emotiva, pero es en muchas partes, como los anteriores, deudor del propio texto de la novela y no sólo del recuerdo del suceso. Al leer algunos versos, como los 15-18:

*cuando se vieron los dos
los dos que tanto se amavan
no hay lengua que contasse
de la gloria que gozaban
(vv. 15-18)*

el poeta no prescinde de narrar largos discursos amorosos en beneficio de una brevedad lírica, al contrario, el pie forzado se lo ofrece el pasaje de la novela: «¿quién sería aquel que baste a recontar los amorosos abrazos, los besos dulces, las lágrimas que boca con boca allí en uno fueron mezcladas?». Con todo, el poeta era consciente de estar trabajando con otro tipo de discurso y por ello no prescindir de los recursos propios del romancero. A García de Enterría el modo de narrar el encuentro amoroso le «recuerda levemente a aquel otro encuentro famoso -aunque esta vez trágico- de Tristán e Iseo que nos relata otro romance viejo». No es extraño: los versos *tanto están boca con boca / como una misa rezada / llora el uno llora el otro / la cama toda se baña*, del célebre *Ferido está don*

²⁷ García de Enterría, M. C., «Pliegos y romances de Amadís», en Rodríguez Cepeda, E., (ed.), *op. cit.*, pags.121, 135, en especial pág.130.

Tristán hubieron de venírsele a la memoria necesariamente al poeta al leer las páginas de la novela y componer los suyos. Pero hay más, el mismo principio del romance lo conocemos por muchos otros: *Después de muerto Bermudo*, *Después que el rey don Rodrigo*, *Después que Vellido Dolfos*, etc. Eran simplemente los modelos existentes para la composición de romances.

La influencia de estos modelos preexistentes es especialmente notable en otro de los romances de Amadís, compuesto esta vez por un poeta conocido: Alonso de Salaya. Es el que comienza *En un hermoso vergel* y narra las aventuras de Amadís y Oriana según aparecen en los capítulos LVI y LVII del libro II. Es por tanto continuación del encuentro relatado en el romance anterior. Se cuenta aquí como ambos amantes parten de Miraflores con destino al castillo del Rey Lisuarte donde Amadís combate contra Lindoraque y se encuentra con el pérfido encantador Arcalus, y como finalmente Amadís y Oriana regresan a Miraflores *cercados de amor y fe*. Al igual que sucedía con los anteriores, muchos pasajes están sacados del texto de la novela, pero adecuados al carácter del romance. Basten como ejemplo las palabras de Amadís cuando pide a Oriana que vayan a probar el desafío de la Espada Verde. Éstas se relatan en la novela en un tono sumamente comedido: «*Mi señora, si por Dios y por vos en efecto se pudiese poner mi pensar, faríadesme muy alegre por todos tiempos*». El romance por contra no puede sino presentar a un Amadís ansioso de aventuras:

*vamos vamos mi señora
por vos no me sea negado
a probar el aventura
del espada y del tocado
(vv. 15-18)*

La trabazón interna la da pues el propio relato, pero al romancear estas aventuras Salaya necesita resumir brevemente (o aun omitir) los pasajes que no le interesan, y dotar al romance pese a ello de un fuerte tono narrativo. Para ello recurre al uso de las formulaciones más características de los romances viejos. El ejemplo más claro es el empleo del archiconocido verso *helo helo por do viene*, pero son muchos más: *salense de miraflores/ese castillo nombrado* (vv. 21-22), *ya se comienza la prueba* (v. 25), *a grandes voces diziendo* (v. 43), *Oriana desde que lo vido / el color se le ha mudado* (vv. 47-48), etc.

Algunos autores pues recrean en romances los pasajes predilectos del *Amadís de Gaula* empleando para ello los recursos típicos del romancero, pero ello no se debe sólo a la fama que logró la novela; otros títulos, más peregrinos sin

duda pero igualmente leídos y conocidos, dejaron también su testimonio romanceado.

En Valencia, el 10 de mayo de 1516, salía de las prensas del taller de Diego Gumiel el *Libro de Floriseo que por otro nombre es llamado el cavallero del desierto el que por su gran esfuerço y mucho saber alcanço a ser rey de Bohemia*²⁸. Poco tiempo después aparece en un pliego de la imprenta de los Cromberger²⁹ un romance, compuesto por Andrés Ortiz sobre los amores de Floriseo y la Reina de Bohemia³⁰. El largo romance cuenta de forma sucinta los hechos narrados en los capítulos XXVII a LVII del segundo libro del *Floriseo*, omitiendo como viene siendo habitual aquellos hechos menos relevantes para centrarse en lo que supuestamente más interesaba al público. García de Enterría³¹ sin embargo ya notó la poca habilidad de Ortiz para resumir coherentemente los 22 capítulos que romancea. El autor, al no tomar una unidad narrativa completa tiende a perderse en la narración provocando así cierta confusión en algunos pasajes. Concluir de ello que el romance no logró sus objetivos sería sin embargo exagerado; ciertamente en algunos momentos, el autor es tan poco hábil que sólo un conocimiento previo del texto del *Floriseo* permitiría entender ciertos versos, pero todo el romance está tan influido por el tono de los romances viejos que resulta difícil no atribuirle cierto valor. Fórmulas típicas de romances sobradamente conocidos aparecen aquí por doquier: para expresar movimiento se usa el conocido recurso *ya se parte Floriseo / ya se parte ya se va* (vv. 85-86), al iniciarse un parlamento de la Reina de Bohemia la fórmula *Ella desde lo vido / empeçole de hablar* (vv. 142-143) y otro parlamento de Floriseo se cuenta con *Floriseo desde la oyo / tal respuesta le fue a dar* (vv.160-161). Or-

²⁸ Vid. Guijarro Ceballos, J., *Floriseo. Guía de lectura*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

²⁹ *Diccionario* n. 408. En la entrada, por error, se indica que Checa, F., «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en *Summa Artis, Historia general del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 11-200, en la. pág. 103, reproduce la portada cuando en realidad se reproduce la del pliego 407, del mismo autor. Para la fecha del pliego hacia 1516-1520, Norton, F., *Printing in Spain, op. cit.*, n. 946 y Griffin, C., *Los Cromberger, op. cit.*, n. 218.

³⁰ El romance, más tarde, aparece en otro pliego, esta vez burgalés, impreso por Alonso de Melgar hacia 1526 y luego en otro de los Junta y fechable entre 1530 y 1535. *Diccionario*, n.º. 410 y 409. Para la fecha del primero vid. Checa Cremades, F., «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», *op. cit.*, especialmente pág. 192; para la fecha del segundo, Piacentini, *op. cit.* I, n. 139.a.

³¹ García de Enterría, M. C., «Libros de caballerías y romancero», en *Journal of Hispanic Philology*, 10, (1986), págs. 103-115, en especial, págs. 110-111.

tiz cometió tal vez el error de querer condensar demasiado la fuente que le ofrecía la materia narrativa; el uso de las técnicas romanceriles no se queda sin embargo en remedo, sino demuestra su más precisa adaptación y comprensión. No sabemos si las tres ediciones conservadas son testimonio fidedigno del éxito del romance (que ocupa casi todo el pliego) o si son únicamente capricho involuntario del tiempo; sabemos, en cualquier caso, que los lectores de libros de caballerías se reconfortaban con este tipo de romances. El romance termina con estos cuatro versos:

*así acaba este romance
dando fin a mi hablar
y a vosotros los lectores
vos me querais perdonar.*

García de Enterría deduce de la lectura de estos versos que se el romance se dirigía a «un tipo de público que no era el de los romances, ni siquiera el de los impresos en pliegos sueltos³²»; no creo sin embargo que pueda establecerse tal diferencia. Para empezar los romances impresos en pliegos sueltos, con la salvedad de algunos romances de cancionero con un muy marcado tono lírico, no son esencialmente distintos a los transmitidos por cualquiera de los otros dos medios. Los que gustaban de los libros de caballerías gustaban también de los romances, como lo prueba el hecho de que muchos de estos romances aparecieran entremezclados con los romances viejos más al uso, ya que juzgo improbable que los impresores ofrecieran semejante *variatio* si ambos públicos estaban tan diferenciados. Además, si tal conjunción no fuera suficientemente esclarecedora, cabría preguntarse el sentido de tal imitación del tono y forma del romance si los lectores no fueran los mismos. Los libros de caballerías no fueron leídos solamente por nobles acaudalados ni los pliegos solamente oídos por humildes gentes. Para todas estas obras hay un único público unitario en sus intereses: puede variar la forma de consumo de estas obras, pero no su contenido esencial. El nivel económico y el nivel de instrucción del público al que iba dirigida una obra podía condicionar, y de hecho condicionaba, el aspecto externo de la obra y el modo de presentar unos contenidos, pero el interés por unos temas determinados era común. Es más, no siempre estos romances presuponen la confianza del lector con el contenido sino que algunos romances parecen hechos expresamente para incitar a la lectura del libro.

³² *Idem*, pág. 108.

Este tipo de romances de nuevo cuño, además, no sólo se pensaba como resumen, o aun incitación a la lectura de libros de caballerías. Dado que los libros de caballerías y otras obras eran caros, el público interesado por estas historias no siempre podía adquirirlas. Esto, en parte, podía solventarse mediante la transmisión oral de estas obras, lecturas en voz alta, etc. pero los impresores se esforzaron por ofrecer alternativas a esa transmisión. Una de ellas fueron las historias caballerescas, por lo general traducciones de obras francesas, que constituyen uno de los géneros editoriales con el que los pliegos sueltos ofrecen mayores similitudes. Este género, se basa principalmente, al igual que los pliegos sueltos con romances, en una presentación impresa unitaria y una difusión continuada, lo que, unido a la brevedad y al común origen medieval del género ofreció en cierto sentido una alternativa a los caros libros de caballerías³³. Las similitudes no se limitan sólo a las técnicas comerciales que tras ambas formas se esconden. Este género además ofrecía al público al que se dirigía, que era el mismo que el de los pliegos, una serie de ventajas: «las novelas netamente renacentistas contenían unos presupuestos ideológicos y artísticos más especiales y definidos, en cuanto conjunto literario, que las traducciones, en las que predominan una gran variedad de técnicas y estilos»³⁴. Con el romancero ocurre lo mismo. Así, Colón anota en la entrada 4122 de su *Regestrum* una edición burgalesa de 1509 de *La hystoria del rey Canamor y del Infante Turian su hijo y de las grandes aventuras que hubieron*³⁵. Años después, en 1524, el mismo Colón adquiere un pliego con el romance del infante Turian y de la infanta Floreta. Ignoramos la fecha del pliego, pero sabemos que ha de ser posterior a 1510 por contener además del romance mencionado un villancico sobre la tomada de Bujía, que aconteció en enero de ese año; pese a la fecha de compra, el pliego tampoco puede ser muy posterior. Recordemos que el romance sobre la presa de Bujía aparecía solamente en un pliego de hacia 1516-17. Lo interesante es que el pliego en el que aparece este romance es de Fadrique Alemán de Basilea, y que en 1509 pocas otras imprentas pudieran haber impreso la *hystoria*. El romance del infante Turian se conserva además en un pliego que se halla hoy en Praga que, por los datos que ofrece, es reimpresión del que poseyó Colón y

³³ Vid. Especialmente Infantes, V., «La narración caballeresca breve», en Lacarra, M. J. (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, UPV, 1991.

³⁴ Frontón, M. A., «La difusión del Oliveros de Castilla: apuntes para la historia editorial de una historia caballeresca», en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 8 (1989), pág. 45.

³⁵ Vid. Baranda, N., *Historias caballerescas*, 2 vols, Madrid, Castro, 1995.

esta impreso en Burgos, en casa de Juan de Junta. Parece poder deducirse de todo ello que el impresor del pliego que poseyó Colón debió de ser o el mismo Alemán o Melgar, y que el interés se basaba en la propaganda que mediante el pliego podían hacer de su historia caballeresca. El romance, muy significativamente, acaba:

*de su historia por agora
no se puede mas contar
quien la quisiere saber
procure la de buscar
que este romance se fizo
se fizo para cantar.*

En los dos últimos versos se encuentra la razón de los recursos empleados para componerlo.

II.III.II. La Celestina y obras afines

Huelga decir que no sólo los modelos caballerescos fueron romanceados; al contrario, historias sin duda más terrenales, así por ejemplo *La Celestina*, también fueron puestas en forma de romance. Sin ir más lejos, ya en 1513, Jacobo Cromberger imprime un pliego suelto que contiene el romance de Calisto y Melibea, *En un caso muy señalado*³⁶.

No deja de ser verdad, en cierto sentido, que tales romances estaban concebidos como una suerte de propaganda. Sin embargo, debe notarse que pese a que los 780 versos de este romance narran todo el argumento de la *Tragicomedia*, ya desde el título sabemos que éste era sobradamente conocido:

Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores y de las desastradas muertes suyas y de la muerte de sus criados Sempronio y Parmenio y de la muerte de aquella desastrada muger Celestina intercessora de sus amores.

No se trata por tanto de mantener suspense alguno sino de proceder directamente con la trama; se explican así los dos primeros versos que, de otro

³⁶ *Diccionario*, n. 1042. Se halla en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

modo, podrían ser interpretados como demasiado directos si se comparan con los de otros romances viejos³⁷:

*Un caso muy señalado
quiero señores contar*

García de Enterría³⁸ ha llamado la atención sobre la densidad semántica de este comienzo: el *caso*, además *señalado*, la presencia desde el principio del narrador en primera persona, el público condensado en esos *señores* a quienes se va a contar el caso, etc. Tras el título y estos versos, el público está preparado para asistir a la plácida sucesión de acontecimientos «sin más preocupación que la de saber cómo se encadenaron³⁹». Tal *modus narrandi* no nos es extraño; ya ha sido tratado al analizar los romances de Amadís, y refleja lo homogéneo de ese público.

En el título se había advertido además de que este romance estaba *nuevamente compuesto*. Tal novedad por supuesto es ilusoria: ni el tema era desconocido ni lo era la forma; sin embargo, la mejor manera de hacer llegar esas obras «cultas» al público de los pliegos sueltos (que en ocasiones fue el mismo) era el romance. Éste tuvo ocasión a lo largo del Siglo de Oro de demostrar e imponer su hegemonía narrativa, para ficción o no ficción; en los inicios de su difusión impresa sirvió para revestir «novedades» de un ropaje conocido y, en consecuencia, tranquilizador. Claro está que no bastaba con el mero empleo del octosílabo. El anónimo autor que tras el romance se escondía tuvo mucho cuidado no sólo de elegir los momentos clave de la *Tragicomedia* que permitieran seguir el argumento completo sino también de adoptar siempre que fuera posible citas literales. Cuando el argumento de la *Tragicomedia* estorbaba se resumía sin mayores miramientos; así, el Auto séptimo al completo se despacha en 10 versos (505-515)

*ya se despide la vieja
parmeno con ella va
desde allí a su posada*

³⁷ Cf. Di Stefano, G., «La difusión impresa del romancero antiguo», art. cit.

³⁸ García de Enterría, M. C., *Literaturas marginadas op. cit.*, pág. 57. En las mismas páginas se lleva a cabo un brillante análisis de este romance del que tomo la mayoría de los datos que aquí se ofrecen.

³⁹ *Idem.*

*no hazen sino hablar
prometiendole areusa
de traerla a su mandar
estas palabras diziendo
a su casa van llegar
con las razones que sabe
a los dos fizo ayuntar*

En el Auto sexto por su parte se encuentra el siguiente pasaje:

*«¡Corre Parmeno, llama a mi sastre, y corte luego un manto y una saya de aquel contray
que se sacó para frisado!»*

En el romance, la transcripción es casi literal:

*ve parmeno trae un sastre
manto y saya le he de dar
daquel contray que tu sabes
que saque para frisar
(vv. 497-500)*

No todo sin embargo era tan sencillo: en algunos puntos el autor debió de percibir formulaciones acaso demasiado complejas para las expectativas de su público de tal suerte que se sintió obligado a facilitar su comprensión. El celeberrimo pasaje del primer auto en el que Calisto confiesa su amor por Melibea, «*Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo*», se precede en el romance de una fórmula más llana de negación religiosa:

*no soy moro ni cristiano
ni tal me quiero llamar
mas llames me melibeo
que así me quiero nombrar
que yo en melibea creo
y a ella quiero adorar.
(vv. 139-144)*

Lo mismo ocurre en el pasaje inmediatamente anterior. Hablando Calisto a Sempronio dice:

«Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día pasa, y mayor la que quema un alma que la que quema cien mil cuerpos. Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo pintado, como de la sombra a lo real».

El problema a la hora de romancear este fragmento no gira en torno a la complejidad de las formulaciones sino más bien se centra en la (pre)concepción de las expectativas de los lectores. Ochenta sin duda no es número muy redondo; como señala García de Enterría es más que probable que al autor le pareciese más adecuado el refrán «No hay mal que cien años dure». Número redondo, fórmula conocida y en el romance por tanto:

*escucha un poco sempronio
yo te lo quiero contar
fuego que cien años dura
mayor se puede llamar
que lo que en un día pasa
aunque queme una ciudad
como de vivo a pintado
como de sombra a real*

(vv. 123-130)

Como puede verse a la luz de lo expuesto hasta aquí, cuando los romances procedentes de obras cultas aparecen en pliegos sueltos, lo hacen en fechas muy próximas a las de la publicación de esas obras. Esto permite pensar que es muy probable que se consideraran como producto pensado para la difusión y, ¿por qué no?, animación a la lectura de esas obras, pero también como *variatio* sobre un argumento conocido. Como ya se ha repetido en numerosas ocasiones, los pliegos sueltos no fueron productos exclusivos de alguna imprenta aislada, sino materia comercial de cuantas imprentas había, de tal modo que los pliegos, y el romancero, fueron un producto más y, como tal, responde a los mismos intereses que las restantes obras.

Cuando los poetas de turno se disponían a romancear esas obras acostumbran a tomar como materia narrativa solamente aquellos momentos que ofrecen una mayor tensión emotiva. Del mismo modo, las figuras secundarias pasan siempre a un segundo plano o desaparecen, de tal modo que los personajes en escena se reducen a protagonistas y antagonistas. Todo va encaminado a dejar únicamente lo esencial. Por lo que respecta al lenguaje, las obras cultas ciertamente prestan al romance una terminología precisa, pero a la vez se revisten de lo que se suele denominar estilo formulario: estaban compuestos para ser leídos en voz alta.

II.IV. ROMANCES NUEVOS FRENTE A ROMANCES VIEJOS

El modo en que los pliegos sueltos difunden romances durante esta primera época de su difusión impresa podría así interpretarse, según acabamos de ver, como la voluntad de ofrecer al público tanto selecciones de obras mayores que no podían o querían adquirir como resúmenes de las mismas.

En este sentido los cancioneros nos permiten distinguir claramente tres niveles de uso para un mismo tipo de literatura. Tendríamos así, en primer lugar, el *Cancionero general*, con mucho el más extenso de todos los cancioneros impresos. En segundo lugar aparecen una serie de cancioneros breves, selecciones poéticas más o menos afortunadas de la obra de Castillo y, finalmente, aquellos pliegos sueltos que tienen a alguno de estos cancioneros como fuente, selecciones más breves aún y que, según hemos podido ver, siguen sus propias reglas.

Estos tres niveles de uso, con todo, no deben entenderse en sentido cronológico; por más que el *Cancionero general* marque necesariamente un inicio para los pliegos sueltos que difunden sus composiciones, los tres niveles conviven durante toda la primera mitad del siglo. Sí podría resultar algo más problemático el concepto de «uso», ya que, al contener el mismo tipo de composiciones, es decir, cuando lo único que varía es la cantidad, sería fácil pensar en el precio como único factor decisivo entre alguna de las tres opciones. Aquí, el caso de los romances nuevos viene en nuestra ayuda ya que permite comprender mejor, esos tres niveles de los que hablamos. Frente a los pesados infolios de los libros de caballerías, las historias caballerescas suponían una interesante variación casi a medio camino entre estos y los pliegos sueltos y en los que el precio no siempre parece haber sido el factor determinante. Ahora bien, como ya hemos mencionado, estos romances «nuevos» no se acostumbran a incluir en las antologías del romancero pese a ser más antiguos que otros calificados unánime y paradójicamente de «antiguos»; no se estudian, pero hay unanimidad en considerarlos como creaciones cultas y ello porque es imposible negar la dependencia evidente con las obras que les sirven de pie forzado. El grupo que ahora nos ocupa en cambio nunca se ha estudiado en relación con el contexto en el que comienza su difusión impresa sino, más bien al contrario, se ha considerado repetidamente como «de origen medieval» partiendo de las célebres teorías pidalianas acerca de la fragmentación de la épica y su conservación parcial en algunos romances.

Vaya por delante la existencia de un hecho innegable: todos los temas que trata el romancero «viejo» eran, en efecto, sobradamente conocidos en la Edad Media. No creo sin embargo que el conocimiento de esos temas implique ne-

cesariamente que su composición haya de remontarse a esa época. Con muchos romances considerados de origen medieval ocurre lo mismo que con los romances nuevos, simplemente porque nacen en un mismo contexto cultural, editorial y, si se quiere, comercial.

Atendiendo a estas razones, quizá lo más útil sea comenzar por aquellos romances que han sido considerados como medievales por las teorías tradicionales, pero de los cuales se ha aceptado su dependencia con algunas crónicas. Uno de los casos más llamativos es el de los romances del último rey godo, don Rodrigo, precisamente por narrar los acontecimientos más antiguos de la historia de España que documenta el romancero.

Menéndez Pidal ya indicó que una serie de romances sobre don Rodrigo están tomados de la *Crónica Sarracina*⁴⁰ de Pedro del Corral. Se trata, según él, de los siguientes:

- *Don Rodrigo rey de España*
- *Amores trata Rodrigo*
- *Los vientos eran contrarios*
- *Las huestes de don Rodrigo*
- *Ya se salen de la priesa*
- *Gran llanto hacia la cava*
- *Después quel rey don Rodrigo*
- *En Cepta esta don Julian*

No me cabe la menor duda de que su atribución es acertada; disiento, sin embargo, en la concepción de esa dependencia. Si tomamos como ejemplo paradigmático el primero de los romances, el de la violación de la casa de Hércules, veremos que reproduce un episodio que Corral narra en el capítulo 30 de su crónica. Allí se dice que el rey don Rodrigo mandó abrir la puerta de la casa de Hércules, desoyendo los consejos de los caballeros que le acompañan, con la esperanza de encontrar un tesoro. Sin embargo, en lugar del esperado tesoro, don Rodrigo encuentra una *letra* en la que puede leerse lo siguiente:

«Tú, tan osado, que aquí este escrito leerás, pára ojo quien eres e quanto de mal por ti verná; ca así como por mí fue España poblada e conquistada, así por ti será despo-blada e perdida. E quiérote dezir que yo fui Ércoles el fuerte, aquel que toda la mayor

⁴⁰ Hay edición crítica, teniendo en cuenta los impresos, de Fogelquist, J. D., (ed.), Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos (Crónica Sarracina)*, 2 vols., Madrid, Castalia, 2001.

*parte del mundo conquisté e a toda España, e maté a Gerión el grande, que era señor de-
lla, e por mí solo sojuzgué muchas tierras e conquisté muchos gigantes e fuertes cavalle-
ros, e nunca fallé quien me conquistase, fueras la muerte. Guarda de ti qué farás, que
deste mundo ál non llevarás sinon los bienes que fizieres».*

En el romance, el mencionado pasaje queda reducido a los siguientes versos:

*rey as sido por tu mal
que el rey que esta casa abriere
a españa tiene quemar*
(vv. 22-24)

Tal modo de proceder podría interpretarse como el propósito de ofrecer solamente una determinada visión de los hechos. Me inclino, sin embargo, a pensar que el motivo de la simplificación del pasaje es otro bien distinto. En los versos inmediatamente posteriores, el romance cuenta como don Rodrigo y sus caballeros:

*un cofre de gran riqueza
hallaron dentro un pilar
dentro del nuevas vanderas
con figuras despantar
alaraues de caballo
sin poderse menear
con espadas a los cuellos
vallestas de bien echar*
(vv. 25-32)

En la *Crónica Sarracina* el pasaje se lee como sigue:

*«E después que las letras habían leído vieron en el poste una casa fecha en que estaba una
arqueta de plata[...]E así como el candado fue quebrado y aquesta abierta, non falla-
ron dentro mas de una tela blanca e plegada entre dos tablas de alambre; e así como las
tomó desplególas e fallaron en ella aláraves en figura con sus tocas, e en sus manos lan-
ças con pendones e sus espadas en los cuellos e sus ballestas tras si en los arzones de las si-
llas».*

Aún otro ejemplo. Los versos siguientes:

*don rodrigo pauroso
no curo de mas mirar*

*vino un agila del cielo
la casa fuera quemar*

se basan en el párrafo:

«E desta guisa se salieron fuera de la casa, e el rey defendió a todos que no dicesen ninguna cosa de lo que allí avían fallado; e mandó cerrar las puertas de la manera que primeramente estaban. E non eran bien acavadas de cerrar quando vieron un águila caer de suso del aire, que parecía que descendía del cielo; e traía en su pico un tizón ardiendo, e púsolo de suso de la casa, e comenzo de alear con las alas e el tizón, con el aire que el águila fazía con las alas, comenzó de arder.»

Los ejemplos citados bastan para demostrar la dependencia manifiesta entre este romance y la crónica de Pedro del Corral. Sin embargo, si se considera que la composición del romance tuvo lugar de forma inmediata a la creación de la crónica (aspecto necesario para poder considerar medieval el romance) existen una serie de coincidencias entre estos romances y los que arriba se han tratado como nuevos para las que no habría explicación. En primer lugar la relación que se establece entre el texto en prosa y el romance es, en sus líneas básicas, la misma que tiene lugar en el caso de los romances nuevos, es decir como materia narrativa se aceptan solamente los momentos de mayor tensión emotiva, por eso se elimina el parlamento de Hércules, los personajes que aparecen son siempre los principales, mientras las figuras secundarias o pasan a un segundo plano o desaparecen. Como decíamos arriba, todo va encaminado a dejar únicamente lo esencial. Estilísticamente pues, ocurre lo mismo con estos romances que con los «nuevos»: las obras en prosa prestan al romance una terminología concreta, al mismo tiempo que los romances se revisten del estilo formulario, aunque debe notarse que éste no es ahora un rasgo que la transmisión oral confiere al texto sino un recurso «impuesto» al romance, que adapta el lenguaje propio del género.

Podría aducirse aquí que nada impide pensar que tales procedimientos de composición hubieran tenido lugar ya en la Edad Media y que el caso de los romances «nuevos» pudiera explicarse mediante la perdurabilidad de esos mismos métodos. Estas explicaciones sin embargo obviarían algo esencial: los romances «nuevos» aparecen necesariamente después de la obra en prosa que les suministra los materiales y en una proximidad temporal a estas que permite postular la fuerte voluntad de propaganda editorial que se esconde tras su edición. Si aplicamos a los romances del rey don Rodrigo este postulado de cerca-

nía temporal con la edición de la obra en prosa que sirve de base al romance obtenemos resultados sorprendentes. Los romances del rey don Rodrigo se reparten en los pliegos sueltos de la siguiente manera:

- *Don Rodrigo rey de España*: 673, 674.
- *Amores trata Rodrigo*: 655, 711.
- *Los vientos eran contrarios*: 709, 710.
- *Las huestes de don Rodrigo*: 673, 674.
- *Ya se salen de la priesa*: 673, 674.
- *Gran llanto hacia la cava*: 655.
- *Después quel rey don Rodrigo*: 673, 674, 709, 710.
- *En Cepta esta don Julian*: 709, 710.

A primera vista ya llama la atención el hecho de que ocho romances se distribuyan en únicamente seis pliegos: 655, 673, 674, 709, 710 y 711. El 655, de momento, debe dejarse de lado por ser impresión tardía, de hacia 1550, probablemente de Medina del Campo o Valladolid. Nos quedan así cinco pliegos, de los cuales, por el momento y por razones que más tarde aduciremos, también dejaremos de lado el 711. Así, pueden diferenciarse sin problemas dos grupos distintos. Tenemos por un lado los pliegos 674 y 673: el primero lleva explícita la fecha de 1550 y es reimpresión del segundo, es decir hay una relación 673>674; 709 por su parte, es reimpresión de 710. Los tipos y los grabados permiten adscribir los cuatro pliegos a la imprenta burgalesa de Juan de Junta. Ahora bien, los tres pliegos que no van fechados, 673, 709 y 710, llevan el mismo grabado que también aparece, por ejemplo, en el pliego 682. Si 674 es reimpresión de 673, como lo demuestran las variantes de los textos, al igual que 709 lo es de 710, parece claro que estos dos últimos deben ser también anteriores a 1550. En ellos aparece un grabado, en el mismo estado, que no debió usarse después de 1550, ya que en el 674 se sustituyó por otro bien conocido. Que ambas series (673-4 y 709-10) se presenten en sus primeros testimonios con el mismo grabado habla ya a favor de la intención unitaria de su edición.

Hasta donde llegan mis conocimientos, Juan de Junta nunca imprimió la crónica de Pedro del Corral; sí lo hizo, sin embargo, Jacobo Cromberger, quien, desde 1511 sacó 4 ediciones de la crónica (1522, 1526 y 1527) y ya había un incunable de 1499. Nada impide pensar que Junta pudiera estar reimprimiendo pliegos anteriores, con lo que, de ser cierta nuestra suposición, el impresor burgalés estaría reimprimiendo pliegos con romances creados para

(¿por?) la imprenta crombergeriana para promocionar la nueva obra. Lógicamente, mientras no aparezcan testimonios que confirmen esta hipótesis todo quedará en una suposición. De todos modos, y para que los datos no queden abocados al azar o haya que remitir a algún impreso perdido para justificar los datos que vamos apuntando, hay otros muchos casos en los que las tendencias descritas se confirman.

Otro ejemplo aparece en el mismo taller de Juan de Junta, de donde sale aproximadamente hacia 1540-45 un pliego suelto con el siguiente título: *Aquí comiençan quatro romances de los siete infantes de lara. Hechos ahora nueuamente conformes a su hystoria*. Se trata de los siguientes romances: *De los reinos de Leon*, *Acabadas son las bodas*, *Muy grande era el lamentar* y *Ruy Velazquez el de lara*.

Sobre estos romances, así como sobre la la leyenda de los Siete Infantes se ha escrito, ciertamente mucho⁴¹. Una de las principales conclusiones a las que se ha llegado en estos estudios es que los romances de los Infantes de Lara proceden directamente de la gesta, por tradición oral. Ciertos datos, sin embargo, dificultan a mi parecer tal aseveración.

En 1526, en Burgos, probablemente en casa de Fadrique Biel o Alonso de Melgar, aparece una reimpresión de una obra impresa por primera vez en Toledo, en 1511: *Crónica del noble caballero fernan gonzalez. Con la muerte de los siete infantes de lara*. La obra hubo de gozar de cierto éxito pues Junta la reimprime primero en 1530 y de nuevo en 1537. La fecha de esta última reedición es cercana a la datación propuesta para el pliego, más aún si tenemos en cuenta que nada impide la existencia de una edición anterior del pliego. La cercanía de fechas, a sabiendas de que estos recursos y procedimientos, según ha podido comprobarse ya en otros puntos de este trabajo, eran frecuentes entre los impresores quinientistas, nos lleva a revisar la creencia sobre la directa procedencia de la gesta.

Para ello, al igual que en el caso anterior, tomaremos el primero de los romances del cuaderno como ejemplo paradigmático. El principio de la escena, en este sentido, no aporta muchos datos relevantes ya que podría perfectamente proceder tanto de la crónica como directamente de la gesta:

*De los reynos de leon
bermudo tiene el reinado*

⁴¹ Menéndez Pidal, R., *Romances de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, 1963 y *La épica medieval española*, Madrid, Espasa Calpe, en *Obras Completas*, XIII, 1992.

*en essa ciudad de burgos
do bodas se habian concertado
ruy velazquez es de lara
el que ha de ser desposado
casara con doña lambra
muger es de gran estado*
(vv. 1-8)

A partir de este punto la historia continúa narrando como Ruy Velázquez llega a las bodas con los siete infantes, y durante:

*la postrer semana dellas
don Rodrigo alço un tablado
muy junto de una ribera
que de Burgos es cercano
al tablado tiran muchos
pero no ay tan esforçado
que llegase a dar en el
aunque muchos lo han probado
un primo de doña Lambra
que Alvar Sanchez es llamado
vio que caballero alguno
non alcançaba en el tablado
lanço el un gran bohordo
un gran golpe en el ha dado
quebrantole algunas tablas
doña Lambra se ha gozado
dello huuo gran plazer
con su cuñada ha hablado
dixole vey doña sancha
que caballero esforçado
ques mi primo alvar sanchez
y tambien encabalgado
que ninguno ha dado golpe
a donde el auia dado*
(vv. 33-56)

Para Diego Catalán «la escena de la llegada de los convidados a las bodas, el deporte de tirar al tablado y la violenta pelea familiar está narrada en el romance de forma tal que no deja lugar a dudas respecto a una directa derivación de

la gesta sin la posible mediación de un texto cronístico»⁴². Sin embargo, en la mencionada crónica, la escena que acabamos de ver en el romance aparece narrada como sigue:

«Una semana antes de que las bodas se acabassen, mandó Ruy Velázques alçar un tablado en la ribera allende el río. Los caballeros vinieron a lançar aquel tablado pero nunca ninguno dellos pudo alcançar suso y los otros bohordaban. Y un caballero primo cormano de doña Lambra, que havía nombre Alvar Sanches, quando vido que ningún cavallero pudo quebrantar el tablado ni herir en él, cavalgó en su caballo y fue lançar al tablado y dio muy grand golpe en somo las tablas del tablado. Doña Lambra que estava mirando los caballeros que bohordaban, quando vio el golpe que Alvar Sanches dierra en el tablado, fue muy alegre y dixo ante su cuñada, doña Sancha, que estava aí con sus hijos todos siete:

*Ved agora qué cavallero tan esforçado en Alvar Sanches, que de quantos cavalleros allí fueron nunca ninguno dellos pudo alcançar a dar en somo del tablado sino él.»*⁴³

Como podrá observarse, en el romance hay diálogo sólo en las ocasiones en que la crónica presenta los textos dialogados, elimina aquello que pueda ir en detrimento de la acción, toma el vocabulario específico, etc. procedimientos todos que ya hemos visto en casos anteriores. Siguiendo esta línea, vemos como después de lo sucedido, doña Sancha y los infantes, ensimismados como estaban en sus juegos de tablas, sólo pueden reír, todos menos uno:

*solo gonzalo gonzalez
el menor de los hermanos
que a hurto de todos ellos
cavalgado ha en su caballo
con el yua un escudero
que un açor lleva en la mano
gonçalo tomo un bohordo
y se fue para el tablado
(vv. 60-67)*

En la crónica estos versos aparecen hasta en el más mínimo detalle:

⁴² Catalán, D., *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Laberinto, 2000, pág. 566.

⁴³ Cito por la edición de Baranda, N., *Historias caballerescas, op. cit.*, tomo I, págs. 526-527.

«...no se acordó ninguno dellos de lo que dijo doña Lambra sino Gonzalo Gómez, el mejor y el menor de ellos. Y este demandó por su caballo, y tomó un bohordón en la mano y fuese al tablado a hurto de sus hermanos; y no llevó consigo sino un escudero que llevaba un açor en la mano.»⁴⁴

Como puede verse, salvo el apellido del menor de los infantes, que aquí bien pudiera ser una simple errata por la similitud del nombre y el comienzo del apellido Gómez, el resto del romance podría considerarse como simple poetización de la crónica. Es cierto que a esta argumentación podría reprochársele que, sólo con los argumentos mencionados, también sería posible tanto una relación a la inversa, en la que la crónica se valdría del romance para prosificar los mencionados pasajes, como una relación en la que ambos procederían directamente de la gesta como fuente común. Lo que a mi juicio aporta validez a los argumentos esgrimidos es el hecho de que, en primer lugar, las relaciones estilísticas que pueden constatarse entre el romance y la crónica sean las mismas que se establecen entre obras en prosa y romances cuya dependencia en este sentido está asegurada, en segundo lugar, que este hecho coincida con la cercanía temporal entre pliego y crónica, más aún si esto sucede en el mismo taller y, en tercer y último lugar, que este tipo de recurso publicitario nos sea ya conocido también precisamente por las relaciones entre romances y obras en prosa a las que hacíamos referencia. Creo que cualquier intento de defender la dependencia directa del romance con la gesta debería aclarar estos hechos que no considero casuales. No quisiera con ello, pese a todo, negar la existencia de un romancero de los Infantes de Lara con anterioridad a este cuaderno. Como es sabido, ya en el siglo XV hay referencias a estos romances; la tesis que acabo de exponer debe entenderse en el mismo contexto en el que he pretendido enmarcar el resto del trabajo, es decir, comprendiendo que la posible existencia de ciertos romances con anterioridad a su vida impresa no garantiza para nada su identidad con éstos. Para el caso que nos ocupa, ello bien podría implicar que ciertos romances fuesen empleados como soporte para el texto impreso que conocemos, pero el romance que nos ha sido transmitido no desconoce la crónica.

No es necesario pues, que un romance remita a una obra culta contemporánea para que podamos considerarlo como creación erudita: en muchos casos, como hemos podido comprobar, fueron obras históricas las que ofrecieron a los romances su materia narrativa y lo hicieron en pleno apogeo de la difusión impresa del romancero y no en la Edad Media; en aquel entonces tal vez no hu-

⁴⁴ *Idem.*

biera tenido demasiado sentido, en el siglo XVI en cambio daba la posibilidad de ofrecer al lector lo que demandaba y, además, tal y como lo demandaba, en prosa o en verso. No debe ser casual que las dos crónicas que hemos mencionado, aun cuando la *Crónica Sarracina* tuviera ya una edición en 1499, experimenten su mayor apogeo impreso después de 1511.

Es por ello que también ante muchos romances que hasta ahora se han considerado medievales y dependientes de la tradición oral, es posible afirmar que son creaciones quinientistas pensadas y concebidas para la imprenta, lo cual posibilita la creación de textos arquetípicos para estos romances. Tanto los romances que hemos visto que dependen de obras cultas creadas en pleno siglo XVI (*Amadís*, *Celestina*, etc.) como los que acabamos de ver son romances creados para la imprenta, en el sentido mencionado. Esto también puede decirse de los romances tomados de cancioneros, ya que, al aparecer en letras de molde, sufren un proceso de adaptación a la imprenta.

II. V. ROMANCES DE LA TRADICIÓN ORAL

II. VI. *La fijación de textos orales*

Pese a todo lo que acabamos de ver, sería un error interpretar lo expuesto hasta aquí como un intento de retornar a las teorías individualistas de Leo Spitzer y otros. Ciertamente, en muchos casos, como hemos visto, es posible no sólo remontar el origen de un romance a una crónica u otra obra en prosa, sino también afirmar que este proceso tuvo lugar en pleno siglo XVI y que se debió a unas estrategias editoriales bien meditadas. Sin embargo, la existencia de romances que se cantaban con anterioridad al inicio de su difusión impresa es un hecho innegable y demostrable fácilmente si uno recurre a las citas, no demasiado numerosas pero harto elocuentes, de Nebrija u otros autores, tal y como hemos visto en el primer capítulo.

Algo muy distinto, sin embargo, es aceptar que esos textos de origen oral no son sino representaciones de un momento concreto de su transmisión. Para los casos analizados anteriormente, (dejando de lado, por razones que ya hemos expuesto, los romances que los pliegos sueltos toman del *Cancionero general* o de alguno de los cancioneros derivados de él) no es posible afirmar que el primer testimonio impreso represente un estadio en la vida oral del romance por el simple hecho de que su origen no es oral y que el romance, además, fue compuesto para su difusión impresa. Para los que ahora nos ocupan puede hacerse

la misma afirmación sin miedo a negar por ello la oralidad de un romance, y ello porque, en mi opinión, esos romances «de origen oral» que difunde la imprenta no deben ser entendidos en el mismo sentido en que podemos entender hoy alguno de los romances recogidos en las encuestas de campo sino más bien como productos de una revisión de los materiales que ofrecía esa tradición oral, dando como resultado un romance «nuevo», que no sólo no representa uno de esos «estadios» sino que, en sus últimas consecuencias, puede y debe ser entendido como un romance creado para los mismos efectos que los romances que, según hemos visto anteriormente, se escribieron en pleno siglo XVI.

Todo ello implica que los testimonios impresos del siglo XVI, que son, no lo olvidemos, nuestra única fuente de conocimiento para esos romances, representan un texto del romance que solamente puede concebirse como el producto de unas técnicas de edición con fines comerciales. Inevitablemente, el romance oral (o los romances, pues nada habla en contra del aprovechamiento de varias versiones para construir el texto del romance que se difunde por impreso) se ha perdido para siempre. Lo que tenemos pues es un romance que, para los lectores del siglo XVI era, en parte conocido, pero que presentaba una serie de novedades y retoques que, a efectos críticos, lo convierten en un texto nuevo e independiente⁴⁵.

Así, entendiendo el romancero como todo el conjunto de romances que difunde la imprenta en el siglo XVI, independientemente de su origen, podemos afirmar que los impresores y editores se vieron obligados al editarlo, no sólo a establecer una imagen externa estereotipada sino también a fijar sobre el papel textos variables. Como se trataba de romances conocidos, la principal novedad que suponía la impresión de estos para el público era sin duda el mismo hecho de hallarlos escritos. La versión que ofrecían los pliegos, pese a todo, ofrecía, además de la seguridad inherente a la palabra impresa a la que ya se ha hecho referencia en algunas ocasiones a lo largo del trabajo, un texto aparentemente «único». Gran parte de las variaciones que se daban en un texto oral se debían a las circunstancias del canto y a las veleidades de la memoria. Sin embargo, mientras en una *performance* única y pasajera, lo normal era que el romance ofreciera variantes respecto al texto memorizado, frente al papel, toda improvisación se hacía contraproducente. En otras palabras, al escribir los romances, los impresores ponían un cuidado en ofrecer un texto «coherente» que las ver-

⁴⁵ Compárense los planteamientos que ofrece Beatie, B. A., «Oral traditional composition in the spanish *romancero* of the sixteenth century», en *Journal of the Folklore Institute*, 1, (1964), págs. 92-113, quien no duda de la creación oral de esos romances.

siones orales no siempre podían ofrecer. En ocasiones, ello implicaba incluso que el romance ofrecido no fuese aquel que uno u otro de los miembros del taller llevara en la memoria, sino productos híbridos de dos o más versiones (es decir, estadios) y sobretodo, romances corregidos en aquellos versos donde el impresor o quien fuese creía percibir alguna anomalía.

Estas correcciones tienen especial importancia porque, puesto que se dan tras una lectura pausada del romance (no parece estar de más recordar aquí que una audición no permite volver sobre lo ya oído), no son casuales y conllevan, en no pocos casos, una (re)interpretación del romance. Para abordarlas con el detenimiento que merecen es necesario proceder según los problemas iban surgiendo.

El primero de ellos fue probablemente la simple escritura. A lo largo del siglo XVI, el criterio ortográfico imperante fue la máxima quintiliana del *sic scribendum quomodo sonat*⁴⁶, o, en palabras de Nebrija, «escrevir como pronunciamos y pronunciar como escrevimos». La tesitura en que se hallaron los talleres quinientistas al imprimir estos romances no fue por tanto baladí: los romances estaban destinados a una lectura en voz alta y procedían en el caso que nos ocupa, de la tradición oral, por tanto, un error en la pronunciación acababa en un texto mal impreso que, a su vez, volvía transformado a la oralidad, puesto que se «pronunciava como escrevia». ¿Cómo se decidía pues la forma en que se iba a escribir el romance?, ¿quién lo decidía? Los cajistas se limitaban a seguir la pauta que les imponía el manuscrito que les servía de original; en ocasiones, sin embargo, la misma disponibilidad de los materiales simplificaba la decisión en caso de duda, y podía llegar incluso a condicionar el criterio establecido por quien hubiese preparado el manuscrito. La falta de una letra determinada, por aparecer esa en más ocasiones dentro de la página de las que los tipos disponibles en la caja podían cubrir, llegaba a determinar, la ortografía, y ello sin contar los no pocos problemas que conllevaban algunas abreviaturas fruto de la mera necesidad de espacio tipográfico. Se explica de este modo la existencia de diversos modos de escritura para una misma palabra en un romance o cualquier otro texto. En ocasiones la misma escritura puede llegar a cambiar un verso entero. Es conocido el ejemplo del romance que comienza *Cabalgá Diego Lainez*. En algunos testimonios impresos en pliegos, el primer verso aparece

⁴⁶ Quintiliano, *Instituto Oratoria*, I, xxx: «Iudicium autem suum grammaticus interponat his omnibus: nam hoc valere plurimum debet. Ego, nisi quod consuetudo optinuerit, sic scribendum quidque iudicio quomodo sonat (sic)». Cito por el texto contenido en www.the-latinlibrary.com.

con la variante *Ya cabalga Diego Lainez*, lo que Menéndez Pidal interpreta, correctamente, como provocado por la regulación métrica necesaria dada la pronunciación «vulgar» de Lainez. Ahora bien, ¿qué significa «pronunciación vulgar»? me inclino a pensar que fue la letra impresa y no la pronunciación de las gentes la que, al difundirse entre sectores que desconocían el romance provocó cierta extrañeza en algún impresor: el diptongo es más familiar a la lengua castellana que el hiato, pronunciado así, sin embargo, *Cabalga Diego Lainez* resulta un verso hipométrico, por lo que en la imprenta se le añade un *ya* que restituya el octosílabo.

Algo más problemático debió ser el caso de la puntuación. Ésta tenía en el siglo XVI un uso distinto del actual: generalmente marcaba las pausas que debían hacerse al leer, pero también servía en no pocos casos para modular la voz. Por ello, al puntuar un texto de naturaleza oral, se produce, en teoría, la fijación de una *performance* concreta que, al difundirse por medio de la imprenta, se convierte en pauta para futuras lecturas de ese texto. Estos aspectos, tan sugerentes en la teoría, ofrecen en la práctica del romancero impreso del siglo XVI un aspecto que resulta, cuando menos, paradójico: los romances, simplemente, no se puntúan. Ciertamente, en algunos casos el empleo de mayúsculas podía marcar el inicio de una sentencia, pero lo normal es que los romances, y en general los textos poéticos que se difunden por medio de pliegos sueltos, no se puntuaran. De este modo, pese a que en algunos casos pueden encontrarse las estrofas separadas, lo normal en los pliegos sueltos quinientistas es encontrar todos los versos seguidos. Ello implica que la teoría que acabamos de mencionar deba ser aplicada *in absentia*, es decir, la ausencia de puntuación no impone una *performance* determinada, sino que elimina cualquier signo de ella. Si se parte de la base de que los lectores del siglo XVI se hallaban ante textos conocidos, el problema era menor, pero en algunos casos, aun cuando el texto era conocido, la falta de puntuación provocaba no pocos problemas. Tomemos por ejemplo, de los numerosísimos casos posibles, el del romance del Prior de San Juan, el que comienza, *Don García de Padilla*. Llegado el prior a las puertas del castillo de Consuegra, pide a la guardia que le abra las puertas y, según un pliego de El Escorial⁴⁷ (el único que conserva el romance y, verosímelmente, cercano al primer testimonio impreso del romance, no conservado) ocurre lo siguiente:

⁴⁷ *Diccionario*, n. 1071.

*la guardia desque le oyera
abriolas de par en par
tomasesme alla ese macho
del me quieras tu curar
dejesme la vela a mi
que yo la quiero velar
vela vela veladores
así mala rabia os mate
que a quien buen señor sirve
este galardón le dan.*

(vv. 73-82)

Díaz Mas⁴⁸, opta por puntuar el romance de tal manera que los versos 79-82 se entiendan como una queja en boca del Prior, lamentando la traición con la que se paga su fidelidad al rey:

*Velá velá veladores,
así mala rabia os mate,
que a quien buen señor sirve
este galardón le dan.*

Diego Catalán⁴⁹ sin embargo, se inclina a creer que hay cambio de interlocutor y que quien habla es el centinela. Ocurre, que si fuera el centinela, tendríamos una improbable queja de su parte cuando se le está ofreciendo el relevo, por lo que la puntuación de Catalán no parece, en este sentido, muy probable. La opción de Díaz Mas, aunque solventa este problema, incurre en otro distinto. Los cuatro versos posteriores son:

*el estando en aquesto
el mal rey llegado ha
hallo las guardas velando
comenzoles de hablar*

(vv. 83-86)

Según ellos, lo que ocurre es que el rey encuentra a los guardias en la puerta y no al prior, por lo que los versos anteriores deben interpretarse como un

⁴⁸ Díaz Mas, P., *op. cit.*, pág. 150, n. 40.

⁴⁹ Cf. *Idem*.

diálogo entre el prior y uno de los guardias, cuya intervención no es queja, sino petición de poder velar la puerta, en señal de fidelidad. Este hecho parecen confirmarlo los versos 80 y 81 (*vela vela veladores/asi mala rabia os mate*), ya que la rima en *mate* indica el empleo en el resto de –e paragógica, con lo que el *veladores* podría ser errata por *veladore*, haciendo referencia no a los guardias, sino sólo al que se ofrece voluntario. Son, sin embargo, hipótesis que sólo vienen a confirmar la problemática de la puntuación o, en nuestro caso de su ausencia. Puntuar es interpretar; los textos impresos del XVI, paradójicamente, fijan una sola versión, pero la ofrecen abierta a múltiples interpretaciones.

Otra de las operaciones que los impresores llevaron a cabo sobre estos romances fue, según se acepta, la de llevar a cabo algunos arreglos en la métrica o en la asonancia. Normalmente los impresores, en su regularización de la medida silábica, tienen que recurrir a licencias como la *e*-paragógica o la dislocación acentual. En el ejemplo anterior hemos podido ver un caso de *e*-paragógica; la dislocación acentual por otra parte se da en versos como el 87 del romance sobre la penitencia del rey don Rodrigo, «*metese como dios mando*», donde la acentuación paroxítona de *mando* (mándo), es la única posibilidad de que el verso no resulte hipermétrico. El mayor problema que presenta el análisis de estos arreglos de la estructura métrica está precisamente en que no sabemos si la métrica del romance oral presentaba algún defecto. Si sabemos en cambio que en otras ocasiones lo que ocurrió fue justo lo contrario, es decir, que la métrica se estropeó en la imprenta. Ciertas licencias métricas, como la sinéresis, son más frecuentes cuanto más cerca está la poesía de la pronunciación común. Dado que estas licencias tienen lugar solamente en el ámbito de la pronunciación, cuando un impresor tiene que escribir lo que sólo conoce de oídas, puede tener problemas para fijar el verso. Es el caso por ejemplo del verso 52 del romance de Roncesvalles, que en un pliego de Cambridge aparece como «*quen mal hora lo parió su madre*», claramente hipermétrico, pero sin una clara solución a esa hipermetría.

Los impresores del XVI pretendieron, en definitiva, ofrecer unos romances lo más depurados posibles de aquellos errores que pudieran darse al correr estos de boca en boca entre las gentes. Hemos visto, sin embargo, que si bien en algunas ocasiones lo lograron, por lo general no fueron demasiado diestros en aportar soluciones. Una de las constantes que puede verse en el trabajo de estos impresores fue por ejemplo cierta tendencia a la ultracorrección, o, lo que es lo mismo, a ver errores donde no los había. A los ejemplos aportados, debe añadirse otro fenómeno frecuente en la impresión en el siglo XVI de la tradición oral. Ésta dispone de un procedimiento muy común para marcar el cambio de

asonancia, como es la repetición de un verso que sirve de eslabón a dos tiradas. Muchos impresores, al ver el texto, se percataban de esa repetición pero no de la función que desempeñaba y así, ante la duda, optaban por la simple supresión del verso. En el romance de los Infantes de Salas, según la versión de un pliego de Praga, donde se dan numerosos cambios de asonancia, se llega a un punto en el que leemos:

*cuando le vido llorar
una pregunta le daba
comenzole a preguntar
que es aquesto el ayo mio
quien vos quisiera enojar
(vv. 89-93)*

Por supuesto, el verso 89 debería repetirse para introducir la mencionada asonancia, pero éste simplemente se suprime.

Los ejemplos aducidos anteriormente aspiran a mostrar una tipología reducida de aquellos problemas con los que los impresores quinientistas se vieron confrontados al imprimir un texto oral. No quisiera, sin embargo, que ofrecieran una imagen deformada de la labor de los impresores. Fueron, ciertamente, pésimos correctores, y son muchos los errores que, como acabamos de ver, se dieron en ese proceso de fijación; detrás de todo ello, pese a todo, se halla esa voluntad de adecuar los romances al contexto al que iban dirigidos.

II.V.II. Los primeros testimonios

Por supuesto, una de las dificultades principales para el estudio de todos estos procesos que hemos señalado la constituye la falta de fecha y lugar de impresión de que adolecen la mayoría de pliegos sueltos y especialmente el hecho de que en muchos casos la pérdida indudable de muchísimos impresos nos impida establecer con claridad cual pudo ser el primer testimonio impreso de un romance. En principio, siempre que no se den versiones divergentes, es factible postular la existencia de testimonios perdidos si el cotejo de varios testimonios así lo precisa. En algunos casos, sin embargo, puede ocurrir que los romances que aparecen en varios cuadernos no ofrezcan errores comunes claros que permitan filiar los testimonios con un mínimo de garantías. Cuando esto sucede, especialmente en los inicios de la difusión impresa del romancero, esto es, en la

segunda década del siglo, es posible en algunos casos recurrir a informaciones externas para determinar cuál es el primer testimonio.

Tomemos como ejemplo el caso de Jacobo Cromberger, de cuya imprenta sevillana salieron un buen número de pliegos sueltos con romances en las primeras ediciones que conocemos. Antes que nada, hay que tener en cuenta, para comprender esta preeminencia editorial que a comienzos del siglo XVI Sevilla contaba ya con una importante imprenta. La ciudad, situada a orillas de un río navegable como el Guadalquivir, con fácil acceso a las rutas mediterráneas por el estrecho de Gibraltar y con contacto con Portugal y el norte de Europa por medio de las rutas atlánticas, se hallaba en una inmejorable posición para una ciudad con imprenta, ya que de Francia e Italia llegaban por mar importantes cantidades de papel⁵⁰. No es de extrañar pues que sea también en esta ciudad donde encontremos por primera vez pliegos sueltos con romances en cantidades importantes. Jacobo Cromberger, de origen alemán, pasó pronto de ser un simple empleado en la imprenta de Polono y Ungut a ser, tras la muerte de este último y al casarse con Comincia de Blanquis, la viuda de Ungut, un impresor con imprenta propia y material suficiente. Así, situado en una ciudad como Sevilla, que además de las ventajas referidas le ofrecía un enorme mercado potencial en el sur de España y de Portugal, cuyos grandes centros carecían de imprentas propias, comenzó a imprimir gozando desde el primer momento de un éxito notable.

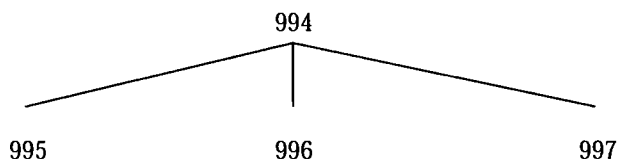
En la producción de su imprenta, como en la de muchos otros impresores, destaca la oscilación entre producciones importantes y obras mucho más breves como brevariarios, cartillas y, por supuesto, pliegos sueltos⁵¹. Unos diecisiete pliegos sueltos con romances podemos citar como salidos de las prensas de Jacobo Cromberger entre 1510 y 1520⁵². En algunos casos, como ya se ha menciona-

⁵⁰ Vid. Griffin, C., *Los Cromberger, op. cit.*, págs. 58-60. Este historiador ha señalado también la importancia que en las imprentas sevillanas de la primera mitad del siglo tuvieron los esclavos negros o «blancos» (moros o moriscos), mano de obra barata a cuyo empleo no se ofrecían restricciones ni trabas de ningún tipo debido a la falta de un gremio de impresores durante esos años.

⁵¹ Las enormes cantidades mencionadas en los inventarios (por ejemplo 50.500 «pliegos de coplas» en uno de 1528) contrastan fuertemente con lo conservado y suponían de seguro una de las ocupaciones principales del taller, tanto por permitir mantener ocupadas las prensas durante los periodos existentes entre la impresión de obras de mayor calibre como por proporcionar ganancias inmediatas.

⁵² En los índices del *Diccionario*, sobre 24 pliegos atribuidos a Jacobo Cromberger entre 1510 y 1520 sólo se hallan siete que contengan romances (76, 408, 994, 1026, 1028, 1040 y 1042). Para los otros diez que aquí indicamos (486, 689, 690, 995, 996, 997, 1011, 1015, 1029 y 1038). Vid. las referencias en las notas siguientes.

do, resulta prácticamente imposible decir mediante el cotejo textual de los testimonios cuál fue el primero y cuáles le siguieron, pero hay una serie de datos que conviene indicar. En primer lugar encontramos algunos pliegos calificados acertadamente en alguna ocasión de «experimentos» por su peculiar constitución tipográfica y que, por ella misma, parecen ser los primeros pliegos de romances salidos de ese taller hacia aproximadamente 1513. De entre todos ellos destaca en particular uno en folio, de dos hojas y con el texto a tres columnas con el romance de Gayferos⁵³. Del pliego conocemos otras dos ediciones; una de ellas se conserva en el British Museum y es en cuarto, de cuatro hojas, con el texto a dos columnas⁵⁴, la otra presenta idéntica constitución tipográfica, pero añade un grabado de una pareja coronada, a caballo y acompañada de servidores, y se han conservado en tres ejemplares⁵⁵. Los cuatro testimonios (994, 995, 996 y 997) presentan una versión del romance de 612 versos idéntica⁵⁶; recurriendo pues sólo a los textos es imposible en principio establecer una relación entre los testimonios. Así, la relación:



resulta tan factible, textualmente, como a la inversa, tomando cualquiera de los tres testimonios de las líneas bajas como el primero. Sabemos, sin embargo, que 995 y 996 son dos ejemplares iguales y 997 un estado de la misma edición⁵⁷; los

⁵³ Conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, *Diccionario* n. 994.

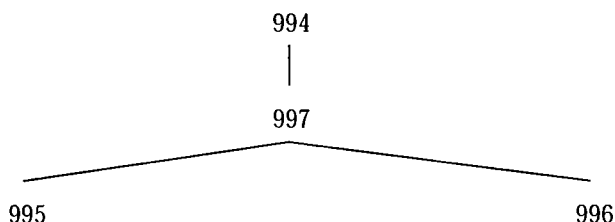
⁵⁴ *Diccionario* n. 997, *Pliegos British*, n. 87.

⁵⁵ *Diccionario*, nos. 995 y 996, *Pliegos British*, 86 y Salvá, P., *Catálogo de la Biblioteca de Salvá, escrito por D. Pedro Salvá y Mallén*, 2 tomos, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, n. 87 (edición facsímil de 1963, Barcelona, Porter), n. 88; Rodríguez Moñino, A., *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (Siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962, n. 1. A partir de ahora citado sólo como *Pliegos Morbecq*.

⁵⁶ Cf. Piacentini, G., *op. cit.*, I, 14.

⁵⁷ *Vid. Pliegos British*, nos 87 y 88. Askins los considera ejemplares, pero el hecho de que en 997 no aparezca el grabado de 995 y 996 supone diversos estados de la misma edición a la vez que, como 994 tampoco lleva grabado, la relación 994>997>995, 996 parezca la más viable.

tres son en cuarto y de cuatro hojas mientras que 994 es en folio y de dos hojas, con lo que la hipótesis más lógica es la que presenta a 994 como primer testimonio del cual sale directamente 997, del que a su vez se derivan 995 y 996:



Otro pliego, de las mismas fechas que el anterior, presenta la primera edición conocida del romance del Conde Claros⁵⁸. Se trata en esta ocasión de un pliego en cuarto, pero de sólo dos hojas, lo que ha llevado a algunos estudiosos a creer que podría tratarse de un fragmento de un pliego mayor. No creo que este sea el caso, sino más bien que se trata de otro experimento por cuanto conocemos otro pliego, esta vez con el romance de Guarinos, también en la primera edición conocida, con idéntica constitución tipográfica⁵⁹.

Estas parecen haber sido las directrices básicas del taller crombergeriano durante los primeros pasos en la impresión de pliegos sueltos: por un lado la publicación de obras con romances para satisfacer la demanda del público y, por otro, titubeo tipográfico en la presentación de un género hasta entonces desconocido⁶⁰. Pronto se llega, sin embargo, a la imagen que dominará el resto de la centuria: pliegos en cuarto, de cuatro hojas con el texto dispuesto a dos columnas y acompañado, generalmente en la portada, de grabados. Así por ejemplo, conocemos un pliego con el romance *Quien hubiese tal ventura*, atribuido a un Andrés Hortiz⁶¹, otro con el romance del Conde Alarcos⁶², un ter-

⁵⁸ *Diccionario*, n. 76.

⁵⁹ *Diccionario*, n. 1026.

⁶⁰ Así por ejemplo, en cuarto y de sólo dos páginas conocemos también un *Testamento de la reyna doña Ysabel*, trobado por Jerónimo del Encina (*Diccionario*, n. 174) o un *Perqué de Amores* de Juan del Encina (*Diccionario*, n. 184).

⁶¹ *Diccionario*, n. 408. Hay reproducción de la portada en Checa, F., art. cit., pág. 103.

⁶² *Diccionario*, n. 1015.

cero con el conocidísimo *En las salas de París*⁶³, u otro con el romance de Calatínos, del que se conserva además una edición posterior, de hacia 1520⁶⁴; todos ellos representan las primeras ediciones que conocemos de estos romances.

Sin embargo, para todos los casos que venimos mencionando hasta ahora, siempre queda la duda de la existencia de algún testimonio perdido. Como a los casos que hemos visto arriba, pese a que siempre se ha intentado citar por el testimonio más antiguo, podría reprochárseles que quizá se basen en errores provocados en el proceso de copia puede resultar útil a estos efectos analizar el pliego zaragozano con el romance del Conde Dirlos que, como ya se ha tratado más arriba, se considera unánimemente el testimonio impreso más antiguo.

Dado que el romance no aparece ni en cancioneros ni está compuesto sobre alguna obra culta del XVI todo indica que debe considerarse como «viejo» y que se le supone por tanto un origen medieval, una transmisión oral ininterrumpida de la que el testimonio impreso salido de las prensas de Coci sería solamente una fijación más.

Dejando aparte la discusión sobre si estamos frente a un romance o frente a un breve cantar de gesta⁶⁵, Galmés de Fuentes y Catalán suponían que el romance había sido compuesto por escrito por un juglar a finales del siglo XV⁶⁶; fue Ochrymowycz quien, tiempo después, concluyó que el romance se debió de componer oralmente, basándose para ello en el hecho de que un 49% del texto es formulario⁶⁷. La cifra, frente al porcentaje de versos formularios de otros textos épicos, es ciertamente elevada (un 35 % la *Chanson de Roland*, un 31% el *Cid*), pero se olvida al tratar este tipo de textos que es muy posible que la existencia de versos formularios se deba a la finalidad oral del romance y no a su origen. No olvidemos que los romances se «hacían para cantar» y que, en

⁶³ *Diccionario*, n. 1040.

⁶⁴ *Diccionario*, n. 1028, (*Pliegos British*, n. 91) y *Diccionario*, n. 1029 respectivamente

⁶⁵ Recuérdese que Entwistle lo denominaba «romance juglaresco largo» y que Menéndez Pidal, pese a poner en duda las tesis de Entwistle sobre el hecho de que el romance era la ampliación de romances ya existentes, dudaba entre considerarlo un «largísimo romance» o «un breve poema épico». Vid. Entwistle, W. J., «El Conde Dirlos», en *Medieval Aevum*, 10, (1941), págs 1-14 y Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico*, *op. cit.*, págs. 275 y ss. Cf. además Vaquero, M., «Épica francesa y épica española en el romance del Conde Dirlos», en Beltrán, R. (ed.), *op. cit.*

⁶⁶ Galmés de Fuentes, A. y Catalán, D., «El tema de la boda estorbada: proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», en *Vox Romanica*, 13, (1953-54), págs. 66-98.

⁶⁷ Ochrymowycz, O. R., *Aspects of the oral style in the romances of the carolingian cycle*, Iowa, University of Iowa Press, 1975, especialmente págs. 152-153.

un romance tan largo como el que nos ocupa (1.366 octosílabos) bien pudiera haber ocurrido que quien lo compusiera por escrito simplemente abusase de este tipo de fórmulas⁶⁸.

Probablemente el romance que aparece en el pliego de Coci no sea una fijación de un romance oral sino más bien una ampliación arreglada de un romance ya conocido. Ello parece confirmarlo la advertencia que aparece en el título del pliego *Romançe del conde dirlos y de las grandes venturas que hubo nueuamente añadidas ciertas cosas que hasta aqui no fueron puestas* (el subrayado es mío). Se trata, en efecto, de un pliego anormalmente largo para lo que serán los pliegos-tipo posteriores. En cuarto, como casi todos, las doce hojas del pliego contienen no solamente el romance que nos ocupa sino también una composición de Diego Pegera dedicada a la Virgen con su glosa: *Oya tu merced y crea*. El romance por tanto se extiende desde el recto del primer folio hasta el recto del doceavo.

Cabría por tanto preguntarse ahora porqué los impresores acudieron también a este tipo de romances tomados de la tradición oral y, especialmente, porqué los entremezclaron con aquellos creados expresamente para su difusión impresa.

Ya hemos visto que cuando los impresores tomaban para sus pliegos romances de alguno de los cancioneros impresos a lo largo de las primeras décadas del siglo no era difícil advertir bajo esas prácticas unos propósitos concretos. Los restantes por su parte estaban en perfecta correspondencia con un tipo de obras muy concreto salido por lo general de las mismas prensas que el pliego que contenía esos romances. El caso que nos ocupa ahora apenas se diferencia de estas prácticas, al contrario, puesto en relación con ellas, el romance como género literario y editorial revela su razón de ser en las prensas quinientistas. Si tomamos como ejemplo cualquiera de los intentos de clasificación del romancero antiguo que se han basado en criterios temáticos podrá observarse sin dificultad que todos y cada uno de estos tipos tiene su parangón en el romancero. Los intereses de los lectores eran variados en cuanto a las formas de recepción, pero ello no impedía que, en cuanto a los temas los gustos del público lector fueran uniformes.

De este modo, para el *Amadís* o cualquiera de los muchos otros libros de caballerías que se imprimieron en los primeros compases del siglo, para la *Celes-*

⁶⁸ Cf. Vaquero, M., art. cit., y Miletich, J. S., «Repetition and aesthetic function in the Poema de Mio Cid and south-slavic oral and literacy epic», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, (1981), págs. 189-196.

tina, para muchas otras obras, simplemente no había romances sobre ellas que llenasen el mínimo espacio de un pliego de tal manera que se hubieron de crear. En cambio, todo lo que narra el romancero de carácter histórico (es decir, los romances de la historia de España, los fronterizos, etc.) estaba suficientemente representado por muchas de las crónicas medievales, sea la *Sarracina* de Pedro del Corral, la de Fernando III o Fernando IV⁶⁹.

Los romances épicos sobre el Cid narraban los mismo hechos que podían leerse en la *Crónica del famoso cavallero Ruy Cid Diaz campeador* (Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1512⁷⁰) o en las *Sumas de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cavallero Ruy Cid Diaz*, impresa ya en 1498⁷¹; los de Fernán González los mismos que se encontraban en la *Crónica del noble caballero Fernan gonzalez*⁷².

Si pensamos en los romances carolingios, vemos que de los mismos talleres que los pliegos, y en fechas parecidas, salen obras como la *Historia del emperador Carlomagno y los doce pares*, primero en Toledo en fecha temprana (Pedro

⁶⁹ La *Crónica Sarracina*, de Pedro del Corral, además del incunable de 1499, apareció en el taller de Cromberger en 1511, 1522, 1526 y 1527, en Valladolid, impresa por Nicolás Tierri también en 1527 y en Toledo en 1549; la *Crónica del sancto rey don Fernando III deste nombre que gana a Sevilla y a Cordoba y a Jaen y a toda la Andalucía...*, salió por primera vez de las prensas de Jacobo Cromberger en 1516 y fue el ejemplar que compró Colón en julio de 1518 por 42 maravedies. Le siguieron, en la primera mitad del xvi, otra edición del mismo Cromberger en 1526, una salmantina de Pedro de Castro en el 40, una en Valencia, sin datos relativos al impresor, en 1541, igualmente sin impresor, en 1547 en Medina del Campo y finalmente de nuevo en Sevilla, esta vez por Pedro Gómez de la Pastrana en el mismo año de 1547. La de Fernando IV, en Burgos, impresa por Francisco Pérez de Córdoba en 1513.

⁷⁰ Por encargo de los monjes del monasterio de San Pedro de Cardena, quienes, al parecer, para conservar este texto que se hallaba en un manuscrito muy deteriorado, encargaron al padre Juan López de Vellorado que se llevara a cabo la impresión. Posteriormente la obra también se imprimió en Sevilla, Jacobo Cromberger, 1522 y Domenico de Robertis, en la misma ciudad, en 1548. Cf. Baranda, N., *Historias caballerescas*, op. cit., vol. I., Introducción.

⁷¹ Que recoge los capítulos 38-104 de la *Crónica de España abreviada* de Mosén Diego de Valera, omitiendo los acontecimientos del reinado de Alfonso VI en que no intervenía el héroe. Cf. Baranda, *Historias caballerescas*, op. cit., vol. I., donde también puede leerse la edición moderna de la obra.

⁷² *Crónica del noble caballero Fernan gonzalez. Con la muerte de los siete infantes de Lara*. Burgos, s.i. (pero probablemente Biel o Melgar), 1526; Burgos, Junta, 1530 y 1537. Hay también una edición toledana de 1511, s.i. y otra de 1526 con el título *Estoria del noble caballero fernan gonzalez con la muerte de los siete infantes de lara*. Igualmente, el mismo Junta imprimió en 1537 una *Hystoria breve del muy excelente cavallero el conde fernan gonzalez. Sacada del libro viejo que esta en el monasterio de San Pedro de Arlança*.

Hagenbach, 1500-1503) y luego en Sevilla (J. Cromberger, 1525)⁷³. Y lo mismo con la historia clásica con las *Sumas de historia troyana*, la *Historia imperial o cesarea* o la *Historia de Alejandro Magno* de Quinto Curcio.

No puede ser casual tampoco, que el diseño de estas obras coincida tanto con el de los pliegos sueltos. Mas allá de la disponibilidad de materiales, algunos géneros determinados adquirieron un grabado específico como seña de identidad. Así por ejemplo la imprenta de los Cromberger imprimió los libros de medicina con grabados de San Damián y San Cosme, patrones de los cirujanos⁷⁴ e ilustraron sus libros de caballerías con grabados de caballeros armados o motivos heráldicos que llegaron a ser tan populares que sus imitaciones abundan en otras imprentas⁷⁵. Es cierto que en general el estilo de la ilustración en los libros españoles evolucionó poco desde la época incunable, en la que los grabados en madera o, en casos excepcionales, en planchas de metal se importaban del extranjero, (especialmente de Alemania, donde no pocos de los impresores que actuaban en la península seguían teniendo contactos comerciales) o se imitaban⁷⁶. También es cierto, sin embargo, que los pliegos sueltos, en su presentación, informan ya de esa estrecha relación con otras obras⁷⁷.

Entiendo que las páginas anteriores, leídas desde una perspectiva tradicionalista, sorprendan por la mezcla de romances que ella considera tradicionales con otros que se clasificarían como eruditos. Esta distinción ya implica también en cierto modo, respecto a su origen, que sólo a los segundos se les considera como creados en el siglo XVI ya que los tradicionales ya existían y, respecto a su transmisión, que mientras los unos no lograron tradicionalizarse, los otros prosiguieron su vida oral. Sin embargo, cuando me refiero a la imprenta como factor unificador, lo hago desde la convicción de que mientras conceptos

⁷³ Hay edición moderna en Baranda, N., *op. cit.*, vol. II, págs. 431-617.

⁷⁴ Vid. Griffin, C., *Los Cromberger*, *op. cit.*, pág. 242.

⁷⁵ Para el análisis del aspecto externo de los libros de caballerías véase Lucía Megías, J. M., *op. cit.* y Díez Borque, J. M., «Aspectos de la recepción y difusión de la novela de caballerías castellana en el siglo XVI: sobre edición e ilustraciones», *Spicilegio Moderno*, 15-16, (1981), págs. 39-64 y «Edición e ilustración de las novelas de caballerías castellanas en el siglo XVI», *Synthesis*, 8, (1981), págs. 1-47.

⁷⁶ Vid. Lytle, P. R., *Early book illustration in Spain*, Londres, Grafton, 1929, págs. 38 y ss y Norton, F., *Printing in Spain*, *op. cit.*, pág. 69.

⁷⁷ Escasísimos son los estudios sobre los grabados en pliegos sueltos. Útil, pero sin ejemplos y en una única dirección es el trabajo de Cardaillac, D., «Sobre un pliego suelto de principios del siglo XVI: texto e imagen», en *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispanos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* (Madrid del 20 al 25 de Junio de 1983), 2 vols., Madrid, CSIC, vol. I, págs. 751-760.

como «erudito» o «tradicional» hacen referencia en parte al origen del romance (*vid.* arriba II. I) la presencia conjunta de éstos en un nuevo medio comporta, pese a la conservación de rasgos atribuibles a su origen, el surgimiento de otros que se deben a esa nueva función en la que se ha producido una alteración de las situaciones comunicativas anteriores. Es en este sentido, por tanto, en el que creo poder afirmar que la imprenta, por razones comerciales, económicas e incluso ideológicas, creó un género: el romancero.

III.

PLIEGOS SUELTOS Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

III.I. ECDÓTICA Y ROMANCERO

Como ya hemos advertido en líneas anteriores, cuando hablamos del romancero como un género creado por y para la imprenta, entendemos que los romances que nos han llegado en letras de molde no son, como creía Menéndez Pidal «de igual índole que una ruda versión que hoy manuscibimos cualquiera de nosotros, al recogerla de labios de un campesino»¹ sino adaptaciones de esos romances destinadas a unos precisos usos que vamos describiendo. Tratado este punto, conviene atender ahora a la transmisión textual de esos romances para intentar mostrar que las modificaciones que tienen lugar a lo largo de esa transmisión no responden a influencias de la tradición oral.

Desde los primeros estudios romancísticos apoyados en impresos se ha aceptado que mientras los cancioneros, que trataremos en el capítulo siguiente, siguen una transmisión fundamentalmente vertical, los pliegos sueltos se relacionan entre ellos de forma horizontal. El sector más tradicional de la crítica, sin embargo, equiparó el hecho de que la inmensa mayoría de los pliegos sueltos constituyan copias o remedos de pliegos anteriores con una supuesta invariabilidad textual de los romances en ellos impresos.

Se aceptaba, sin duda, que «las admiradas versiones únicas del siglo áureo encierran en su unicidad una poesía cambiante y fluida por esencia»², pero

¹ Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico*, *op. cit.*, vol. I, pág. XVII.

² *Idem*, vol. II, pág. 444.

también que ambas corrientes corrían en cierto modo paralelas. Fue una vez más Di Stefano³ quien, apoyándose por supuesto en anteriores estudios de Rodríguez Moñino, vino a demostrar de una vez por todas, que los romances contenidos en pliegos sueltos, pese al aparente trancurso mecánico de su composición, sí varían. Esta afirmación, sin embargo, ha sido interpretada de forma contradictoria.

La idea de la vida oral del romancero antiguo se había creado en base al romancero oral moderno, cuya imagen se proyectaba hacia el pasado y se definía, en parte, frente a la estabilidad de ese romancero impreso. En el momento en que se demostró que los romances contenidos en impresos sufren a lo largo de su transmisión una serie de cambios, la imagen de un romancero vivo y cambiante en su oralidad opuesto a las versiones disecadas de los impresos se tambaleó. La única solución posible era adscribir esas variantes de los impresos a la acción de la memoria y aceptar en algunos casos la posibilidad de encontrar variantes «de autor»⁴. Al entender los romances como un género creado por y para la imprenta la imagen que defendemos de esa transmisión impresa es necesariamente algo distinta. Concebido y entendido como texto impreso, las variantes que sufre un romance en el transcurso de su transmisión pueden y deben ser entendidas como consecuencia lógica del sistema en el que se inserta ese romance. Por ello existe la posibilidad de explicar casi todas las variantes del romancero impreso mediante procedimientos ecdóticos.

III.II. ERROR E INNOVACIÓN

Hasta ahora, la existencia del error en la transmisión impresa del romance no ha sido aceptada por nadie. Los más tradicionalistas defienden a capa y espada que cualquier variante sólo crea «más texto», pero tampoco las posturas más innovadoras aceptan, en principio, la existencia del error. Para Di Stefano, éste solamente puede aceptarse cuando lo interpretamos «exclusivamente

³ Di Stefano, G., «El Romance de don Tristán. Edición «crítica» y comentarios», en *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, II.

⁴ Así, hoy se sigue afirmando que «el éxito de los pliegos sueltos propiciaba las reimpressiones no ya de los mismos pliegos sino de los mismos textos que se copiaban de unos impresos a otros; de ahí la *gran semejanza* que entre sí ofrecen los textos impresos» (la cursiva es mía) pero se afirma también que «no obstante, también en las aparentemente uniformes versiones impresas podemos detectar variantes, a veces orales y a veces debidas a una intervención «de autor» sobre los textos». Cf. Díaz Mas, P., *Romancero*, op. cit., pág. 43.

como falta material de pluma o imprenta, que se corrige dejando constancia de tales gazapos en una lista final; pero el concepto de error que emplea la ecdótica hay que adoptarlo como realmente funciona, o sea, como instrumento que pone en marcha y guía mecanismos de extremada delicadeza para la edificación del *stemma*⁵. Entendida así, la existencia del error en la transmisión impresa del romancero es, por supuesto, más que obvia y no juzgo necesario aducir aquí una lista más o menos extensa de despropósitos tipográficos para justificarla. Cualquiera que haya trabajado con estos impresos sabe de la inmensa cantidad de erratas tipográficas que por ellos corren y no son pocos los que han aparecido ya en estas páginas. Sin embargo, hay que tener siempre en cuenta que todas esas afirmaciones se basan en «la naturaleza de este tipo de textos», naturaleza que se considera oral. Para estos textos orales sirve ciertamente la premisa de que «los errores se pueden y se deben comentar como tales, pero no se eliminan del texto»⁶. Si el romancero se concibe como el género oral hispánico por excelencia «*Marinero de Tarpeya* por *Mira Nero de Tarpeya* es uno de los errores más evidentes y ridículos de toda la historia del romancero y al mismo tiempo es una de sus variantes más sugestivas»⁷; si el romancero se concibe como un género impreso, la variante mencionada sigue siendo uno de los más evidentes y ridículos errores de su historia, pero a mi juicio debería eliminarse del texto y, a lo sumo, dedicarle una nota más o menos erudita en donde se comente la confusión y la incultura del transcriptor. Como variante, por supuesto, sigue siendo igual de sugestiva, pero no tanto por ser una ventana abierta al eterno fluir de un género oral como por permitirnos ver en qué modo se leían e interpretaban ciertos romances. En este sentido es igual de sugerente que todas las versiones de las crónicas del Rey Sabio, ni más ni menos.

Sin embargo, más allá de esas «faltas materiales» a las que hacíamos referencia más arriba, en el romancero el error, como en toda tradición textual, tiende a confundirse con la innovación de tal suerte que al final acaban aceptándose como error en el mencionado sentido solamente casos extremadamente claros. Desde luego las razones son bien sencillas: en principio «todo desvío del original será un error o una innovación»⁸, radicando la diferencia en el hecho de que el error se produce cuando el copista se aparta del modelo de forma involuntaria mientras la innovación tiene lugar en el momento en que éste, por

⁵ Di Stefano, G. «Edición crítica del romancero antiguo», art. cit., pág. 40.

⁶ *Idem*, pág. 41.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Blecua, A., *op. cit.*, pág. 48.

razones de muy diversa índole, varía conscientemente el texto. Si el desvío del original da lugar a una lección que tiene sentido, no podemos, en los casos en que contamos con un sólo testimonio, saber si estamos ante un error o una innovación. Es más, incluso cuando haya más de un testimonio, el editor no está, en principio, en condiciones de decidirse por una de las dos opciones sin recurrir a medios externos, y a veces ni eso.

Para las teorías tradicionalistas, ambos conceptos son inoperativos ya que, en su concepción del romancero, los testimonios son manifestaciones de la vida oral de un romance, momentos de un devenir. Para la crítica textual que proponemos para el análisis del romancero, error e innovación son desvíos de un original que pretendemos reconstruir y por tanto, ambos fenómenos dan lugar a lecciones que deben eliminarse del texto a editar. La única diferencia reside en el hecho de que las innovaciones aportan más información sobre los usos de un romance determinado y el modo en que se entendió.

Esta tarea crítica es delicada en extremo ya que «para conocer el desvío (error o innovación) se requiere el conocimiento previo de la lección auténtica o de la lección correcta, lo que habitualmente sólo se consigue *a posteriori*, esto es, una vez analizadas las variantes y trazada la filiación de todos los testimonios»⁹. Sin embargo, una vez realizado ese proceso, estamos en condiciones de valorar esas variantes.

Tomemos, por ejemplo, el conocido romance de *Cabalga Diego Lainez*. Ahí leemos como, llegados a Burgos, los soldados:

*entre si van razonando
los unos lo dicen de quedo
los otros lo van preguntando
aquí viene entre esta gente
quien mato al conde lozano*
(vv. 26-30)

Acepto que, mediante una reinterpretación que se me antoja algo retorcida, sería posible entender estos versos bien como portadores de la lección del original. Sin embargo, me parece más lógico pensar que la lección correcta del verso 28, debería ser *pregonando*, es decir, mientras unos dicen en voz baja (*de quedo*) que entre ellos se encuentra el asesino del conde, los otros lo van gritando. Cabe por supuesto la posibilidad, como cree Díaz Mas, de que se trate

⁹ *Ibidem*.

de una reinterpretación hecha de oído, pero no puede descartarse por principio la posibilidad de que la semejanza tipográfica entre *preguntando* y *pregonando* fuese la causante del error, más aún cuando tal similitud es mucho más acusada que la semejanza fonética. Estamos pues ante un error que no debería editarse si lo que pretendemos ofrecer es el texto original.

Otro caso ejemplar nos lo ofrece un pliego burgalés muy temprano salido de las prensas de Fadrique Biel de Basilea o Alonso de Melgar¹⁰ que no es más que un extracto del *Cancionero general*. En el romance *Alterado el pensamiento*, el impresor, sustituye el verso 24 según la lección del *Cancionero general*, «*pu-dieran auer obrado*», por «*en ella sea remirado*». No es momento ahora de indagar en las razones de tal cambio; interesa más el hecho de que años después, cuando Juan de Junta reimprime el pliego¹¹, comete en el mismo verso una *lectio facili*or y un error evidente ya que lo transcribe como «*ene la se ha remirado*». Obviamente, tenemos por un lado un claro error tipográfico y por otro una trivialización inconsciente del subjuntivo. Cuando al poco tiempo emplea una parte del pliego, en la que se incluye el romance que nos ocupa, para componer un nuevo cuaderno, el error mencionado probablemente le llamaría la atención y le obligaría a releer el texto para intentar subsanarlo. Fue entonces cuando se dio cuenta de que el verso anterior era «*que natura y su poder*», por lo que la *emendatio* de Junta fue «*en ella se han remirado*». La lección se propagó luego a la reimpresión del pliego y también a un testimonio valenciano más tardío¹². En este caso, la lección del pliego de Junta es por supuesto una innovación que permite explicar el perfil textual de una de las ramas de transmisión del romance, pero está fundamentada sobre un error que, a su vez, probablemente se base en una innovación.

Otras innovaciones, las que más datos aportan sobre el modo de entender un romance, las hallamos en aquellos casos en que los impresores modificaron el lenguaje de un romance para adaptarlo a una nueva época o mentalidad. Uno de los casos más significativos es el del romance *Tiempo es el caballero* tal y como aparece en varios pliegos sueltos. En el *Cancionero Musical de Palacio*, donde también se contienen los cuatro primeros versos, el romance comienza como *Tiempo es el escudero*, pero en los pliegos «escudero» se sustituye por «caballero» porque a principios del siglo XVI «escudero» pasa a significar «criado de

¹⁰ *Diccionario*, n. 668.

¹¹ *Diccionario*, n. 658.

¹² Se trata respectivamente de los pliegos 729 a 730 y 704.

compañía», generalmente de edad avanzada¹³. Muestra de que no se trata de un caso esporádico la constituye el romance que comienza *Yo me partiera de Francia*, cuyo verso 11 en el *Cancionero del British Museum* se lee «*donde vas el escudero*», que en un pliego de Praga aparece, como en el caso anterior, en la forma «*donde vas tu el caballero*».

En estos casos, cuando dispongamos de argumentos sólidos para concluir que una de las variantes que manejamos constituye un desvío del original, el editor debería estar en condiciones de enmendar el texto. No acepto pues, como sugiere Di Stefano, que la *emendatio* sea una actividad ajena al editor de romances. Para justificar esta aseveración, además de recurrir a esa «naturaleza» de los textos, el profesor italiano aporta el ejemplo del romance de Tristán, donde son octosilábicos todos los versos menos uno «alrededor del cual se detecta una cierta labor [...] consecuencia de esa labor y de una desarmonía de régimen gramatical»¹⁴. Afirma luego que sería fácil corregir ese verso, pero se pregunta qué pasaría si «error, frente a un original fuera la regularidad métrica»¹⁵. Con esta cuestión toca sin duda uno de los puntos centrales de la crítica textual, pero, como en tantos otros puntos, se trata de una simple convención. Para los textos escritos, original es un manuscrito o impreso que tiene o ha tenido entidad física, sin embargo, «dado que el acto de escribir presupone el error, pocos de estos originales carecerán de errores»¹⁶; sin la convención de texto ideal, sería imposible editar un texto fuera de la naturaleza que fuera, puesto que siempre podría suponerse que el error es del propio autor.

III.III. LAGUNAS Y ADICIONES

Algunas de las variantes más complejas con las que nos enfrentamos a la hora de analizar la transmisión textual de los romances son las que afectan al contorno del poema, es decir, aquellos casos en los que nos encontramos frente a lagunas o adiciones de versos. La complejidad de este tipo de variantes reside ya en la propia definición que hagamos de estos fenómenos. Ambos constituyen también un caso de error o innovación y presuponen por tanto un desvío del original, por lo que sólo si conocemos (o reconstruimos) ese original estaremos en condicio-

¹³ Así lo señala Menéndez Pidal en *Romancero hispánico*, *op. cit.*, II, págs. 14-15.

¹⁴ Di Stefano, G. «Edición crítica del romancero antiguo», *art. cit.*, pág. 41.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Blecua, A., *op. cit.*, pág. 61.

nes de decidir si la presencia en un testimonio de más o menos versos que en otro responde a una voluntad de modificar el texto o se trata de un error.

Tomemos por ejemplo, un pliego de Junta, reimpresión de un pliego con el romance *Quien hubiese tal ventura*, impreso anteriormente por Cromberger¹⁷, que presenta la particularidad de tener un verso más que el texto del pliego sevillano. Aunque no sepamos si el pliego crombergeriano representa el texto original, sí sabemos que de él proviene el de Junta. La explicación para el verso añadido es, en este caso, sencilla: el verso 425, *essa reyna con su amar*, que es el que se repite, aparece en la última línea del folio 4r y en la primera del 4v, por obvio descuido del cajista, quien al girar la plana no advirtió que comenzaba con el verso que cerraba la otra cara del folio. Cuando algo después, en 1535, Junta reimprime el pliego, lo hace a plana y renglón, reproduciendo incluso el grabado, y perpetúa con ello el error.

Por otro lado, un ejemplo de pérdida de versos lo encontramos en el romance de los Infantes de Salas según un pliego de Praga que ya hemos comentado con anterioridad. En él, llega un momento en que el ayo de los infantes, Nuño Salido, se acerca a Gonzalillo «que arrimado se estaba» y:

*cuando le vido llorar
una pregunta le daba
comenzole a preguntar
que es aquesto el ayo mio
quien vos quisiera enojar*
(vv. 88-92)

Dado que hay un cambio de asonancia, parecería lógico que, según ocurre en la tradición oral, el verso 89 debiera repetirse para introducir la mencionada asonancia, tal y como lo transmiten otros testimonios. El impresor en cambio creyó tal vez que se hallaba ante una repetición y optó por suprimir el verso.

En estos casos, por supuesto, las supresiones y adiciones responden a mecanismos que nada tienen que ver con voluntad alguna de innovación. Hay ocasiones en cambio en las que la pérdida o inclusión de versos sí responde a la intencionalidad del impresor.

Como la crítica ha señalado ya en algunas ocasiones, puede ser el mismo espacio tipográfico el que condicione la pérdida de algún verso, lo cual puede

¹⁷ *Diccionario*, n. 410, *Pliegos Praga*, I, 20. Checa, F., *La imagen impresa*, art. cit., pág. 192 lo fecha en 1526 sin atribuir impresor. El pliego de Cromberger es el 408 del *Diccionario*.

ocurrir de diversas formas. Uno de los casos más conocidos es aquel en que, llegados al final de la última hoja, el texto simplemente no cabe y se suprime y sin embargo es menos frecuente de lo que se piensa. Mucho más frecuentemente ocurre que esa falta de espacio ya se constata en la cuenta del original de tal suerte que el texto se recorta no al final sino en algunos pasajes determinados, lo que puede provocar también modificaciones en los versos colindantes a fin de mantener el sentido.

Por supuesto, puede ocurrir también justamente lo contrario, es decir, que al contarse el original se vea ya que va a sobrar espacio. La animadversión de los impresores quinientistas al «papel en blanco» provoca que, en casos como estos, uno de los recursos más extendidos sea el de incluir una composición al final, recuérdense sino los numerosos casos de un «villancico al cabo». Del mismo modo, puede ser un grabado el que, en caso de espacio sobrante, se encargue de rellenar ese hueco. Con todo, y es el caso que más nos interesa, puede ocurrir también que las modificaciones se den en el texto del romance. En estos casos, sin embargo, sucede algo muy parecido a lo que ya mencionábamos al hablar de error e innovación, ya que en muchos casos las necesidades tipográficas y las revisiones de los impresores son fenómenos paralelos y complementarios.

Conocemos por ejemplo dos ediciones de un mismo pliego¹⁸ de hacia 1550 donde Junta aprovecha el romance de *Reina Elena* de un pliego impreso por Melgar hacia 1520¹⁹. Como es bien sabido, el romance llega a un punto en donde se narra como Agamenón llega a las puertas de Troya que los troyanos cierran inmediatamente; el romance, según el texto del pliego de Melgar, dice lo siguiente:

*Agamenón que esto vido
mando apercevir su gente
como auían destar*

El sentido del texto es claro: llegados a las puertas de Troya el rey manda preparar sus tropas. El texto de Junta, sin embargo, añade un aspecto cuya ausencia pasa desapercibida a un lector moderno:

*Agamenón que esto vido
mando apercevir su real*

¹⁸ *Diccionario*, n. 882, *Pliegos Madrid*, II, 68 y 883; *Pliegos Praga*, I, 18. Para la fecha vid. *Pliegos Morbecq*, pág. 73.

¹⁹ *Diccionario*, n. 1048; *Pliegos Praga*, II, 71.

*pone en orden su gente
como auía de estar*

No es una simple inclusión de un verso, es un matiz en el sentido. *Apercevir*, con el significado de disponer o preparar podía aplicarse tanto a las tropas como al campamento; la clave de la nueva interpretación está según creo en los versos siguientes:

*los troyanos eran muchos
bien reparan su ciudad
otro día de mañana
la comiençan descalar*

El sujeto del cuarto verso no son los troyanos sino las tropas de Agamenón, que, según se desprende del texto habían pasado toda la noche en formación lo cual era imaginable y usual para unas tropas pero impensable para el rey quien de seguro mandaría levantar sus tiendas. Hasta aquí, sin embargo, hemos dejado constancia solamente de una serie de modificaciones que pueden tener su origen tanto en la transmisión oral como en el taller de Junta. Lo que me lleva a decantarme por la segunda opción es el hecho de que el otro estadio textual del romance aparece en un pliego salido de la imprenta de Melgar, que Junta heredó, lo cual, sumado a la circunstancia de que semejantes procedimientos no son extraños a esta imprenta burgalesa habla a favor de que Junta conoció ese estadio textual. Me parece lógico entonces, pensar que también modificó el texto en base al anterior, es decir, a pesar de que pudiese haber sido una variación en la tradición oral la que motivara el cambio (opción que juzgo improbable pero que no puede negarse sin más) éste tuvo lugar sobre el papel²⁰. Es importante en este sentido advertir que el texto del romance según Junta está sorprendentemente bien acomodado en las páginas del pliego. Quizá no estemos en condiciones de decidir si fue el espacio disponible el que condicionó los arreglos de Junta o si fue al revés, pero parece claro que en ningún caso estamos frente a una versión del romance tomada fielmente de la tradición oral.

²⁰ No debe olvidarse que ya Menéndez Pidal había señalado la posibilidad que sólo el inicio del romance fuera tradicional y que el resto, a partir del verso 37, fuese una composición erudita de nuevo cuño. Más lejos va Diego Catalán en sus planteamientos ya que encuentra rasgos eruditos en el principio del romance y sugiere que todo el texto pueda ser una composición erudita. Cf. Díaz Mas, P., *op. cit.*, pág. 386. Los retoques mencionados parecen confirmar esa hipótesis.

III.IV. EL PROBLEMA DE LAS VERSIONES

Precisamente, el problema de las diferentes «versiones» de un romance supone uno de los principales escollos a los que debe enfrentarse la crítica. Acabamos de ver como, más allá del error, determinadas modificaciones en el transcurso de la transmisión impresa de un romance no pueden atribuirse a influencias externas, sino que deben ser consideradas como innovaciones de muy diversa inspiración pero llevadas a cabo en los talleres quinientistas. De este modo, aplicando principios de la crítica textual estaríamos en condiciones de reconstruir el texto original del romance, es decir, el texto del que parten los diferentes testimonios conocidos. Ahora bien, el problema surge cuando nos tomamos con distintas versiones de un romance.

Para el sector más tradicionalista de la crítica, el concepto de versión se deriva en gran parte de la manera de entender la transmisión del romancero. Para este sector, puesto que la transmisión es mayoritariamente oral, se dan en ella una serie de modificaciones que se plasman por escrito. Así, aun cuando puede demostrarse el modo en que un romance determinado pasa de impreso a impreso se supone en el origen de esa transmisión la existencia de una versión oral que se plasmó. Cuando un romance presenta en dos testimonios A y B un texto tan distinto (pese a no existir límites críticos explícitos para estas diferencias) que permite suponer que A y B representan dos versiones distintas de un romance, se ha considerado generalmente que ese testimonio B reproduce un estadio distinto del mismo romance, tomado de la transmisión oral.

Ya se ha insistido en el hecho de que las variantes que sufre un romance a lo largo de su transmisión impresa normalmente no tienen que ver con la tradición oral; tradición que, no lo niego, puede fluir paralela a esa transmisión. Ahora bien, a la luz de ciertos ejemplos, las distintas versiones de un romance podrían ser también evoluciones sufridas sobre el papel.

Tomemos por ejemplo uno de los romances más estudiados en este sentido, el del romance de Gayferos libertador de Melisenda, analizado por Di Stefano con brillantes resultados. Son seis los pliegos sueltos de la primera mitad del siglo que nos transmiten el romance²¹. De estos seis, cuatro transmiten una versión del romance de 612 versos; se trata de los pliegos 994, 995, 996 y 997, to-

²¹ Vid. Piacentini, *op. cit.*, I, n. 14. No tomamos los pliegos 935, 936, 999 y 1000 por no haberse conservado ejemplares. 991 y 992 son ambos de la segunda mitad del siglo, concretamente de 1597 el primero y granadino, impreso por Hugo de Mena entre 1566 y 1573 el segundo. Cf. *Pliegos Morbecq*, pág. 44.

dos ellos de Jacobo Cromberger y cuya relación textual ya hemos tratado más arriba. Dos pliegos transmiten el romance con algunos versos menos. Uno de ellos, conservado en Praga²² e impreso por Juan de Junta en 1540, tiene un total de 604 versos. Otro, valenciano, también de hacia 1540 pero más tardío que el anterior por proceder de él, ofrece 603 versos. A pesar de que textualmente el pliego burgalés no proviene directamente de ninguno de los sevillanos parece claro que sí tomó el romance de algún cuaderno hoy perdido. Sin embargo, tanto la pérdida de esos 8 versos como las variantes de los restantes parecen proceder en cierta medida del impresor, según los procedimientos antes descritos, del mismo modo que el verso que, en relación a este pliego, falta en el cuaderno valenciano, puede atribuirse a un simple error en la composición.

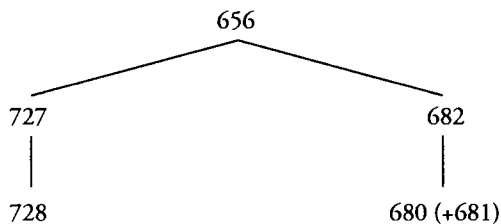
Existe no obstante otro pliego burgalés, impreso por el mismo Junta hacia 1535 que ofrece un texto del romance de sólo 500 versos. Estamos aquí frente a uno de los casos que el sector tradicionalista de la crítica ha clasificado como otra versión del romance, entendiendo esto como un estadio más o menos evolucionado del romance (en sentido cronológico, incluso geográfico). Resulta, sin embargo, curioso notar no sólo que se trata de un pliego salido de las mismas prensas burgalesas sino especialmente que todas las modificaciones que pueden encontrarse en el romance, ya se compare con el otro pliego burgalés o con alguno de los sevillanos, tienen una función clara: ofrecer una visión distinta del héroe. En efecto, según los pliegos que ofrecen el texto «largo» del romance, Gayferos se ve humillado por su suegro, Carlos el Emperante, quien le reprocha su pasividad frente a los siete años de cautiverio por parte de moros que sufre Melisenda, hija del emperador y esposa de Gayferos. En estos pliegos, tras la reprimenda del emperador, Gayferos, que estaba jugando a las damas, se levanta furioso y a punto está de arrojar el tablero por los aires con personajes como Oliveros, Durandarte y Guarinos de testigos. Dispuesto a emprender la búsqueda y rescate de su esposa, Gayferos no posee armas y se ve obligado a pedir las a su tío don Roldán, quien le humilla una vez más al negárselas. Estando Gayferos ya en camino el romance nos narra el fracaso de un anterior intento de rescate de Melisenda por parte del héroe además de contar, en una larga tirada, los lamentos de Gayferos por su soledad, lejos ya de su tierra y a punto de entrar en combate con los moros. En el pliego madrileño todos estos datos desaparecen o se suavizan. Así, el emperador ya no le reprocha que si Melisenda «con otro fuera casada / no estaría en captividad»²³, y Gayferos tampoco está a

²² *Diccionario*, n. 993; *Pliegos Praga*, I, 23.

²³ *Diccionario*, n. 656; *Pliegos Praga*, II, 48.

punto de tirar el tablero. Desaparecen igualmente los testigos de su humillación, no se cuenta el fracaso de la anterior empresa y se enmudecen los lamentos del héroe sobre su soledad. Todos estos retoques ofrecen una visión ciertamente distinta de Gayferos y se han llevado a cabo mediante una meditada supresión de versos, pero además, en los versos «comunes» se encuentran también una serie de retoques que, en palabras de Di Stefano «huele[n] de lejos a tinta»²⁴. Roldán ya no es el tío de Gayferos, sino su primo de tal modo que deja de representar una figura paterna y donde antes decía «tornad acá hijo Gayferos» dice ahora «tornad acá don Gayferos». Todas estas variantes nacieron con seguridad en el taller de Juan de Junta y son fruto de una técnica editorial concreta y de un modo específico de entender el romancero.

Algo muy semejante y, lo que no puede ser casual, con la misma imprenta como testigo, ocurre con el romance de Dido y Eneas. El romance se conserva en cuatro pliegos, representados por seis ejemplares, que pueden distribuirse en dos ramas distintas provenientes de un pliego impreso por Junta entre 1547 y 1550. Una de ellas, representada por 727 y 728 conserva los 98 versos que ofrece 656, mientras la otra, representada por 682 y su descendencia tipográfica, ofrece un romance con 10 versos menos²⁵. Esta relación podría representarse mediante el siguiente *stemma*:



Se trata simplemente, por supuesto, de mostrar las relaciones que se establecen entre los diversos cuadernos. Hay que hacer notar con todo, como ya

²⁴ Di Stefano, G., «El pliego suelto», art. cit., pág. 175.

²⁵ *Diccionario*, n. 727, *Pliegos Madrid*, II, 83. De Juan de Junta, hacia 1550; *Diccionario*, n. 728, (facsmil en Blecua, J. M., *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, 2 vols., n. 29) de hacia 1550, pero posterior a 727. 682 (*Pliegos Praga*, II, 47) Burgos, Junta, hacia 1545. 680 (*Pliegos Madrid*, III, 113) y 681 (*Pliegos Cataluña*, n. 28). Burgos, Juan de Junta, hacia 1550 (quizá ya de la segunda mitad).

hemos indicado, que 656 y la rama de la izquierda ofrecen un texto del romance de 98 versos mientras la rama de la derecha ofrece un texto con 10 versos menos. No se trata, sin embargo, de un simple recorte de versos, al contrario, el romance según 682 cambia completamente la intencionalidad narrativa. Éste, tal y como lo presentan 656, 727 y 728 se centra en el amor terrible entre Eneas y la reina Dido mientras la rama representada por 682 se centra exclusivamente en la evocación de la muerte de los guerreros troyanos y los lamentos de Eneas.

Si comparásemos los dos romances, independientemente del *stemma* que hemos trazado, podría verse como se ha eliminado la vertiente amorosa del diálogo entre Dido y Eneas y, por contra, se han ampliado enormemente las referencias a la matanza troyana. Así, mientras la aparición del ciervo, que sirve por así decirlo, de bisagra narrativa entre la primera parte del romance, en el que Eneas se lamenta y la segunda, en la que los protagonistas se quedan solos permitiendo el funesto final, se encuentra en la versión larga del romance en el verso 30, en la corta el ciervo se lee en el verso 68, dejando así sólo 20 versos para el desenlace amoroso. Se ha invertido por tanto la importancia de los elementos, dando lugar a un romance con un tono muy distinto.

Ahora bien, sería un error pensar que la más tardía de estas dos «versiones» constituye un estadio más avanzado de la evolución del romance. Éste se clasifica ya en el título del pliego 656 como «nuevo» y resulta demasiado sospechoso, una vez aclaradas las fechas, que no entrase en la edición sin año del *Cancionero de romances* y sí lo hiciera en cambio en la de 1550. Tras el texto del romance según 682 se esconde un trabajo que bien pudiera haber tenido lugar en el mismo taller de Junta. De este modo, y probablemente, como sospecha Di Stefano «mediante un nuevo aprovechamiento del libro segundo de la *Eneida*»²⁶ un autor hoy desconocido tomó el romance tal y como lo encontramos en los pliegos que presentan la versión de 98 versos y, sobre su base narrativa, cortó y pegó donde fue necesario hasta conseguir un romance distinto. Tal manipulación, sin embargo, no está libre de errores y así, pese a que se logra el propósito, no se puede evitar la inclusión de algún que otro desliz, como el que afecta a los versos 23 y 24, donde Eneas afirma:

*vi a los muertos dar gemidos
del gran dolor que sentían.*

²⁶ Di Stefano, G., «El pliego suelto», art. cit., pág. 176.

Por lo que afecta a los posibles motivos de estas modificaciones no se puede descartar que fueran encaminadas a adecuar el romance al contexto que ofrece la rama representada por 682. Si observamos el contenido del pliego, veremos que lo integran los siguientes ocho romances:

- *Por los campos de Jerez*
- *Quien en mal punto se engendra*
- *Los cielos andan revueltos*
- *Por los bosques de Cartago*
- *Quando murio el rey Saul*
- *Israel mira tus montes*
- *En la rueda de fortuna*
- *Bien vengas mal si eres solo.*

Como puede verse, los romances ofrecen una coherente antología del «manoseado tema de los reveses de fortuna y caída de príncipes»²⁷ en la que se alternan historias clásicas (Eneas, Polimnestor, Paris) con tragedias nacionales (rey don Pedro, rey don Juan) y bíblicas (Saúl). Que el romance tuviera ahí su sentido fue probablemente el motivo y origen de la nueva versión.

²⁷ *Idem*, pág. 177.

IV.

LOS CANCIONEROS

Según ha podido verse en los dos capítulos anteriores, la creencia de que los primeros testimonios impresos del romancero representan solamente la imagen de un momento concreto en la vida oral de un romance es errónea. Por lo que respecta al origen de los romances que se difunden por medio de pliegos sueltos, hemos podido comprobar que en muchos casos esos romances son creaciones para la imprenta y en otros, en aquellos en que por la procedencia «oral» del romance podrían defenderse los presupuestos tradicionales, los romances, una vez impresos, guardan con el texto oral sólo una relación de dependencia no directa, en tanto que una vez fijados, presentan variaciones que permiten calificarlos como de textos nuevos. Más allá de ese primer testimonio, aquellos que le siguen cronológicamente pueden ofrecer un texto idéntico (lo que ocurre en raras ocasiones) o presentar variantes, de importancia diversa según el propósito perseguido, pero dependientes siempre de la imprenta en la que aparecen.

Por ello, al hablar de la transmisión impresa de esos romances, no puede sostenerse que cada uno de esos testimonios impresos represente una imagen de ese devenir oral, en tanto que la transmisión impresa del romancero tiende a transcurrir según un sistema de copias en las que la fuente, al final, siempre acaba siendo un impreso en el que se da, por primera vez, una fijación del romance que tomamos como punto de partida.

En el caso de los cancioneros de la primera mitad del siglo XVI el sistema de transmisión textual presenta ciertas divergencias respecto al de los pliegos sueltos. Se trata, en primera instancia, de productos editoriales sustancialmente distintos y que reciben un tratamiento diferente por parte de los impresores. Ello se debe en gran parte a que muchos de ellos guardan una relación directa

con alguna de las primeras ediciones del *Cancionero general*. A causa de esa dependencia, las composiciones que llenan las páginas de esos cancioneros tienden a ser una selección más o menos meditada de las que ofrecía la obra de Castillo, pero, al faltar en ellos la dinámica que observamos en los pliegos sueltos, las variantes que (si nos centramos en los romances) tienden a aparecer entre los diversos testimonios suelen tener como origen esa «falta material» a la que se aludía en el capítulo anterior. En este sentido, la posibilidad de suponer algún tipo de influencia oral en esas variantes que aparecen de romance a romance en los diversos testimonios resulta más inapropiada aún que en el caso de los pliegos sueltos porque, a diferencia de estos, resulta relativamente sencillo probar esa dependencia respecto a otra obra a la que hacíamos referencia.

IV.I. EL *CANCIONERO GENERAL*

El *Cancionero general*, cuya aparición impresa ya hemos tenido ocasión de examinar en el primer capítulo, tiene una importancia decisiva puesto que es la fuente de la que manan casi todo el resto de cancioneros que analizaremos en este capítulo.

Para comprender más cabalmente la ulterior evolución de estos cancioneros es indispensable atender a algunos aspectos materiales de la obra. Podemos observar, en primer lugar que, exteriormente, el *Cancionero general* es un volumen enorme, de 234 hojas en tamaño folio y con el texto en letra gótica, distribuido en tres columnas. Muy al contrario de lo que ocurrirá con los pliegos sueltos y los breves cancioneros que, de modo más o menos directo son deudores de esta obra, nos hallamos ante un libro de enormes dimensiones y de elevado precio. Sin duda, el gran formato presumía la existencia de un público dispuesto a asumir el gasto que acarreaba la obra, pero ello no fue impedimento para que se ahorrara lo máximo posible en la producción, tanto por motivos prácticos como económicos. El papel, una de las principales materias de importación a lo largo del siglo XVI, especialmente el francés, era muy costoso por lo que no debe extrañarnos la disposición del texto en tres columnas que permitían no sólo el empleo de menor cantidad de hojas (tratándose de poesía, ya que el verso corto en un impreso *in folio* suponía unos grandes márgenes laterales) sino también una considerable reducción de trabajo y gastos por la cantidad de texto que podría imprimirse en cada golpe de prensa. Por tanto, aunque en ciertos elementos el aspecto externo de la obra es todavía muy deudor

de los grandes manuscritos medievales, las técnicas cada vez más precisas del negocio de la imprenta comienzan a ganar en importancia.

Por otra parte, el *Cancionero general* es en su diseño relativamente rico en elementos paratextuales, pocos de los cuales cumplen una función únicamente decorativa, sino, más bien contribuyen a reflejar desde la portada el espíritu cortesano que guió la compilación. Si comenzamos por ésta, donde tales elementos suelen acumularse, se observa que destaca sobretudo por una cierta austeridad ya que se limita a incluir el título completo en tipografía gótica de gran tamaño, «*Cancionero general de muchos y diversos autores*», e incluye como única decoración una *C* capital profusamente adornada con motivos vegetales, fruto de una tradición manuscrita anterior. El título, tanto por el epíteto «general» como por la mención explícita de los «muchos y diversos autores» muestra que la obra no era considerada por sus editores ni, presumiblemente, por Castillo como otra cosa que una compilación de toda una poesía cortesana, puesta ahora en letras de molde. Mención especial, sin embargo merece, la inclusión en ella de que la obra está impresa «*Qum preuilegio*.» Discretamente colocada bajo el título en letra de menor tamaño, esta advertencia denota la importancia de constatar la existencia de un privilegio real, de cinco años para Castilla y diez para Aragón en este caso. A partir de 1510 parece existir en Valencia un aumento en la demanda de privilegios reales¹. La poca seguridad que ofrecían los privilegios de carácter local en territorio más amplio y la cada vez más despiadada competencia entre los editores hacía que la concesión de un privilegio se estimara como bien fundamental y su aparición en la portada puede ser entendida en estos casos como medio de prevención contra posibles competidores ávidos de aprovechar cualquier oportunidad que se les ofreciese.

Estamos, una vez más, frente a la tensión provocada por las fuerzas opuestas de una tradición cortesana y palaciega por un lado y unos nuevos vientos burgueses y comerciales favorecidos por los bienes americanos y las rutas comerciales peninsulares, especialmente la mediterránea, en la que Valencia participaba con importancia.

Por la susodicha tensión se explica también el que en el vuelto de la portada se incluya de nuevo un título que amplía en algo el de la portada: «*Copilaciō: cancionero de obras en metro castellano de muchos y diuersos auctores dirigida al muy espectable y magnifico señor el cōde de Oliua*». Interesa, por supuesto, el hecho de que se diga explícitamente que el carácter de la obra no es otro que el

¹ Cf. Berger, P., *op. cit.*

de compilar, es decir, que el punto fuerte de la obra no reside en su novedad sino en la presentación de unas obras ya existentes, pero lo más destacable con todo es la dedicatoria al conde de Oliva. Con ella entramos ya en el ámbito personal del autor y su voluntad de lograr favores personales (parece que fue el conde quien encargó o aconsejó a Castillo la compilación) pero no debe olvidarse que, como indica el mismo Castillo en el prólogo, indicar la protección de algún elevado personaje era necesario en «todas las obras q no quierē temer aduersarios ni lenguas venenosas».

A la mencionada dedicatoria le sigue un prólogo del propio Castillo, escrito expresamente para la edición impresa del cancionero, en el que se contiene un esbozo del orden interno que debe presentar la obra y las razones que a él obligan; así «porque todos los ingenios de los hombres naturalmente aman la orden», el autor nos informa de que la obra se distribuye en varias partes según las materias:

«en el principio puse las obras de devoción y moralidad y continúe a estas las cosas de amores diferenciando las unas y las otras por los títulos y nombres de sus autores. Y también puse juntas a una parte todas las canciones, los romances asimismo a otra, las invenciones y los villancicos y después las preguntas. E por quitar el fastio a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron las obras de burlas provocantes a risa».

Rodríguez Moñino², en el estudio precedente a su edición facsímil de la obra, se encargó de demostrar con detalle que este proyecto de ordenación sólo se lleva a cabo en parte y que muchas composiciones aparecen en un lugar que no les correspondía; pese a todo, por primera vez, se destina a los romances una sección particular. La cantidad de las composiciones impuso la necesidad de un orden en el que la agrupación de las obras según su forma era poco menos que inevitable. Al hacerlo, por supuesto, las obras pierden su función inicial en tanto que quedan descontextualizadas. Es interesante, sin embargo, notar que la presencia al final del volumen de las *obras de burlas* supone la inclusión del romance entre las obras *graves*. Se revela con ello que la recepción del romancero, tanto por parte de Castillo como del público lector al que apela el prólogo, responde a una ideología cortesana.

² Rodríguez Moñino, A. (ed.), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, ed. facsímil, Madrid, RAE, 1958. Estando ya terminado este trabajo ha aparecido la edición crítica de Joaquín González Cuenca que lamentablemente no he podido consultar: Hernando del Castillo, *Cancionero general*, 5 vols., Madrid, Castalia, 2005.

IV.I.I. Las fuentes del Cancionero general

Por lo que respecta a la procedencia manuscrita o impresa de las fuentes de Castillo, la cuestión es larga y discutida. Foulché-Delbosc consideraba que Castillo debió de basarse en fuentes manuscritas. Años más tarde, en el prólogo a su edición facsímil de los pliegos de Praga, Menéndez Pidal, se inclinaba a creer por el contrario, que las fuentes principales de Castillo fueron los pliegos sueltos. Las razones que esgrime para ello son fundamentalmente dos: en primer lugar creía que si los pliegos sueltos, como él mismo había demostrado³, fueron la fuente principal de Nuncio, con Castillo debía ocurrir exactamente lo mismo; en segundo lugar, le parecía más lógico que una imprenta naciente como era la española por aquellas fechas, atendiese antes a impresos baratos como eran los pliegos que no a grandes y costosas compilaciones como la de Castillo.

Rodríguez Moñino puso en duda las afirmaciones de Menéndez Pidal ya que, como observó, éste basaba sus afirmaciones en gran parte en los mismos pliegos praguenses, entre los cuales no se halla ninguno con una tipografía que permita suponerlo anterior a 1511. Rodríguez Moñino creía que para sustentar las afirmaciones de Menéndez Pidal había que suponer o bien que los pliegos de Praga se basaban en ediciones anteriores que no han llegado hasta nosotros, o bien la existencia de otros pliegos que no conocemos. En realidad, esto es cierto sólo en parte, pues la existencia de pliegos sueltos con anterioridad al *Cancionero general* no implica que hayan servido como fuente para su composición.

En defensa de la tesis manuscrita, Rodríguez Moñino creyó ver en la «evidente desproporción en la escoja» un claro signo de la procedencia de las fuentes y también llamó la atención sobre el hecho que aunque de la obra de fray Íñigo de Mendoza existen al menos 5 ediciones entre 1480 y 1495, ninguna obra suya aparece en el *Cancionero general*. Lo mismo ocurre con Fray Ambrosio Montesinos, cuya obra corría impresa desde que se publicase en Toledo el 16 de junio de 1508 (según reza el colofón) o con Juan del Encina cuyo *Cancionero* se reimprimió múltiples veces antes del *Cancionero general*: Salamanca (1496), Sevilla (1501), Burgos (1505) y Salamanca (1507 y 1509).

Según confiesa en el prólogo, Castillo comenzó a reunir los materiales para su cancionero al menos dos décadas antes de que apareciese publicado, es decir, allá por 1490:

³ En el prólogo a su edición facsímil del *Cancionero de romances*, Amberes, s.a., Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914 (2ª, 1945).

«de veynte años a esta parte esta natural ìclinaciõ me hizo inuestigar auer / y recolegir de diuersas partes / y diuersos autores cõ la mas diligẽcia que pude / todas las obras que de juã de mena aca se escriuierõ o a mi noticia pudierõ uenir d los auctores q eñste genero de escreuir auctoridad tienẽ en nuestro tiẽpo».

Parece además claro que lo que hizo, tal como era uso entre los aficionados de la época⁴, fue compilar un cancionero manuscrito y que, posteriormente acordó sacarlo en limpio y darlo a la imprenta, al menos «la mayor parte dl»⁵ porque aparte de los motivos ya expuestos anteriormente, le pareció:

«ser genero de auaricia no comunicar / y sacar a la luz/ lo q a muchos juzgaua ser util/ y agradable. Y que injuriaua a los auctores de las mismas obras / que por ser muy buenas desseã cõ ellas perpetuar sus nõbres / y q seã vistas / y leidas de todos».

Según creo, tal voluntad divulgativa carecería de sentido con unos textos que, de hallarse impresos en pliegos sueltos, correrían de mano en mano con gran rapidez.

Aceptada comúnmente la procedencia manuscrita y partiendo de esa base, en épocas más recientes se ha afirmado por ejemplo que algunas de las composiciones reunidas por Castillo hubieron de quedarse fuera de la obra impresa por restricciones atribuibles exclusivamente al proceso de impresión y edición⁶ o que Castillo manejó, entre otras fuentes, un cancionero personal de Jorge Manrique⁷.

⁴ Para la formación de estos primeros cancioneros *vid.* Beltrán, V., «Copistas y cancioneros», en *Edición y anotación de textos. Actas del primer congreso de jóvenes filólogos*, A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996, ed. de C. Parrilla, B. Campos, M. Campos, A. Chas, M. Pampín y N. Pena, págs. 17-41, y también Beltrán, V. «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosouto, 1999, págs. 9-54.

⁵ Wethnall ha demostrado con argumentos suficientes que algunas de las composiciones reunidas por Castillo hubieron de quedarse fuera de la obra impresa por restricciones atribuibles exclusivamente a la edición. Wethnall, J. «El Cancionero general de 1511: textos únicos y textos omitidos», en Juan Paredes (ed.), *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, Universidad de Granada, t. IV, págs. 505-515.

⁶ *Cf. idem.*

⁷ Beltrán, Vicente. «Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique», en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, ed. de R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 167-188.

IV.I.II. *Los romances del Cancionero general*

Las composiciones contenidas en el *Cancionero general* tienen pues una procedencia manuscrita y revelan más una voluntad esencialmente compiladora de todo cuanto Castillo pudo encontrar que no un criterio selectivo a la hora de escoger las composiciones. Este hecho, que sin duda tiene su importancia para aclarar el éxito que demuestran las numerosas ediciones de la obra, es har-to revelador si nos centramos en los romances contenidos en ella. Los romances del *Cancionero general* aparecen en un apartado dedicado exclusivamente a ellos, lo que indica que se consideraban lo suficientemente representativos y es también de suponer que Castillo dio a la estampa todos los que poseía; aún así el porcentaje que representan sobre el total es bajo: la sección de romances contiene un total de 67 composiciones, 19 de las cuales son poemas cortos (villancicos, desechas, etc.) y los 48 restantes se dividen en 10 glosas y 38 romances.

Rodríguez Moñino, movido por unos criterios esencialmente bibliográficos, trató esta sección como una simple lista de textos, sin mencionar los poemas cortos, pero advirtiendo que toda la sección presenta textos incluidos «no en función de su categoría popular o importancia literaria, sino tan sólo en cuanto son reflejo de una ocupación o torneo de ingenio de caballeros y cortesanos»⁸. Más adelante fue Germán Orduna quien esbozó una clasificación temática clara, aunque sin prestar demasiada atención a esos textos breves⁹. Según Orduna, tendríamos, en primer lugar, dos romances «cortos» (el *Contaros he en que me vi* y *Maldita seas ventura*) siete romances en *contrafacta*, es decir mudados o contrahechos (*Mas envidia he de vos conde*, *Yo mestaba en pensamiento*, *Reniego de ti amor*, *Estabase mi cuidado*, *Digame tu el pensamiento*, *Rosa fresca rosa fresca/por vos* y *Ya desmayan mis servicios*). En seis casos hallamos versiones «completas»: *Pesame de vos el conde*, *Rosa fresca*, *Fontefrida*, *Yo mera mora moraima*, *Que por mayo era por mayo* y *Durandarte Durandarte*. También dos continuaciones, ambas del romance *Triste estaba el caballero*, la una por Cardona y la otra por Quirós y finalmente los 22 romances que restan, que serían tro-

⁸ Rodríguez Moñino, A., *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969, pág. 57.

⁹ Orduna, G., «La sección de romances en el Cancionero general (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional», en *The Age of the Catholic Monarchs. Literary Studies in Memory of Keith Whinom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 113-122. Cf. también Aubrun, C., «Le *Cancionero general* de 1511 et ses trente-huit romances», en *Bulletin Hispanique*, 86, (1984), págs. 39-60.

vadorescos. Más recientemente, J. Gornall¹⁰ ocupándose de las *desfechas* que acompañan a estos romances, ha intentado demostrar, con argumentos convincentes, que las *desfechas* y romances tienen una misma autoría. Interesante para nuestro propósito es la constatación de que estas *desfechas* (por lo general, villancicos) sean del mismo autor que el romance al que se posponen y que solamente se hallen en tres de los grupos propuestos por Orduna: el de *contrafacta*, las continuaciones y los trovadorescos¹¹. Si a estos datos le añadimos la presencia de las glosas, demasiado a menudo desatendidas, es posible aprehender mejor el propósito de la ordenación de Castillo. Advirtamos desde el principio que, si bien no constituye una ordenación perfecta, si parece existir un hilo argumental que transcurre a lo largo de toda la sección de romances y donde cada composición cumple una función determinada.

La sección comienza así con cinco composiciones de fuerte unión. El primero de los textos, *Pesame de vos el conde*, se acompaña de *La desastrada caída*, la glosa de Francisco de León¹². Esta glosa de catorce estrofas, (la octava y la novena de nueve versos, las restantes de diez) presenta los versos séptimo y octavo del romance en el centro de la quinta estrofa mientras que los dos versos finales de las estrofas quinta y décimocuarta no pertenecen al romance. Ahora bien, el romance, tal y como aparece en el *Cancionero general*, es fragmento del *Media noche era por filo*, en el que también se encuentran versos de la glosa de Francisco de León. El siguiente texto, *Mas envidia he de vos conde*, aparece señalado por Castillo como glosa de Lope de Sosa contrahaciendo el anterior, *La desastrada caída*, pero es en realidad una glosa con variantes de esa composición y de los 20 primeros versos del *Media noche era por filo*. Después del texto siguiente, *Alça la voz pregonero*, viene un villancico por desecha, supuestamente del mismo Sosa, al que le sigue *Los casos cuando acaescen*, que no es sino la glosa de Soria al *Mas envidia he de vos conde*. A estas cinco composiciones le siguen

¹⁰ Gornall, J., «Two authors or one?: Romances and their *Desfechas* in the *Cancionero general* of 1511», en I. Macpherson y R. Penny (eds.), *The Medieval Mind. Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis, 1997, págs. 153-165.

¹¹ Gornall incluye entre estos romances trovadorescos dos no mencionados por Orduna por hallarse fuera de los límites tipográficos de la sección de romances, concretamente el de Mosén Juan Tallante *En las mas altas confines* y el de Juan del Encina *Cabe la isla del Elba*. Orduna tampoco menciona entre los romances contrahechos el *Triste esta el rey Menalao*, de Soria, ni el anónimo *Dezidme vos pensamiento*, pero su carácter de contrafacta se justifica, en el primero de los casos por adaptar el *Triste mezquino penoso* y en el segundo por contrahacer el diálogo «between Guarinos and his gaoler in the romance *Mala la vistes franceses*». Cf. *Cancionero de romances*, s. a, folios 101v a 102r y 198r-199r.

¹² Estaba ya en el *Cancionero del British Museum*. Vid. la nota siguiente.

dos romances harto conocidos con sus respectivas glosas, todas con nombre propio. Así, el de *Rosa fresca* se acompaña de la glosa de Pinar, *Cuando yos quise querida* y el de *Fontefrida* de la glosa de Tapia *Andando con triste vida*¹³. Se da la curiosa circunstancia de que ambas glosas presentan leves variantes con respecto al romance impreso por separado. Así, el romance de *Rosa fresca* lee en el verso 15 *que teneis muger hermosa*, mientras en la glosa aparece *Pues teneis muger hermosa*. El romance de *Fontefrida* lee en el verso 16 *ni en prado que tenga flor*, que en la glosa presenta la variante *arbol*, en el 21 el romance dice *no quiero plazer con ellos* y la glosa *que no aver plazer con ellos*. Son ciertamente variantes mínimas, pero de ellas puede concluirse que Castillo no tomó los romances de las glosas, con lo que tendríamos que las variantes se deben a las licencias de los glosadores y la inclusión del romance precediendo a la glosa como signo de una tradición cortesana¹⁴. Parece cerrarse con esta última composición un pequeño grupo de romances dentro de la sección por cuanto los dos siguientes son los que arriba denominábamos «cortos»: *Contaros he en que me ví* y el *Maldita seas ventura*, que también se acompañan de glosas. Al primero le sigue la de Luis de Bivero, *Si desdichas consolasen*, sin variantes respecto al romance; al segundo la de Nicolás Núñez, *Partido de mi bevir*, también sin variantes¹⁵.

Vienen a continuación dos romances de Diego de San Pedro. El primero, *Yo mestaba en pensamiento*, contrahace el de *Yo mestaba en Barbadillo*, califica-do de viejo en el titulillo que acompaña al romance; el siguiente, *Reniego de ti amor*, está «trocado por el que dizen reniego de ti mahoma». Sin lugar a dudas ambos romances aparecen juntos por ser del mismo autor. Más problemático resulta aclarar el orden de los que siguen: ni hay un orden por autor ni la clasificación que hemos visto arriba puede ayudarnos demasiado ya que se mezclan romances contrahechos con romances trovadorescos, romances glosados con otros sin glosa, etc. Estos criterios, sin embargo, no tuvieron al parecer importancia excesiva para los editores quinientistas. Si leemos los romances nos daremos cuenta en seguida que los dos de Diego de San Pedro van fuertemente unidos temáticamente a las composiciones que le siguen:

¹³ No puede ser casual la inclusión en el *Cancionero del British Museum* de ambos romances también glosados, el de *Rosafresca* por Pinar como aquí y por Garcisánchez, el de *Fontefrida* por Carasa.

¹⁴ Dado que en los casos reseñados se trata generalmente de leves variantes sintácticas quizá no pueda descartarse por completo que se deban al recuerdo de alguna versión oral.

¹⁵ El *Maldita seas ventura* está en el *Cancionero del British Museum* glosado por Pinar. Vid. Rennert, H. A. (ed.), «Spanische Cancionero des British Museum», en *Romanische Forschungen*, X, (1889), págs. 1-176.

- *Estando desesperado*
- *Todos duermen corazon* (villancico, con estribillo popular)
- *Durmiendo estaba el cuidado* (otro romance de Núñez)
- *No puede sanar ventura* (villancico)

En todos ellos la presencia de la muerte como liberación para el dolor causado por el amor no correspondido se manifiesta como elemento constitutivo. De ser cierto que el *Cancionero general* es la impresión de un cancionero personal que Castillo fue recopilando a lo largo de dos décadas, tenemos aquí un ejemplo precioso de la estructura que podía tener en algunas de sus secciones. Entre los romances «de autor» se coloca uno anónimo, pero con las mismas ideas y formulaciones. De este modo, los versos siguientes:

*Estando desesperado
por mayor dolor sentir
acordeme de mi amiga
por deseo de morir*

recuerdan inevitablemente a los versos del *Yo estaba en pensamiento* de Diego de San Pedro:

*que no me podrien valer
lagrimas fe ni verdad
porque solo con morir
esperava libertad*

o los que vendrán en el romance de Núñez:

*aunque el consuelo al muy triste
con la muerte se ha de dar.*

Los villancicos por desecha que aparecen al cabo de cada romance tienen, lógicamente, el mismo tema de fondo. No deja de ser significativo que la desecha que acompaña al *Estando desesperado*, anónimo como hemos visto, sea la única de todas que incluye un estribillo tradicional,

*Todos duermen coraçon
todos duermen y vos non*

y que el *Durmiendo estaba el cuidado* se cierre con la desecha:

*No puede sanar ventura
mi dolor
pues morir es lo mejor.*

A esta última le sigue un romance que en el *Cancionero general* se indica explícitamente como «de Núñez», el *Estabase mi cuidado*, que ya aparecía en el *Cancionero del British Museum*, atribuido ahí a Garcisánchez de Badajoz, aunque se anotaba que era una glosa, cuando en realidad, como indica Castillo en el titulillo, contrahace el de *Estabase el rey Ramiro*.

Viene a continuación el *Dezidme vos pensamiento*, con el villancico *El día del alegría*, al que sigue el *Para el mal de mi tristeza*, acompañado del villancico *Muere quien vive muriendo*. Todos ellos con la tristeza y la muerte como temas principales, demostrando de nuevo el carácter fuertemente cortesano de la recolección de Castillo.

Continúa la sección con el romance de Soria *Triste esta el rey Menalao* y la desecha *Lo que la ventura quiere*. Sigue un anónimo (pero también cortesano) *Esperanza me despide* y el romance de Alonso de Cardona *Con mucha desesperanza*, con su desecha *No me deja mi dolor*. Siguen el *Gritando va el caballero*, atribuido en todos los cancioneros y romanceros del siglo XVI a Don Juan Manuel pero que en realidad es de Juan del Encina, *Descubrase el pensamiento* del Comendador de Ávila¹⁶, con su desecha *Consolaos males esquivos*, y el *A veinte y siete de março*, de Juan de Leyva, con la desecha *El triste que se partió*. Obsérvese que los ocho últimos romances van todos sin glosar; a partir de aquí Castillo ofrece una selección de romances glosados o acabados por poetas de la época.

De este modo, el *Triste estaba el caballero* aparece acabado por Cardona. A él le sigue el de *Yo mera mora moraima*, que ya estaba en el *Cancionero del British Museum*, si bien con 9 versos menos, y la glosa de Pinar a este romance, *Cuando más embebecida*. Del mismo modo, el texto siguiente *Que por mayo era por mayo*, presente también en el *Cancionero del British Museum* con la variante en el título *Por mayo era por mayo*, aparece aquí glosado por Núñez en la glosa que comienza *En mi desdicha se cobra*¹⁷. El de *Rosa fresca*, aparece aquí mudado por otro viejo *Rosa fresca rosa fresca / por vos...*, glosado por Quirós en *Si*

¹⁶ Atribuido igualmente al Comendador de Ávila, aparece en el *Cancionero del British Museum* con la variante en el primer verso *Asombrado el pensamiento*.

¹⁷ La glosa está también en el *Cancionero del British Museum*.

hay amor que muerte sea. Finalmente el de *Durandarte*, que aparecía en el *Cancionero del British Museum* glosado en dos ocasiones por el Grande Africano, está aquí glosado por Soria en *Dolor del tiempo perdido*.

Los seis romances siguientes van sin glosa: *Caminando por mis males*, atribuido a Garcisánchez de Badajoz, el *Mudado se ha el pensamiento*, de Durango, el *Por un camino muy solo*, de Núñez, el *Caminando sin plazer*, de don Luis de Castelví, un anónimo *Estando en contemplación*, y uno de Pedro de Acuña, *Alterado el pensamiento*. Es destacable, y seguramente nada casual, que el único romance que aparece sin nombre de autor, el *Estando en contemplación*, sea también el único de este grupo que va acompañado de una desecha, la que comienza *Corazón procura vida*, acaso por gozar de fama suficiente para poderse incluir sin mencionar el nombre del autor, aunque me inclino a pensar que el romance se tomó de los manuscritos de Castillo, donde iría junto a otras composiciones del mismo autor, y se colocó entre estos restantes romances por razones de afinidad temática, olvidando mencionar el nombre del autor que seguramente aparecía solamente al principio de ese manuscrito.

Los cuatro textos siguientes pertenecen todos a Quirós: el *Triste estaba el caballero*, acabado por él, el *Cuidado no me congojes*, que también es un romance acabado y que se acompaña de la desecha en forma de villancico *Que vida terna sin vos*, y finalmente el romance *Mi desventura cansada*¹⁸.

La sección de romances se cierra finalmente con romances entre los que encontramos los únicos con fuente impresa conocida. El primero de ellos, el *Valencia ciudad antigua*, del conocido humanista y corrector Alonso de Proaza, figuraba impreso al final de su *Oratio luculenta* (Valencia, 1505) y aparece aquí junto con el «villancico suyo en oración» *Porque dios te hizo tal*. También el siguiente, *Mi libertad en sosiego*, de Juan del Encina, estaba en el folio lxxxvij de su *Cancionero* (Salamanca, 1496) y aparece aquí acompañado del villancico *Si amor pone las escalas*. El romance de la pasión *Tierra y cielos se quejaban* es anónimo, pero viene acompañado como es habitual en los usos de Castillo por el villancico *Pues es muerto el rey del cielo*¹⁹. Termina finalmente la sección con el romance de Cumillas *Digasme tu el pensamiento*, contrahaciendo el de *Digasme tu el hermitaño*²⁰ y la desecha, *Dolores le van detras*.

¹⁸ Nótese que el romance de *Triste estaba el padre santo* es, junto con el *Cuidado no me congojes*, que no registra Orduna, el único que aparece acabado, y por dos autores diferentes.

¹⁹ Este villancico no aparece mencionado por Gornall, J., art. cit.

²⁰ El romance debía ser sobradamente conocido pues en la *Gramática castellana* de Nebrija, aparecen en el Libro II varios octosílabos de este romance, concretamente seis en el cap. VI y cuatro en el cap. VIII. Hay edición facsímil de E. Waldberg, Halle, 1909.

Podría concluirse pues que la inclusión de una sección de romances en el *Cancionero general* está indicando una ampliación de los dominios de la poesía culta. Otras secciones sin embargo, ofrecen normas cada vez más restrictivas y rigurosas: la canción por ejemplo, cuya técnica ya está de por sí fuertemente reglamentada, ofrece cada vez mayores dificultades; los juegos de palabras, el perqué, las paradojas, etc. son géneros en apogeo. Aquel que fuera capaz de componer exitosamente dentro de los estrechos márgenes que se le ofrecían demostraba con ello su habilidad y maestría poética. Ambas tendencias, apertura a géneros populares por un lado y restricciones cada vez más fuertes en los géneros cultos por otro no son sino las dos caras de esa misma moneda que es el ingenio cortesano.

Los textos por otra parte no están libres de errores, pero como se ve la fuente de estos romances no es la tradición oral sino con toda probabilidad un manuscrito. Los romances además están sometidos a la labor de adecuación de los poetas cortesanos. Nada indica pues que estos romances que difunde el *Cancionero general* correspondan de algún modo a lo que se cantó en algún momento, sino más bien a un proceso de edición pensado y meditado.

IV.I.III. Ediciones posteriores

El éxito del cancionero fue inmediato y así, aunque en el colofón de la edición de 1511 puede leerse que la obra fue impresa con privilegio real de cinco años para Castilla y de diez para Aragón, aparece ya en 1514 una segunda edición que hace patente el éxito de la primera. Lo más extraño es quizá el que en esta ocasión la obra se imprima en el taller de Jorge Costilla. Es difícil sin duda dar una explicación para este cambio de impresor. Koffmann había hecho un buen trabajo y continúa imprimiendo algunos años más en Valencia; en 1514, sin embargo, aparece en un documento fechado en Zaragoza como «mercader, habitante de Valencia» por lo que es más que posible que fuese una estancia prolongada fuera de Valencia la que le impidió ser el impresor de la nueva edición²¹.

En esta edición de 1514 desaparecen algunos romances, pero aclarar las sucesivas modificaciones implicaría dar por sentado el conocimiento de muchos

²¹ Vid. Delgado Casado, J., *Diccionario de impresores españoles (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Arco Libros, 1996, a partir de ahora citado simplemente como *Diccionario de impresores*.

aspectos que aún no han sido tratados; sí puede resultar útil en cambio ir avanzando los rasgos que se acentuarán a lo largo de la primera mitad de siglo y ver el modo en que motivos muy diversos pudieron llevar a la exclusión o inclusión de un romance. Así por ejemplo, el romance *Cabe la isla del Elba* desaparece de la edición de 1514 probablemente por el mero hecho de aparecer en la de 1511 fuera de los límites tipográficos de la sección de romances. Por su parte, *Rosa fresca* es el primero y uno de los más ilustres miembros de una larga lista de romances que pagaron con el destierro tipográfico su descriptivismo y falta de narratividad²². Se añaden en cambio tres nuevos *Durmiendo iba el señor*, *Despedido de consuelo* de Garcisánchez de Badajoz y la glosa del mismo al romance de *Por mayo era por mayo*, *Si de amor libre estuviera*. Tres años después, en 1517, aparece en Toledo una nueva edición del *Cancionero general* salida esta vez del taller de Juan de Villaquirán. El contenido y los textos son idénticos a los de la edición anterior, con la salvedad de repetir por error la glosa de Soria al romance de *Durandarte*. En el mismo taller, el veinte de enero de 1520 según reza el colofón, aparece de nuevo otra edición reproduciendo exactamente el texto de la anterior.

Las noticias sobre Villaquirán desaparecen a partir de 1524, probablemente por traslado temporal a otra ciudad, y por ello la siguiente edición, de 1527, aparece también en Toledo, pero esta vez en casa de Ramón de Petras, quien ya conocía la obra pues sacó un pliego suelto con la mención explícita de que tomaba algunas composiciones de él²³. En esta se incluye por primera vez la composición *Quando pienso que nací* de Francisco de Castilla, que ya aparecía en su *Theorica de virtudes* (Murcia, 1518)²⁴.

Hay que esperar hasta 1535 para que del sevillano taller de Juan Cromberger salga una nueva edición muy retocada, en la que se eliminan muchas composiciones, «que eran muy desonestas y torpes» según se confiesa en el prólogo, y se añadan otras que no nos afectan. Cinco años más tarde en el mismo taller sale a la luz una nueva edición.

²² Ya he indicado que me limito aquí a apuntar tendencias que más adelante serán tratadas con el detenimiento necesario. Avanzo ya sin embargo que la supervivencia de este romance y otros como Fontefrida en otros impresos de la primera mitad del siglo se debe más al empleo de la edición de 1511 como fuente que no al éxito o aceptación de esos romances. Cf. Di Stefano, G., «La difusión impresa del romancero antiguo», art. cit.

²³ Vid. *Diccionario*, n. 901.

²⁴ En los folios XXXI-XXXIII. Colón, en su *Abece-darium*, 12975, cols. 651 y 1425, menciona la composición suelta, por lo que se considera un pliego suelto hoy desconocido. *Diccionario*, n. 107.

Tras esto estamos ya en la segunda mitad del siglo, 1557, cuando aparece en casa de Martín Nucio en Amberes una nueva edición, que copia la de Toledo de 1527. En ella falta el *Pleito del manto*, pero añade *En este siglo mundano*. La sección de romances se aumenta con *Carlos quinto deste nombre* y *A caça va el lindo Adonis*. Suprimiendo muchas composiciones, su hijo Philipo Nucio saca aún una última en 1577.

Para el estudio de la difusión impresa del romancero a lo largo del siglo XVI las sucesivas reediciones del *Cancionero general* son de una importancia discutible; son muestra, sin embargo, de un interés por unos temas concretos que a lo largo de las décadas siguientes se van perfilando mucho más nítidamente en algunos casos a la par que en otros se firma definitivamente el acta de defunción de ciertas formas obsoletas; los breves cancioneros que pueden considerarse como la herencia de la obra de Castillo entran ya con pleno derecho en la historia literaria del Siglo de Oro²⁵.

IV.II. CANCIONEROS GÓTICOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI

Como ya se ha mencionado, a raíz de la publicación del *Cancionero general* de Hernando del Castillo se imprimen una serie de cancioneros góticos que, desde los estudios de Rodríguez Moñino han venido considerándose como «derivados del *Cancionero general*». La afirmación es en gran parte cierta, pero existen algunos aspectos que deben ser matizados.

Téngase en cuenta, en primer lugar, que en el estudio de estos rarísimos impresos pesa una considerable desatención crítica desde que Rodríguez Moñino reimprimiese un gran número de ellos. Sin duda entre lo contenido en los estudios sobre estos cancioneros y los materiales bibliográficos de que disponemos en la actualidad media un abismo cuanto menos semejante al que había entre las primeras referencias a estos impresos y los estudios de mediados del siglo XX, pero el mayor problema para nuestros propósitos lo constituye el hecho de que estos trabajos se centraron de un modo casi exclusivo en datos puramente bibliográficos, desatendiendo otros puntos indispensables para nuestros objetivos. Atendiendo a ciertos aspectos relativos a la composición material de estas obras y a las razones de su selección poética, puede comprobarse que es-

²⁵ Ha parecido conveniente comentar las ediciones posteriores de las grandes compilaciones como ésta, el *Cancionero de romances* o la *Silva*, en el mismo capítulo donde se tratan estas obras, a pesar de que estas ediciones a veces se esparcen por todo el siglo.

tos cancioneros no deberían ser tratados simplemente como secuelas más o menos afortunadas del *Cancionero general*, sino que deberían entenderse en una secuencia diacrónica que evoluciona paralelamente a los materiales de que van disponiendo los editores.

IV.III.1. La Guirlanda esmaltada

Probablemente, el cancionero más cercano a la obra de Castillo del que tenemos noticia es la *Guirlanda esmaltada* de Juan Fernández de Constantina. Puesto que a la rareza extrema de esta obra se le une el hecho de que carece de indicaciones tipográficas, los estudiosos de finales del XIX, basándose en la extrema similitud del prólogo y la identidad de las obras que aparecen en la *Guirlanda* con algunas de las más de mil que reúne la compilación de Castillo, creyeron que la primera había sido el germen del *Cancionero general*. Así lo suponían José Pidal²⁶, Milá y Fontanals²⁷ y Menéndez Pelayo²⁸, hasta que en la reedición moderna de 1914²⁹ Foulché-Delbosc demostró que la obra del belmeceño no es más que un desafortunado sabotaje del *Cancionero general*, opinión aceptada por toda la crítica posterior excepto por Menéndez Pidal, quien, lejos de rebatir la opinión del erudito francés, se limitó a seguir escribiendo ignorando sus conclusiones³⁰.

La primera edición de la obra de Constantina es obra de imprenta sevillana, casi con seguridad, de la de los Cromberger y probablemente poco anterior a 1514³¹.

²⁶ Pidal, Pedro José, *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, 1851, especialmente págs. 61-62.

²⁷ Milá y Fontanals, M., *De la poesía heróico-popular castellana*, Barcelona, 1874, pág. 420.

²⁸ Menéndez y Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VI, Madrid, 1896, pág. 285.

²⁹ Foulché-Delbosc, R., *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1914.

³⁰ Cf. Por ejemplo, Menéndez Pidal, R. (ed.) *Cancionero de romances impreso en Amberes. s.a.*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914. Reedición de 1945, con adiciones y correcciones. Prólogo, pág. X.

³¹ Griffin, C., *op. cit.*, n. 98, la señala como impresa en c. 1513. La segunda edición no aparece registrada por Griffin, quien sin embargo registra erróneamente en la misma entrada la Library de Londres y la Bayerische Staatsbibliothek como poseedoras de esta edición. Rodríguez Moñino, en su estudio sobre la Silva de 1561 señala que el ejemplar del *Pliegos*

Esta edición, en cuarto, con un total de 88 folios viene decorada en la portada con un grabado de un rey sedente con escudo en la mano izquierda y espada en la derecha, en un trono sobre suelo ajedrezado, con dos ventanas laterales por las que se observan detalles del paisaje. Esta imagen, con leves variaciones, como los atributos reales (por lo general aparece sin escudo) es muy frecuente en incunables sevillanos y obras de la primera mitad del XVI, sobre todo libros de caballerías y pliegos sueltos. El grabado y el título están enmarcados por cuatro barras tipográficas en muy mal estado, especialmente la superior (rota por en medio) y la inferior (muy gastada en los extremos), que no encajan entre sí. La segunda edición, igualmente sevillana y del taller de los Cromberger, como hemos visto arriba, señala, por la cercanía de las fechas, el éxito que entre el público hubo de tener la obra. De igual número de páginas que la anterior, el grabado inicial se ha sustituido por otro muy semejante, en el que aparece un rey sedente rodeado de cinco figuras (dos a la izquierda y tres a la derecha). La portada está enmarcada por tres barras tipográficas distintas, muy rotas todas ellas especialmente la de la derecha, dejando libre el grabado en la parte superior. Después del prólogo, en el recto del segundo folio, aparece un escudo y bajo el título que precede al cuerpo del texto se ha situado un grabadito de la Virgen con el niño en brazos. La edición es por lo demás igual en todo.

De estos datos esencialmente bibliográficos, junto a lo apresurado de la selección, se desprende que la obra se imprimió con prisas, con toda seguridad para aprovechar el éxito del *Cancionero general* y esperando, como se deduce del menor número de páginas y formato en cuarto, llegar gracias a su reducido precio a un público amplio. La rápida difusión que alcanzó el *Cancionero general* favoreció sin duda el interés por un tipo de composiciones reducidas hasta aquel momento en gran parte a los estrechos límites cortesanos. Su simple presencia en letras de molde pese a todo no permitía que tuvieran acceso a ella todos quienes lo deseaban. El elevado precio del Cancionero seguía siendo un obstáculo, de tal suerte que la reducción del precio que ofrecía la *Guirlanda* sería bien recibida, aunque fuese acompañada de una inevitable mengua de los contenidos.

British Museum londinense es poco anterior a 1517 y que el de la Biblioteca de José Lázaro, hoy en la Nacional de Madrid, es decir la misma edición que en la Staatsbibliothek de Múnich, es del mismo impresor pero de 1520, cuando en realidad la edición es anterior a la que se conserva en Londres (Rodríguez Moñino, A., *La Silva de Romances*, op. cit., p. 61). En el estudio bibliográfico que sigue al trabajo, coloca la primera edición antes de la de 1517, solventando en parte el error.

Las 1033 composiciones que aparecen en el *Cancionero general* (en la edición de 1511 de la que procede la *Guirlanda* por cuanto aparecen en ella, entre otras composiciones, dos romances que ya no están en la edición de 1514) se ven reducidas ahora a trescientas. Las siete primeras composiciones, seis poesías de Alonso Pérez y una anónima, que aparecen en la obra de Fernández de Constantina no aparecen en el *Cancionero general* y es más que probable que se incluyeran para despistar al lector y hacerle creer que se hallaba ante una obra nueva. A partir de la octava, que es la trigésimocuarta del *Cancionero general*, comienza el saqueo sistemático a que Fernández de Constantina sometió la obra de Castillo. Analizar todas las composiciones ocuparía demasiado espacio y no es nuestro propósito; remitimos al lector interesado a la introducción de Foulché-Delbosc y nos centramos ahora en la parte que corresponde a los romances³².

De los 48 romances que se ofrecían en el *Cancionero general*, Fernández de Constantina tomó los siguientes:

- *Pesame de vos el conde*
- *La desastrada cayda*
- *Mas envidia he de vos conde*
- *Los casos quando acaescen*
- *Fontefrida*
- *Andando con triste vida*
- *Yo mestaba en pensamiento*
- *Reniego de ti amor*
- *Estando desesperado*
- *Durmiendo estaba el cuidado*
- *Estabase mi cuidado*
- *Decidme vos pensamiento*
- *Para el mal de mi tristeza*
- *Triste esta el rey Menalao*
- *Esperanza me despide*

³² Foulché-Delbosc, R., *op. cit.* Ocurre además, que Fernández de Constantina, al tomar las composiciones del *Cancionero general* equivocó lamentablemente no pocas de las atribuciones. Es costumbre en los cancioneros colocar el nombre de un determinado autor sólo en la primera de las composiciones que de él se incluyen, señalando el resto como «otra suya». El compilador de la *Guirlanda*, al extractar las composiciones no modificó los encabezamientos, de tal modo que en un total de 19 casos, según registra Foulché-Delbosc, las composiciones quedaron atribuidas falsamente. Ninguno de estos casos se da en la sección de romances.

- *Con mucha desesperanza*
- *Gritando va el caballero*
- *A veinte y siete de março*
- *Rosa fresca / por vos*
- *Si hay amor que muerte sea*
- *Durandarte*
- *Dolor del tiempo perdido*
- *Ya desmayan mis servicios*
- *Caminando por mis males*
- *Mudado se ha el pensamiento*
- *Por un camino muy solo*
- *Mi libertad en sosiego*
- *Digame tu el pensamiento*
- *En las más altas confines.*

Además de otras composiciones, como los cinco villancicos:

1. *Todos duermen corazon*
2. *No puede sanar ventura*
3. *El día del alegría*
4. *Muere quien vive muriendo*
5. *Si amor pone las escalas*

Y las desechas:

6. *Quando no puede esperar*
7. *Lo que la ventura quiere*
8. *No me deja mi dolor*

Todo ello en el mismo orden en que se hallaba en el *Cancionero general*. Hasta ahora, la crítica ha considerado que esta selección no responde a ningún tipo de criterio selectivo, que ni tienen unidad los textos que escoge ni la tienen los que rechaza, y se ha concluido de ello que el éxito indudable del que gozó ese cancionero debe atribuirse más al bajo precio del impreso que no al valor de la selección poética que ofrece. Podría apuntarse, sin embargo, que entre los textos que omite es posible hallar una serie de rasgos comunes³³. No

³³ Los textos que faltan son los siguientes: *Alça la voz pregonero* (vill.), *Todos duermen corazon* (vill.), *No puede sanar ventura* (vill.), *El día del alegría* (vill.), *Muere quien vive muriendo* (vill.), *Si amor pone las escalas* (vill.), *Rosa fresca*, *Cuando yos quise querida*, *Contaros he*

toma por ejemplo los dos romances «cortos» que sí aparecían en el *Cancionero general* (*Contaros he en que me vi y Maldita seas ventura*), ni tampoco *Tierra y cielos se quexaban*, probablemente por ser un romance religioso, ni ninguna de las dos versiones «acabadas» de *Triste estaba el caballero*. El carácter descriptivo de los romances que se dejan fuera de la colecta contrasta con la narratividad que se da en los textos admitidos.

En general, al igual que con la selección, Fernández de Constantina no puso demasiado cuidado y empeoró los textos en numerosos lugares, si bien sustituye algunas claras erratas del *Cancionero general*. La de Foulché-Delbosch sigue siendo todavía la única edición moderna de la *Guirlanda*, pero debe ser manejada con mucho cuidado puesto que el texto contiene algunos errores que no coinciden con el original. Para la revisión de los textos hemos manejado el ejemplar que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich.

El cotejo de las variantes revela que fue una sola persona la que transcribió todos los textos. Hay una sistemática resolución de las abreviaturas del *Cancionero general*, excepto en casos donde por motivos tipográficos se abrevian palabras que no lo estaban en la obra de Castillo, y se normaliza la separación de palabras. Por lo demás, habría que revisar la extendida opinión de que el proceder de Fernández de Constantina fue descuidado en cuanto a los textos. En efecto, como ya hemos visto, comete errores de principiante al realizar la selección de las obras y confundir lamentablemente la autoría de algunas. Del mismo modo, al operar con algunos textos de la sección de romances comete errores inexplicables, como cuando no acaba el villancico *Si amor pone las escalas* sino que lo junta con el final del *Muerto es el rey del cielo* que comienza *Aveci-las que volays* o en el último de los romances, *Digame tu el pensamiento*, donde se salta los seis últimos versos. Sin embargo, la transcripción de los textos es mejor de lo que la mayoría de comentarios deja adivinar. La mayoría de los errores corresponden a omisión de letras o fonemas y a sustituciones y sin embargo el total es relativamente bajo. Hemos contabilizado en todos los romances que aparecen en la obra un total de 39 errores, incluyendo entre ellos algu-

en que me vi, Si desdichas consolasen, Maldita seas ventura, Partido de mi bevir, Descubrase el pensamiento, Consolaos males esquivos (des), El triste que se partio (des), Triste estaba el caballero, Yo mera mora morayma, Cuando mas embebecida, Que por mayo era por mayo, En mi desdicha se cobra, Caminando sin placer, Estando en contemplación, Corazon procura vida (des), Alterado el sentimiento, Triste estaba el caballero, Cuidado no me congoxes, Amara yo una señora, Que vida terna sin vos (vill.), Mi desventura cansada, Valencia ciudad antigua, Pues que dios te hizo tal (vill.), Tierra y cielos se quexaban, Pues es muerto el rey del cielo (vill.), Dolores le van detras (des.).

nas correcciones, repartidos en 28 romances, es decir, 1,39 errores por romance. Si caemos en la cuenta de que sólo *Los casos cuando acaescen* contiene 9 (éste es con mucho el más afectado) veremos que, en comparación con algunos otros cancioneros y pliegos sueltos, el compilador puso bastante cuidado en la transcripción.

Lo que más interesa a nuestros propósitos es notar que, al contrario de lo que ocurrirá en compilaciones posteriores como el *Cancionero de romances* de Amberes o la *Silva* zaragozana, las variantes que aparecen en la *Guirlanda esmaltada* no se deben en ningún momento a la labor crítica del editor ni a las contaminaciones que pudiera haber llevado a cabo con algún otro impreso, ni, por supuesto, a influencia alguna de la tradición oral, sino a meros errores de copia.

En el primero de los romances, el de *Pesame de vos el conde*, Fernández de Constantina confunde los inicios de los versos 2 y 3. El *Cancionero general* lee:

*Pesame de vos el conde
Por q assi os quiern matar
Por ql yerro q hezistes*

En la *Guirlanda* aparecen justo al revés:

*Porquel assi os quiern matar
Porque yerro q hezistes
[...]*

Los versos, así, no tienen sentido, por lo que debe pensarse que se trata de un error de lectura, al igual que ocurre en el verso 19 (*muerte* por *muerto*). Estos son la mayoría, y cuando Constantina subsana algunos errores se limita a hacerlo en los casos extremadamente claros, a lo sumo una palabra. En otros casos como en el verso 13 donde sustituye la lección *infante* del *Cancionero general* por *infanta* (*pues dormistes con la infanta*) se limita a modernizar. Ya a principios del XVI la voz *infante* en uso femenino (*una infante*) estaba en desuso.

Prueba contundente de que se trata de errores de lectura y/o transcripción es el hecho de que en la glosa de Francisco de León a este romance, que comienza *La desastrada caída*, los versos 2 y 3 se copian correctamente, al igual que *muerte*, es decir, el romance se copia igual. Algunos errores sin embargo sí aparecen en el texto de la glosa. Yerra al transcribir el verso 51 como *no se que tengo por*

bueno, contra la lección *tenga* del *Cancionero general*, pero en el verso 69 corrige de nuevo la lección *infante* sustituyéndola por el femenino *infanta*. Uno de los errores más claros de Constantina que nos permite demostrar que no procedía con voluntad crítica, sino con prisas y descuido es el verso 103. En el *Cancionero general* es aún *nostara en mi pensamiento*, y en la *Guirlanda* aparece como *no estara en un pensamiento*. Es tarea inútil rastrear el texto en busca de razones para substituir el posesivo por el indeterminado, y por más que pueda leerse como lección equipolente estamos ante un error provocado por la tipografía de Koffmann. En la letrería gótica no siempre es fácil distinguir *mi* (o, en algunos casos *nni*) de *un*. Del mismo modo puede explicarse la errata del último verso de la glosa. El *Cancionero general* presenta *quãdo mi muerte sabra* y Constantina *sabia*. La lección carece de sentido, como lo pone de manifiesto el futuro expresado en el verso anterior:

*mas le pena y penara
es de la mēsageria
q oyra su señoria
quãdo mi muerte sabra*

Sería también posible explicar la errata por atracción de la rima de los versos anteriores –*ía*, pero una vez más creo que puede reducirse al simple error de lectura motivado por una tipografía poco clara ya que Koffmann emplea dos tipos distintos de *r* minúscula, pareciendo uno de ellos una *i*.

En el romance siguiente, *Mas envidia he de vos conde*, la única variante que presenta el texto viene también motivada por la tipografía. El verso 21, en el *Cancionero general* aparece *qla vida esta enla muerte* (el subrayado es mio). Como puede verse, la *s* larga (f) hace que las dos palabras parezcan iguales, así que Constantina se salta una y el verso queda *que la vida en la muerte*.

Los ejemplos de esta índole se amontonan y ponen de manifiesto un aspecto que ya ha sido mencionado: Constantina nunca tuvo la intención de modificar los textos. Las prisas, una tipografía poco legible en algunos versos y las frecuentes abreviaturas que, debido a las tres columnas de texto, se imponían a Koffmann unidas, claro está, a un proceder algo descuidado provocaron la inmensa mayoría de las variantes: nada hay de versiones orales, correcciones de editor o semejantes procesos. Tres variantes comentaremos sólo de la glosa al romance anterior: *Los casos cuando acaescen*. Las dos primeras acusan errores de lectura. En el verso 14, la aparición en la *Guirlanda* de *mirada es lectio faciliior*, pues confunde el *niuelada* del verso: *bñe niuelada y medida*. La segunda, algo

más compleja, tiene el mismo origen. El *Cancionero general* trae en el verso 25 *queda biuo en nueva gloria*. Constantina lee en la primera palabra *quiça*, y como con *bivo* el verso carece así de sentido (y quizá por atracción de la rima anterior: *recibe, perescrue* [sic]) escribe *quiça biue en nueva gloria*. Finalmente en la tercera de las variantes la situación es aún más complicada. Frente al *do ganays mayor vêtura* del *Cancionero general* en la *Guirlanda* aparece *do ganareys mayor vitoria*. Los versos restantes, según el *Cancionero general*, nos aportan más pistas:

do ganays mayor vitura
ql mas bien auiturado
Vos gozareys de la gloria
q virtud suele gozar
yal rey de ciega memoria
no le demos tal victoria
pues no la supo ganar

(vv. 74-80)

«*Vitura*», así, abreviado, puede llevar a confusión con *vitoria*; esta hipótesis la refuerza el hecho de que en el verso 79 de la *Guirlanda* aparezca también *vitoria*, eliminando la *-c-* que sí está en el *Cancionero general*. Está presente además un elemento que nunca debe olvidarse cuando se trabaja con impresos de la época manual. Un poeta, un escritor, compondrá siempre de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo; un cajista puede perfectamente tomar la dirección opuesta. Así, la rima (-ía) y la estructura sintáctica del verso 76 bien pueden haber influido en el resultado final (*gozareys de la gloria* / *ganareys mayor vitoria*).

A esta tipología reducida de errores se limitan las variantes de Constantina, con excepción del último de los romances de la *Guirlanda*, el *Digasme tu el pensamiento* donde faltan los seis versos finales, debido a la compleja disposición tipográfica del folio CXXXX del *Cancionero general* donde se encuentra esta composición. Constantina por tanto nunca tuvo la intención de modificar los textos.

IV.II.II. *El* Dechado de Galanes

A la obra de Fernández de Constantina le sigue en el tiempo un cancionero del que, hasta no hace todavía mucho, se conocía solamente una referencia de Colón, quien en su *Regestrum* describe, en la entrada 4116, un volumen con el título de *Dechado de Galanes en castellano, en que se contienen diversas obras de diversos autores*. Rodríguez Moñino, tomó esta referencia y supuso, por los índices de primeros versos que ofrece Colón, que la obra dependía del *Cancionero general*. Sin embargo, muchos años antes, concretamente en 1907, Giulio Bertoni había publicado en las *Romanische Forschungen* una descripción de los códices españoles antiguos de la Biblioteca Estense de Módena en la que, en nota a pie de página, podía leerse una mención a un *Dechado de Galanes*, impreso en 1550³⁴. La referencia no fue aprovechada por la crítica posterior, de tal suerte que los únicos materiales de estudio eran las descripciones de Rodríguez Moñino hasta que Franco Bachelli redescubrió esta interesantísima reedición sevillana ofreciendo una descripción, con algunos pequeños errores, del volumen³⁵. Por fin, hace muy poco, el profesor Giovanni Caravaggi, ha ofrecido una descripción rigurosa de la obra en un excelente estudio que nos permite reconsiderar no pocas opiniones dadas por válidas hasta la fecha³⁶.

Según anota Colón en su *Regestrum*, adquirió el cancionerillo el 19 de noviembre de 1524 en Medina del Campo por 18 maravedís. Estos datos llevaron a Rodríguez Moñino a suponer que la obra era impresión de ese mismo año o del anterior y de impresor medinés, pero ninguna de las dos opiniones puede ser tomada como definitiva. En las entradas inmediatamente anterior y posterior del *Regestrum*, 4115 y 4117, encontramos dos pliegos sueltos que Colón compró en el mismo lugar el 23 de noviembre. Bajo la entrada 4115 describe Colón un pliego suelto³⁷, *El pater noster de las mugeres*, de Jorge Manrique, del que, en la biblioteca del mismo Rodríguez Moñino se conservan un

³⁴ Bertoni, G., «Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense in Modena», en *Romanische Forschungen*, XX, (1907), pág. 327, n. 1.

³⁵ Bachelli, F., «L'edizione dei *Dechado de Galanes*, Sevilla, 1500»[sic!], en *Quaderni di Lingue e letterature*, 7, (1982), págs. 187-196.

³⁶ Quiero agradecer aquí al profesor Giovanni Caravaggi su generosísima amabilidad al ofrecerme la reproducción fotográfica de este precioso cancionero así como la separata de su estudio «Un eslabón cancioneril recuperado: el Dechado de Galanes», en *Cancioneros en Baena, I, Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena, In Memoriam Manuel Alvar*, edición de Jesús L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, págs. 63-85.

³⁷ *Diccionario*, n. 335.

par de hojas que permitieron a Norton fecharlo como impresión toledana de Juan de Villaquirán de hacia 1520, más anterior que posterior, y en la entrada 4117 un pliego con el romance del infante Turrián³⁸ del que no se conserva ejemplar, pero sí una reedición, hecha por Juan de Junta en Burgos³⁹ que permite suponer la edición primera también anterior a la fecha de 1524. Vemos pues que el hecho de que Colón lo adquiriera en esa fecha no supone que sea necesariamente impresión cercana en el tiempo. Además, es poco probable que fuese impreso en Medina del Campo pues aunque esta ciudad contó durante todo el siglo con una muy importante feria, no comenzó a desarrollar su imprenta hasta mitad de siglo. Carecemos pues de datos para atribuirle un impresor, pero no una fecha, pues si 1524 se nos ofrece como límite, lo mismo ocurre con 1514. Rodríguez Moñino ya notó que el *Dechado de Galanes* no podía provenir de la primera edición del *Cancionero general*, por hallarse en él composiciones que no aparecen hasta la segunda edición de la obra de Castillo, la de 1514, lo que le llevó a hacer en otro lugar la siguiente afirmación sobre la fecha «después de julio de 1514, fecha de la segunda edición de la obra de Castillo, o del 31 de Agosto de 1517 en que se concluyó de imprimir la tercera, o del 20 de enero de 1520, data de la cuarta, según se haya seguido el texto de la una u otra». G. Caravaggi ha demostrado que la obra no procede de la edición de 1520, sino de la de 1514 o, quizá, de la de 1517, lo que permite suponer que la obra debió de realizarse en fecha muy cercana a la edición del *Cancionero general* de la que procede, es decir en los diez años que median entre 1514 y 1524. Resulta también poco probable que un cancionero que intenta aprovechar el éxito de compilaciones cercanas a él en el tiempo apareciera después de 1520 si no empleó la edición del *Cancionero general* de ese año. Además, según se ha visto, Colón lo adquirió en Medina del Campo por 18 maravedíes. En 1524, en Castilla y León, en ese mismo año, la libra carnicera de manteca costaba 17 maravedíes y la arroba de almendras 19⁴⁰; no parece probable por tanto que ese fuera el precio de un libro recién salido de las prensas. De tal modo, la fecha más probable de impresión son los 6 años que median entre 1514 y 1520. La importancia de la fecha va más allá de la mera erudición bibliográfica. En una historia como la que vamos trazando cinco años son un periodo bastante amplio. Aceptar 1523 ó 24 como probable fecha de edición del *De-*

³⁸ *Diccionario*, n. 637.

³⁹ *Diccionario*, n. 638.

⁴⁰ Hamilton, E. J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 342.

chado supondría tener un espacio temporal de una década entre éste y el anterior; fechándolo entre 1514 y 1520, el *Dechado* se constituye como seguidor inmediato en la concepción artística del modelo propuesto por Cromberger con la *Guirlanda*, de tal modo que la sucesión que venimos analizando tiene lugar no como una ristra de hechos aislados en el tiempo sino como un auténtico e imparable éxito editorial.

A la hora de analizar los romances de este cancionero nos hallamos con el problema de que sólo conocemos la reedición de 1550, por lo que no sabemos si los textos, tal y como aparecen aquí, son iguales a los que llenaban las páginas de la edición adquirida por Colón: la prudencia aconseja no tomar como definitivas las conclusiones que pudieran sacarse de las variantes, pero parece factible suponer que los textos son los mismos que en la edición anterior hoy perdida. La descripción que ofrece Colón señala como primera composición una oración a Nuestra Señora, hecha por Mosén Juan Tallante, *Virginal por Dios electa*, que es efectivamente la misma con la que comienza el volumen. Del mismo modo, Colón apunta «Toda la obra D. No va lexos de caer» indicando así el último verso de la composición que cierra la obra y que, como supuso Rodríguez Moñino, corresponde a la composición de Cartagena *Lo que os hace hacer hazaña*. Vemos pues que el contenido es exactamente el mismo al de la primera edición hoy perdida, hecho reafirmado por la presencia de todos los textos de la edición de 1550 en la edición de 1514 del *Cancionero general*.

Al igual que ya ocurría con la obra de Castillo, los romances aparecen en este cancionero en una sección particular, pero sobre el cañamazo estructural del *Cancionero general* se han operado algunos cambios de mucho interés. La sección, que ocupa los folios 9r a 21v lleva el título siguiente: *Aquí comiençan los romances con glosas y sin ellas y este primero es el conde claros glosado por francisco de Leon y habla su tio al conde*. Como puede observarse, la titulación que ofrecía el *Cancionero general* se ha cambiado en lo justo, ya que el romance *Pesame de vos el conde*, se suprime y aparece sólo la glosa de Francisco de León, *La desastrada caída*, pasando el titulillo de la glosa, según la obra de Castillo, a engrosar el título general de la sección. Lo mismo ocurre con el texto siguiente, se ha suprimido el romance de Lope de Sosa, *Mas envidia he de vos conde*, para incluir solamente la glosa de Soria al romance, *Los casos quando acaescen*, incluyendo en el titulillo correspondiente la indicación de que el romance glosado es de Lope de Sosa. El sistema de selección continúa para la cuarta composición⁴¹, *Quando vos*

⁴¹ Antes, el anónimo compilador del *Dechado de Galanes* había copiado aquí el villancico por desecha, *Alça la voz pregonero*.

quise querida, la glosa de Pinar al romance de *Rosa fresca*, que se suprime; también aquí el editor se cuidó de señalarlo, ya que, mientras el *Cancionero general* indicaba solamente *La glosa de Pinar*, ahora se añade *al romance de Rosa fresca*. Hasta aquí el *Dechado de Galanes* ha seguido el orden establecido por el *Cancionero general*, pero en las composiciones siguientes nos encontramos con una ruptura.

DECHADO	CANCIONERO GENERAL
—	<i>Andando con triste vida</i>
<i>Estando desesperado</i>	<i>Estando desesperado</i>
<i>Todos duermen corazon</i>	<i>Todos duermen corazon</i>
<i>Durmiendo estaba el cuidado</i>	<i>Durmiendo estaba el cuidado</i>
<i>No puede sanar ventura</i>	<i>No puede sanar ventura</i>
<i>Andando con triste vida</i>	—

Es difícil explicar el fenómeno; no llegamos a aprehender en la distribución de los textos alguna voluntad discursiva, así como no la había tampoco en el *Cancionero general*, por lo que resultaría aventurado plantear un cambio de orden por razones temáticas. Ahora bien, no debemos olvidar que estamos haciendo continuas referencias a la edición de 1550; arriba hemos visto los motivos que nos permiten suponer que los textos son los mismos que los de la temprana edición que poseyó Colón, pero hay un detalle que debe tenerse en cuenta. Ignoramos el número de páginas que tenía la edición anterior a 1524, pero sabemos, por la descripción colombina, que era un volumen en cuarto, y la edición sevillana de 1550 es en octavo, es decir, se ha producido, con el transcurso de las décadas una reducción en el formato (y, con ello, probablemente en el precio) desde el folio del *Cancionero general* al octavo de esta edición, y cualquier reducción implica una redistribución de los materiales. Al tratarse de un formato menor, los textos no pueden copiarse a plana y renglón, por lo que tal vez el cambio de orden responda solamente a necesidades tipográficas que pudieron darse en cualquiera de las dos ediciones, en tanto que ambas cambian el tamaño.

Al folio 13r continúan los romances con el de *Dezidme vos pensamiento*, al que, al igual que en el *Cancionero general*, se le añade como desecha el villancico *El día del alegría*, y así hasta el folio 18v se conserva el orden ofrecido por Castillo en las siguientes composiciones:

- *Gritando va el caballero. Otro romance de don Juan manuel.*

- *El veynte y siete de março. Romance de Juan de leyua a la muerte de don jorge manrique.*
- *El triste que se partio. Deshecha.*
- *Triste esta el rey menalao. Otro romance de Soria.*
- *Dolor del tiempo perdido. Glosa de Soria sobre el romance de durandarte durandarte.*
- *Ya desmayan mis servicios. Romance mudado por diego de çamora por otro que dizen ya desmayā los fraceses.*
- *Caminando por mis males. Romance de garci sanches de badajoz.*
- *Por un camino muy solo. Romance de Nuñez.*
- *Mi desventura cansada. Romance hecho por quiros sobre los amores del marques de cenete con la señora forseca.*
- *Mi libertad en sosiego. Otro romance hecho por juan del enzina.*
- *Si amor pone las escalas. Villancico*
- *Si de amor libre estuviera. Glosa al romance que dizē por el mes era de mayo. Por garcisanchez de badajoz.*

A partir de aquí, y hasta el comienzo de la sección dedicada a las invenciones y letras, nos encontramos con dos coplas del Roperio, unas de Ribera y un villancico de Cartagena, composiciones todas ellas que en el *Cancionero general* ocupaban folios mucho más avanzados y para nada se incluían en la sección de romances, sin que podamos precisar las razones de su traslado. Con todo, el desorden no es exclusivo de esta edición ni se encuentra solamente en la sección de romances ya que entre los folios 3r y 3v hallamos un romance de la pasión que comienza «*Tierra y cielos se quejaban*», que en el *Cancionero general* sí se hallaba en la sección de romances.

El *Dechado de galanes* pues emplea la misma fórmula usada para la *Guirlanda esmaltada* pero tomando probablemente como base la edición de 1514 del *Cancionero general*. Se sigue trabajando sobre la base ofrecida por él y las únicas modificaciones que hallamos frente al modelo propuesto por la obra de Castillo vienen dadas por la combinación de necesidades tipográficas con otras ideológicas. La ausencia de un romance en beneficio de la glosa puede justificarse por el hecho de que el romance se contiene en ella, pero del mismo modo al eliminarlo se consigue un espacio tipográfico precioso.

Las variantes, como hemos visto más arriba, tienen que ser tomadas con mucho cuidado, pues siempre queda la duda sobre si éstas ya aparecían en la primera edición o si por el contrario se dan aquí por primera vez. En cualquier caso, las de la edición de 1550 sirven para certificar que no se ha producido sobre los textos ninguna modificación con la voluntad de alterar su sentido, sino que responden siempre a una tipología reductible al error de lectura.

Así por ejemplo, en el primero de los textos de la sección de romances, la glosa *La desastrada caída*, encontramos casos como v. 32 *ocorde* por *acorde*, v. 34 *possado* por *passado*, v. 111 *troncon* por *tronco* o v. 126 *he* por *ha*. Quizá merezca mención especial la variante que se da en el verso 133, donde aparece «*En cuento tiene razones*»; en efecto, el sentido cambia más que en el resto de casos mencionados, pero la lección del *Cancionero general*, «*Sin cuento tienen razones*», y el estado de los tipos, permiten recurrir a la mala lectura como causante del error.

Algo más complejas, pero más interesantes, son las que ofrece la segunda de las composiciones, la glosa de Soria al romance *Mas envidia he de vos conde*. En el verso 20 de la glosa según el *Cancionero general* leemos «*por vida sa de contar*» mientras que el texto, en el *Dechado* ofrece la variante «*por vida le ha de contar*»; puesto que el verso sin el impersonal pierde su sentido originario, lo que ha ocurrido es verosíblemente que el cajista, al leer el verso del modelo acordó deshacer la contractura pero al elegir los tipos confundió la ese larga con una ele. Algo muy parecido ocurre en el verso 23, donde se han alterado las vocales de tal modo que la lección original *recebi* se transforma en *recibe*, cambiando el sujeto y con ello el sentido del verso. La misma estrofa la estropea aún más un error casi inevitable si se imprime (o lee) con prisas. Los versos del *Cancionero general* dicen lo siguiente:

*y quien por esta recibe
la muerte que perescrue
queda biuo en nueva gloria
(vv. 23-25)*

El *Dechado*, tal vez por influencia de la errata mencionada del verso 23, toma *muerte* como el sujeto de la sentencia de los versos 24 y 25, con lo que escribe *queda biua en nueva gloria*. Cuatro versos después, se sustituye *ventura* por *fortuna* y el último verso, por confusión en la lectura de *quiē* lee *que*, de tal suerte que la estrofa queda en el *Dechado* simplemente incomprensible:

*La vida que siempre bive
es la vida de memoria
y quien por esta recebi
la muerte que perescrue
queda biua en nueva gloria
mas porque tal sepultura
pocos la saben gozar*

*pues ninguno la procura
llama yerro a la fortuna
que no la sabe juzgar.*

No es necesario analizar con más detalle esta composición. Los versos posteriores (v. 77 *cierta* por *ciega*, v. 82 *tantos bienes a nos diestra* por *nos adiestra*, etc.) no hacen sino seguir con despropósitos tales que ni de casualidad se da con una variante mínimamente válida. Una vez más, el propósito que se hallaba tras la edición no contenía la modificación consciente de los textos; del mismo modo, sería difícil justificar en casos como éste que las variantes han producido «más texto» y sencillo proponer una *emendatio*.

IV.II.III. *El Cancionero de Velázquez de Ávila*

Este cancionero conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de la colección de Campo de Alanje aparece mencionado por primera vez por Durán en los Apéndices a su *Romancero General* donde lo supone impreso «en la segunda década del siglo XVI» y compuesto por un tal Velázquez de Ávila, advirtiendo que «el nombre que yo doy a este [autor] es incierto, pues muy remotamente puede deducirse de unas coplas que pone sobre las armas y blasón de su familia»⁴². Años más tarde Gallardo lo incluyó en su *Ensayo*⁴³ y en él cambia el nombre del autor por el de Cristóbal Velázquez de Mondragón al identificarlo con el autor de un pliego suelto procedente también de la colección de Campo de Alanje⁴⁴. Mucho más tarde Rodríguez Moñino, al ocuparse detenidamente de este cancionero, determinó que lo más probable es que el autor fuera otro Cristóbal Velázquez (o Vásquez) de Ávila del que conocemos un pliego suelto noticiero fechado en 1553.

Por lo que respecta a la fecha de impresión de este cancionero, acéfalo por carecer de las cuatro primeras hojas, ya hemos visto que Durán lo creía impreso en la segunda década del siglo XVI. Rodríguez Moñino demuestra que la fecha no puede ser tan temprana puesto que el cancionero contiene un romance sobre el Saco de Roma que, como es sabido, tuvo lugar el 6 de mayo de 1527,

⁴² Durán, A., *op. cit.*

⁴³ Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 1863-1889, col. 991, n. 4248.

⁴⁴ *El romance muy antiguo y viejo del moro alcayde...*, *Diccionario*, n. 630.

pero no concreta para nada la fecha sino que se limita a decir que debe ser de entre 1535 y 1540. Sobre el impresor y el lugar de impresión se limita a apuntar que la semejanza de los tipos con los empleados por Díaz Tanco para *Los veinte triunfos* le hacen pensar en Valencia.

Según creo lleva razón Rodríguez Moñino al pensar en Valencia como posible lugar de impresión del *Cancionero* de Velázquez de Ávila pero no estoy de acuerdo con el impresor y creo que la fecha puede precisarse. En efecto los tipos de este cancionero son muy semejantes a los de *Los veinte triunfos*, pero creo que esta impresión no fue del propio Díaz Tanco (cuya única actividad impresora documentada se sitúa en Orense entre 1544 y 1548) sino de Francisco Díaz Romano quien imprime en Valencia desde 1530 hasta 1541. La fecha coincide *grosso modo* con la propuesta por Rodríguez Moñino, pero es posible precisarla en algo si tenemos en cuenta algunos datos: el *Espejo de enamorados*, que se tratará en el próximo punto, tomó con seguridad el romance del Saco de Roma del *Cancionero* de Velázquez De Ávila. Este cancionerillo además aparece mencionado en el *Abecedarium* de Fernando Colón, con lo que ha de ser necesariamente anterior a 1539, fecha de la muerte del bibliófilo sevillano. Teniendo en cuenta que Colón desatendió sus libros durante sus últimos meses de vida nos hallamos ya hacia mediados de 1538. Ocurre, además, que en la producción de Díaz Romano se da una laguna entre los años 1537 y 1538, con lo que nos quedan dos fechas tope: 1536 como muy tarde y finales de 1532 como muy temprano ya que es en esa fecha cuando adquiere los materiales de Joan Jofré que, en mi opinión, aprovecha para la obra que nos ocupa. El cancionero pues debe de ser según creo de 1535 ó 1536.

Ante la falta de testimonios bibliográficos, impresos o manuscritos, que den fe de muchas de las poesías contenidas en este cancionero, hemos de suponer que Velázquez de Ávila fue el autor de la mayoría de ellas. Rodríguez Moñino cree que hay que entender el papel del autor «en el más lato sentido a los ojos de uno del siglo XVI: autor es el que hace, creando o reuniendo»⁴⁵; estamos de acuerdo con la opinión del maestro, siempre y cuando se entienda en estas palabras que Velázquez de Ávila o, mejor dicho, el cancionero que nos ocupa, es la reunión de obras compuestas por él mismo y de otras que el autor probablemente fue coleccionando con el tiempo, pudiendo aventurarse incluso que quizá nos hallemos de nuevo ante la versión impresa de un manuscrito personal. De las 75 composiciones que contiene el volumen Rodríguez Moñino sólo pudo seguir la huella bibliográfica

⁴⁵ Rodríguez Moñino, A., (ed.), *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, Madrid, Castalia, 1951, pág. 14.

de una docena y hoy apenas podemos aumentar en un par de ellas esa cantidad; si es posible sin embargo aportar una serie de datos que, a mi juicio, corroboran la afirmación citada. Un cotejo por los índices de primeros versos nos ofrece un panorama ciertamente desolador si son fuentes lo que buscamos; si por el contrario nos ocupamos de buscar las composiciones que aquí se glosan veremos que muchas de ellas sí circulaban ya en fechas anteriores a las que suponemos a este cancionero. Así por ejemplo la composición *Cualquier pena interior*, glosa del villancico *Las tristes lágrimas mías*, la encontramos solamente en nuestro cancionero, pero el villancico lo conocemos, sólo o con otras glosas, además de en pliegos sueltos más tardíos⁴⁶, en uno⁴⁷ impreso por Jorge Coci hacia 1520 y en otro que perteneció a Colón; del mismo modo, composiciones como *Pelear como pelea*, *Amores me matan madre* y *Vuestros ojos negros*, tienen sin duda una tradición anterior aunque sea este su primer testimonio impreso⁴⁸.

Si nos centramos ya en los romances veremos que son siete los que aquí se contienen, de los cuales solamente dos no nos son conocidos por pliegos sueltos; se trata precisamente de dos romances aconsonantados: *Ora ya no quiero más*, que sólo conocemos por este testimonio y *En los días caniculares*, que, como veremos más abajo, aparece de nuevo en el *Espejo de enamorados*, que lo toma de aquí. Los otros cinco romances, como se ha indicado, aparecen ya en otros testimonios impresos, (no necesariamente anteriores) y todos, salvo uno, van glosados. Este romance que aparece sin glosa es el conocido *Mira Nero de Tarpeya*. Basta la famosa cita de *La Celestina* para demostrar que el romance se conocía ya sobradamente, pero en el cancionero de Velázquez de Ávila lleva como titulillo una indicación un tanto inquietante «Fin al romance que dize» ¿nos encontramos acaso ante una ampliación del propio Velázquez de Ávila?, tal vez sí y quizá sea este hecho el que permita explicar un romance de recargada erudición y con todo el aspecto de ser tardío pero del que sin embargo se conservan citas tempranas. El romance *Triste estaba el padre santo*, lo toma con seguridad de un pliego suelto⁴⁹ también valenciano, de hacia 1527, compuesto a raíz del Saco de Roma. La procedencia parece asegurada en erratas como la que se da en los versos 53/54: el final del romance según el pliego «*quien mas puede come al otro / como en el mar la ballena*» aparece en el cancionero con la

⁴⁶ *Diccionario*, n.ºs. 98, 718 y 880.

⁴⁷ *Diccionario*, n. 987; *Pliegos British*, n. 85.

⁴⁸ Para las fuentes y la bibliografía principal remitimos a Frenk, M., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987, números 248, 429, 610 y 887.

⁴⁹ *Diccionario*, n. 886.

errata final *balle* [sic]. La glosa, *Por la clemencia ninguna*, de 28 estrofas, es en mi opinión obra del propio Velázquez de Ávila y los dos versos de más del romance aquí impreso frente al texto que nos transmite el pliego (56 frente a 54 del pliego) pueden explicarse por la misma glosa. La última estrofa, como suele suceder, es muy distinta a las anteriores:

*Oy reynan los poderosos
oy tiranos hazen vida
oy dia son generosos
oy tienen silla subida
los ricos los engañosos
oy del mundo dios se sale
oy la soberuía mas suena
oy por lo que a todos cale
fuerça reyna fuerça vale
dize al fin mi cantinela.*

Los dos últimos versos, no pertenecen al romance sino son obra del propio Velázquez de Ávila, pero la estrofa entera es necesaria para seguir el hilo discursivo propuesto en los versos anteriores de la glosa. Pese a ello, ambos versos pasaron así a formar parte del romance en los impresos posteriores que de aquí lo toman, aun cuando lo imprimiesen suelto o lo engalanasen con otras glosas⁵⁰.

El siguiente romance, *Tiempo bueno tiempo bueno*, aparece ya en un pliego, sin indicaciones tipográficas pero anterior a 1539 por cuanto lo poseyó Colón⁵¹,

⁵⁰ Existe entre los pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de *Pliegos Praga* (*Diccionario*, n. 1077, *Pliegos Praga*, II, 77) uno que contiene ambos romances, el del Saco de Roma y el de Mira Nero de Tarpeya; generalmente se ha destacado el carácter esencialmente político de este pliego por juntar ambos romances y este hecho ha provocado que se haya datado en torno a la fecha del Saco, 1527. Sin embargo, las variantes textuales, especialmente estos dos últimos versos, ponen de manifiesto dos puntos: en primer lugar la imposibilidad de que Velázquez de Ávila tomase ambos romances de ese pliego y en segundo que el tono esencialmente político de algunos pliegos no los hace siempre estrictamente contemporáneos a los hechos a que refieren. Compárense los planteamientos a este propósito de Díaz Mas, P., *op. cit.*, n. 101 y Pérez Gómez, A., *Pliegos sueltos sobre el emperador Carlos V (Relaciones en verso)*, Valencia, La fonte que mana y corre, 1958. A mi juicio el pliego es impresión burgalesa, de los Junta, aproximadamente de 1540.

⁵¹ Es difícil concretar cuál de las dos ediciones que se conservan fue la que poseyó el insigne bibliógrafo, aunque, por el estado de los grabados, parece más factible que se trate de la edición conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid.

del que se han conservado dos ediciones distintas⁵². No parece posible que lo tomará de allí ya que en él aparecen otros romances que no se utilizan en el cancionero de Velázquez de Ávila, pero muestra, en cualquier caso, que el romance era ya conocido.

El conocidísimo romance de *La bella malmaridada* se difundió en numerosos impresos a lo largo de la centuria y presenta en nuestro cancionero una particularidad; frente al texto de 24 versos que, con más o menos variantes, nos han transmitido los pliegos sueltos conocidos, se glosan aquí solamente 4 versos en una glosa de 4 estrofas que comienza «*Las gracias que repartio*». Esos versos glosados, sin embargo, coinciden en todo con los versos 1, 2, 5 y 6 del romance según un pliego sevillano, impreso por Cromberger hacia 1520, del que probablemente fue tomado el romance y cuyo texto se acortó en lo necesario para dar a la glosa, que creo del mismo Velázquez De Ávila, el sentido deseado, al igual que al romance anterior se habían añadido dos versos. No es otra versión sino la adecuación de un romance precedente a unos fines concretos que son aquí los de la glosa. Finalmente, y aunque en realidad se trata de pies glosados, en el texto se señala como romance la conocida composición *A la mia gran pena forte*.

Es posible en fin, aunque no probable, que entre las hojas perdidas se hallase algún romance más, pero ello no cambiaría demasiado la apreciación que debemos hacer de este cancionero. Lo que aporta, para el tema que nos ocupa, es sin duda poco; sirve, sin embargo, porque muestra un eslabón más en la transmisión que vamos estudiando. Mientras los dos cancionerillos que veíamos al principio del capítulo estaban sacados íntegramente del *Cancionero general*, nos encontramos ahora ante una obra que acude en su génesis a diversas fuentes. Al modificar el contexto en el que se insertan los mencionados romances (erratas aparte) se modifica también, como se ha visto, su sentido. Velázquez de Ávila, en su colecta, demuestra por lo demás un gusto propio de los años en que aparece publicado y su cancionero es además una de las fuentes principales a la que acuden algunos editores de pliegos sueltos posteriores y, especialmente, el del cancionero que hemos de ver a continuación.

⁵² *Diccionario*, n. 339 (*Pliegos Praga*, II, 79) y *Diccionario*, n. 340 (*Pliegos Madrid*, II, 56).

IV.II.IV. *El Espejo de enamorados*

En la Biblioteca Nacional de Lisboa, en el tomo Res. 218 V, se encuentra, encuadernado junto a algunos pliegos sueltos, este breve cancionero titulado *Espejo de enamorados*. El volumen carece de indicaciones tipográficas pero Rodríguez Moñino, quien lo editó modernamente, lo atribuye al taller sevillano de los Cromberger y lo fecha entre 1527 y 1539. Para datarlo, Rodríguez Moñino se basa en dos fechas: 1527 se nos impone como límite por hallarse en el *Espejo de enamorados* el romance relativo al Saco de Roma que ocurrió el 6 de mayo de ese año; la fecha tope de 1539 resulta de la muerte de Fernando Colón quien, según él, recoge en su *Abecedarium*, bajo la referencia 12298 un *Espejo de enamorados en coplas*. Para tal afirmación se basa en el hecho de que, al buscar la referencia a la primera composición del *Espejo*, *Por una gentil floresta*, el *Abecedarium* nos remita precisamente al 12298.

Estas teorías no están exentas de problemas. En primer lugar, ocurre que la composición, tal y como la registra Colón, aparece con la variante *Por una linda floresta*. Hace unos años, Pedro Cátedra descubrió y editó unos pliegos sueltos barceloneses de hacia 1540 entre los cuales aparece uno con el mismo título de *Espejo de enamorados* y que presenta como composición inicial esa composición en la misma forma que la registró Colón: *Por una linda floresta*⁵³. Este hecho obligó a la revisión de los presupuestos de Rodríguez Moñino. La mención colombina, con el testimonio barcelonés delante, no podía constituir un simple *lapsus calami* como lo consideró Rodríguez Moñino y por tanto el ejemplar de Lisboa tampoco debía necesariamente su paternidad tipográfica al taller de los Cromberger. García de Enterría⁵⁴, Domínguez Guzmán⁵⁵, Piacentini⁵⁶ y Di Stefano⁵⁷ aceptan la teoría de Rodríguez Moñino, pero muchos años antes Menéndez Pidal había indicado la posibilidad de que el cancionero que nos ocupa fuese ciertamente obra sevillana, pero salida del taller de Andrés de Burgos entre 1542 y 1545⁵⁸.

⁵³ Cátedra, Pedro M., *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos*, Madrid, El Crotalón, 1983.

⁵⁴ Vid. García de Enterría, M. C., *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, citado a partir de ahora como *Pliegos de Lisboa*, págs. 48-49.

⁵⁵ Domínguez Guzmán, A., *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, pág. 211. Tomo la cita del estudio preliminar de Cátedra, *Seis pliegos*, pág. 18.

⁵⁶ Piacentini, G., *op. cit.*, I, Preliminares.

⁵⁷ Di Stefano, G., «La difusión impresa del romancero antiguo», art. cit.

⁵⁸ Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico*, II, pág. 69.

Lógicamente, después de los trabajos de Rodríguez Moñino la paternidad de Andrés de Burgos no fue aceptada por nadie más pero, no siendo el volumen que describe Colón tampoco es necesario que sea anterior a 1539. Entre las obras anteriores que, como veremos inmediatamente, ofrecen los materiales para el *Espejo de enamorados* lisboeta se encuentra el *Cancionero* de Velázquez de Ávila que acabamos de tratar. Se indicaba arriba que Díaz Romano parece haber sido el impresor de tal cancionero y se da el hecho, señalado por algunos investigadores, de que entre los materiales de Andrés de Burgos pueden encontrarse algunos de este impresor⁵⁹. Los tipos que se emplean en el *Espejo de enamorados* de Lisboa pueden encontrarse además en un pliego de la misma colección lisboeta atribuido por Jaime Moll con razones de peso al mismo Andrés de Burgos⁶⁰ en el que se encuentra en posición central de la portada, el taco del caballero que aparece en el *Espejo* a la derecha⁶¹. Con ello la atribución a Andrés de Burgos es segura. La edición barcelonesa por su parte es, como ha demostrado Pedro Cátedra, impresión de Pere Montpezat⁶².

Así pues, habiendo sido negada la identidad entre el *Espejo de enamorados* de Lisboa y el registrado por Colón, y contando con la aparición del cancionero barcelonés, las relaciones entre los testimonios no pueden ser las que indicó Rodríguez Moñino y fueron aceptadas por la crítica posterior. Pedro Cátedra supone que las «consideraciones ecdóticas sobre la composición A obligarían a admitir hipótesis sobre la existencia de un tercer *Espejo de enamorados* que ha servido de base tanto al barcelonés como al sevillano»⁶³. Esa composición A *Por una gentil floresta* es el primero de los textos en todos los testimonios, atribui-

⁵⁹ Vid. *Diccionario de impresores*, pág. 100, donde se apunta la posibilidad de que los materiales de este impresor llegasen a manos de Andrés de Burgos cuando Díaz Romano se trasladó a Extremadura, mediante un hipotético paso por Sevilla, o que hubiesen sido vendidos en Valencia y llegaran a Sevilla a través de otra persona.

⁶⁰ Moll, J., «*De libros y bibliotecas*». *Homenaje a Rocío Caracul*, Sevilla, Universidad, 1994, págs. 243-252. La referencia al pliego que nos ocupa en pág. 250. El pliego en Lisboa, n. 10, *Diccionario* 259+260. Hay otro ejemplar en *Pliegos Moñino*, n. 12. (Askins, A. L. F. (ed.), *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca Rodríguez Moñino*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1981)

⁶¹ Basta el hecho de que Griffin no lo incluya en su magnífico estudio entre las obras de Cromberger para no aceptar la atribución de Rodríguez Moñino. Quien compare los grabados del *Espejo* y el pliego mencionado podrá cerciorarse de los motivos que llevaron al ilustre investigador a tal confusión. Algunos de los tacos imitan materiales de Cromberger. Compárese como curiosidad el árbol que aparece en el pliego de Lisboa con el taco que aparece en numerosos pliegos crombergerianos y en el *Lazarillo* de Juan de Junta, Burgos, 1554.

⁶² Cátedra, *Seis pliegos*, op. cit., págs. 11-15.

⁶³ *Idem*, pág. 22.

do en algunos casos, como el nuestro al Marqués de Santillana y en otros a Suero de Ribera⁶⁴. Dos pliegos sueltos, burgales el uno, de Juan de Junta⁶⁵, y otro más antiguo, de Cromberger entre 1511 y 1515⁶⁶ ofreciendo ambos la misma variante en el primer verso que en contramos en el *Espejo de enamorados* de Lisboa:

*Por una gentil floresta
de lindas flores y rosas*

El cancionero barcelonés, al igual que el registro colombino, leen el primer verso, como ya se ha indicado en repetidas ocasiones como *Por una linda floresta*, lo que coincide con la lectura de los manuscritos, que además añaden una variante en el segundo de los versos, que leen *de muchas flores y rosas*. Rodríguez Moñino señala que el texto, en el *Espejo* de Lisboa dudosamente puede proceder, por las variantes, del pliego de Praga⁶⁷. El texto del pliego 1040 presenta el texto más cercano al *Espejo* de Lisboa, de tal modo que lo más lógico parece suponer la existencia de un arquetipo en el que «se leía *linda floresta* y *lindas flores* sobre el que una rama de la transmisión corrige el segundo verso (*muchas flores*) y otra más moderna el primero (*gentil floresta*)»⁶⁸, además por supuesto de la que transmite la lección de Colón y el *Espejo* de Barcelona.

El *Espejo de enamorados* de Lisboa procedería por tanto de un *Espejo* primitivo, de contenido algo distinto, como hemos de ver. Ahora bien, el pliego 1040, según hemos indicado, es el que presenta el texto más cercano al *Espejo* sevillano. Explicar las variantes suponiendo que el *Espejo* tomase el texto del pliego ofrecería no pocos problemas, pero también es cierto que estos se verían muy reducidos si postulásemos que el pliego procede también del *Espejo* primitivo o, mejor, la existencia de una fuente común para el *Espejo* primitivo y el

⁶⁴ Vid. Lapesa, R., *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, págs. 320 y ss. Para la autoría Frenk, M., «Santillana o Suero de Ribera», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI, 1962, págs. 437 y ss. Dutton, B., *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, Madison, Hispanic seminary of Medieval Studies, 1982, n. 2475, recoge testimonios anteriores a 1520.

⁶⁵ *Pliegos Praga*, I, 19; *Diccionario*, n. 255.

⁶⁶ *Diccionario*, n. 1040.

⁶⁷ Rodríguez Moñino, A., *Espejo de enamorados*, Valencia, Castalia, 1951, pág. 15.

⁶⁸ Cátedra, P. M., *Seis pliegos*, op. cit., pág. 24. Cátedra postula, en nota al pie, que la popularidad de esta composición acaso habría dado lugar a imitaciones como el romance *Por una linda espesura*.

pliego. Sería fácil, en este caso, suponer que tal vez ese *Espejo* primitivo fue impresión, al igual que el pliego (y de ahí la fuente común) de Crombeger, pero hay una serie de datos que convierten la suposición en fuerte sospecha. En los años en que Andrés de Burgos imprimió el *Espejo* salen de su taller obras como la *Suma de Geografía*, de Martín Fernández de Inciso o la *Propalladia* de Torres Naharro, obras ambas que habían sido impresas ya con anterioridad, en más de una ocasión por los Cromberger⁶⁹. Con todo, este *Espejo* primitivo no sería el tercer *Espejo* sino el cuarto. Siendo éste la fuente del *Espejo* lisboeta y teniendo la misma fuente (aunque el taller pudiese copiar el texto del pliego en el *Espejo*) que 1040, la lección que transmitiría sería la misma, de tal modo que, demostrado con el *Espejo* barcelonés que la entrada colombina no es un *lapsus*, la mención del *Abecedarium* representaría un cuarto *Espejo*⁷⁰.

Si nos centramos ahora en el contenido del *Espejo de enamorados* impreso por Montpezat, el más antiguo de los conservados, veremos que pese a incluir en el título la mención de «romances glosados con otras muchas maneras de coplas» el contenido se limita a tres composiciones: *Por una linda floresta*, que ya hemos comentado, *La muerte con sus hervores* y la glosa de *Estase la gentil dama*, que comienza *Los campos llenos de flores*. Este desacuerdo entre lo prometido en el título y el contenido de las hojas nos conduce directamente a un fenómeno que, como veremos al hablar del *Cancionero de galanes*, no fue único: la publicación por entregas de un cancionero de mayor volumen. La mención en el título de las muchas glosas y coplas, además de un «vencimiento de amores nuevamēte añadido y emprentado» se justificaría por ser este el primer cuaderno de una serie e incluir la mención a las obras que se contendrían en los restantes. Pedro Cátedra muestra los números contiguos a la entrada 12298 del *Abecedarium* (el *Espejo de enamorados*) y ofrece la siguiente lista:

- 12300. *Vencimiento de amores con tres romances*
- 12303. *Perque de amores y coplas que dice recordare mi señora*
- 12313. *Roderici Davalos. Muchas maneras de canciones y glosas*

Demuestra con ello, que la serie de pliegos barcelonés está directamente relacionada con los pliegos colombinos, sin que, según permiten saber las variantes de otros pliegos, las entradas sean idénticas. Tendríamos, de tal modo, que el *Espejo* registrado por Colón coincidiría en gran parte con el barcelonés.

⁶⁹ Vid. Griffin, *op. cit.*, n.ºs. 195, 202, 264, 313 y 374.

⁷⁰ Cf. Cátedra, P., *op. cit.*, págs. 20-22.

Este método sin embargo nos permite ir algo más lejos en el estudio de este cancionero y sus respectivas ediciones. El *Espejo de enamorados* sevillano, algo posterior al barcelonés, no está por entregas sino que constituye un volumen unitario. Rodríguez Moñino demostró la deuda de éste con la *Guirlanda* de Fernández de Constantina, patente en el título:

Cancionero llamado guirlanda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores.

Espejo de enamorados. Cancionero llamado guirlanda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores.

Concluye de ello, respecto a la formación del volumen que «la biblioteca de trabajo del autor estaba constituida por el Cancionero de Castillo, el de Constantina, el de Velázquez de Ávila y una colección de pliegos bastante antigua»⁷¹. A la luz de lo expuesto, sin embargo, sería posible ofrecer otras explicaciones.

Ya hemos tratado de la primera composición; el segundo de los textos, *Donde estas que no te veo*, aparece ya en el *Cancionero general*, pero está también en un pliego muy antiguo atribuido a Rodrigo Dávalos, mencionado por Colón, y cuyo contenido podemos conocer gracias a una edición barcelonesa de hacia 1540 perteneciente a esa serie de pliegos que hemos mencionado⁷². Con ello es más que probable que estuviera en la edición primitiva, más aún si tenemos en cuenta que el número que le asigna Colón es, como hemos visto, el 12313. A continuación comienza la sección de romances, con la referencia «este primero es de como pirro hijo de Achiles dio muerte a la linda policena». El romance es, claro está, el que comienza *Oh cruel hijo de Achiles*, y conocemos dos pliegos, reedición el uno del otro, que transmiten el romance. Uno de ellos⁷³ es fragmentario, lo que impide cotejar cabalmente el texto (la laguna afecta a los versos 25-32 del romance y a la tercera estrofa de la glosa)⁷⁴; el otro, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid⁷⁵, presenta, desde el título, semejanzas

⁷¹ Rodríguez Moñino, A., *La Silva de 1561*, op. cit., pág. 67.

⁷² *Diccionario* n.ºs 159 y 159.5 respectivamente. Hay facsímil de este último en Cátedra, *Seis pliegos*, op. cit., n. 2.

⁷³ *Pliegos Praga*, I, 37; *Diccionario*, n. 641.

⁷⁴ Vid. Piacentini, op. cit., I, 117 y Rodríguez Moñino, A., *Espejo de enamorados*, op. cit., pág. 16.

⁷⁵ *Diccionario*, n. 640 y *Pliegos Madrid*, II, 97, curiosamente, Rodríguez Moñino no lo menciona como posible fuente del romance en su reedición del *Espejo de enamorados*, op. cit., pág. 16.

más que significativas: *Romāce sobre la muerte que dio pirro hijo de Achilles a la linda Policena*. El texto del romance en este pliego no presenta otra variante frente al *Espejo* que la aparición en el octavo verso de un *lo* en lugar de un *le*. El número de Colón es el 13072, algo lejano a nuestros propósitos.

Los cinco textos siguientes están en un pliego suelto⁷⁶, de fecha muy temprana, hacia 1516, o de su reedición⁷⁷, si bien el orden se ha trastocado:

ESPEJO	690/687.
Bodas se hazen en Francia	Los campos llenos de flores
Quando mas el alegria	Olorosa clavellina
Tu merced no desespere	Entrando por una huerta
Olorosa clavellina	Bodas se hazen en Francia
Entrando por una huerta.	Quando mas el alegria
	Tu merced no desespere.

En el *Espejo*, como puede verse, falta la primera de las composiciones del pliego, *Los campos llenos de flores*, y se comienza por la cuarta composición, *Bodas se hazen en Francia*. Pero resulta que ambos pliegos son de Cromberger y, de ser cierto lo que vamos esbozando, lo incluiría en su cancionero. La ausencia en el *Espejo* lisboeta de la primera composición del pliego que, como hemos visto, sí esta en el barcelonés, es significativa.

Les siguen las coplas que comienzan *Bendito sea aquel día*; aparecen en un pliego burgalés, impreso por Alonso de Melgar hacia 1520, aunque las variantes hacen difícil postular una relación directa⁷⁸, pero también en uno de la serie barcelonesa⁷⁹.

Las composiciones que siguen tienen principalmente las fuentes que ya apuntaba Rodríguez Moñino, pero cabe hacer una distinción. Mientras las composiciones que pertenecen a la *Guirlanda esmaltada* estarían ya en el primitivo cancionero sevillano de Cromberger, impresor también del Cancionero de Fernández de Constantina, las que proceden de Velázquez de Ávila serían

⁷⁶ *Diccionario*, n. 690; *Pliegos Madrid*, II, 53.

⁷⁷ *Diccionario*, n. 687.

⁷⁸ Cf. Rodríguez Moñino, A., *Espejo de enamorados*, op. cit., págs. 18-19, quien anota las siguientes variantes: v. 2 *nascio*, v. 9 *bendito sea el*, v. 10 *sofrimiento*, v. 12 *crecido*, v. 13 *sea lo-luido*, v. 14 *tenga de cualquiera gloria*, v. 20 *offrece*, v. 21 *fee que crece*, v. 24 *quandos*, v. 30 *tal gloria*, v. 34 *el día que os vi primero*, v. 48 y ss. (añadidos) *maldigo que me destierra / vuestro olvido y me mata / el dolor que me maltrata / por ser tuyo*.

⁷⁹ Cátedra, *Seis pliegos*, op. cit., n. IV.

inclusión de Andrés de Burgos, quien probablemente recibiría la obra junto a los materiales de Díaz Romano y la aprovecharía para remozar un cancionero antiguo de su competidor con obras desconocidas en Sevilla. Así vienen a partir de aquí siete composiciones tomadas del *Cancionero de Velázquez de Ávila*:

- *En los días caniculares*
- *Alla me tienes contigo*
- *Serranica tu querer*
- *Amores amores amores*
- *Amores ma matan madre*
- *Quien os ve que hombre se llame*
- *Mira Nero de Tarpeya.*

Como se puede ir observando, el *Espejo* no cuida demasiado el orden prometido, desorden fruto seguramente de las adiciones y supresiones a la obra original.

Todas las composiciones que vienen hasta el final están tomadas de la *Guirlanda esmaltada*, salvo contadas excepciones de las que daremos cuenta. Por el momento apuntemos que las nueve siguientes tienen esa procedencia:

- *Andando con triste vida*
- *Dezidme vos pensamiento*
- *El día del alegría*
- *Gritando va el caballero*
- *A veynte y siete de março*
- *Triste esta el rey menalao*
- *Dolor del tiempo perdido*
- *Ya desmayan mis servicios*
- *Caminando por mis males*

Se sigue en ellas el orden establecido por la *Guirlanda*, con la excepción del romance de *Triste esta el rey menalao*, que aparece desplazado (167, 173 a.b., 178, 179, 174, 183, 184, 185). Las dos que cierran la sección de romances, *Por la clemencia ninguna*, y el villancico *Dad vuelta gente cristiana*, proceden de nuevo del *Cancionero* de Velázquez de Ávila y se incluyen para cerrar la sección de romances.

Comienza a partir de ahí la de canciones, a la que sigue la de villancicos con que se cierra el volumen. Son textos que, ciertamente, no nos atañen directamente, pues ningún romance se contiene entre ellos, pero son de suma utilidad

para discutir la controvertida influencia del *Cancionero general*. Para Rodríguez Moñino no cabe la menor duda de que ésta existe, pero se encarga de advertir que «exceptuando, pues, las tres o cuatro impresiones últimas del *Cancionero general*, el colector ha podido manejar cualquiera de las otras»⁸⁰. Las razones para asegurar que se empleó el *Cancionero general* son, como hemos visto, la existencia de cuatro composiciones en el *Espejo* que no aparecen en ninguno de los otros dos cancioneros que utiliza como fuentes. Si echamos un vistazo a las composiciones que se hallan en esta sección de canciones, veremos que tres de ellas se encuentran aquí (ofrecemos la numeración de las composiciones en la *Guirlanda esmaltada* [GE], y en el *Cancionero general* [CG] según la edición de 1511):

- *No quereys que viva no*, GE n. 103, CG n. 287
- *Si os pedi dama limon*, GE n. 104, CG n. 288
- *Tal gesto para adorallo*, CG n. 289, no aparece en la *Guirlanda*
- *No se qual me sea mejor*, CG n. 295, no aparece en la *Guirlanda*
- *Nunca pudo la pasion*, GE n. 108, CG n. 297
- *La vida aunque da pasion*, GE n. 110, CG n. 302
- *Mira tus males ausencia*, CG n. 305, no aparece en la *Guirlanda*

Como puede verse, tres de las canciones aquí contenidas no se encuentran en la *Guirlanda* y sí en el *Cancionero general*, el orden, por otra parte, es consecutivo en ambas obras. Visto así, todo parece hablar a favor del *Cancionero general* como fuente de estos textos. Un vistazo a las variantes ofrece sin embargo resultados sorprendentes. Si comparamos los textos que aparecen tanto en la *Guirlanda* como en el *Cancionero general*, siempre es la primera la que ofrece el texto más parecido. Sirva como muestra significativa la primera composición *No quereys que viva no*: el *Cancionero general* presenta las siguientes variantes: v. 1 *queres*, v. 3 *Después de muerto*, v. 5 *vuestralma*, v. 12 *vuestralma* mientras que la *Guirlanda* presenta sólo la del verso 3 *Después de muerto*⁸¹. Además, si bien dos de las composiciones que no están en la *Guirlanda* tampoco aparecen en pliegos sueltos, sí lo hace la composición *No se qual me sea mejor*. Está en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina⁸², glosando el mote *Acordar-*

⁸⁰ Rodríguez Moñino, A., *La Silva de 1561*, op. cit., pág. 68.

⁸¹ Lo mismo ocurre con los textos restantes. Una relación completa de las variantes puede verse en la reimpresión moderna de Rodríguez Moñino.

⁸² *Diccionario*, n. 178; *Pliegos Madrid*, I, 12.

me desacuerda, de la que poseyó dos ejemplares Colón. El uno, que acabamos de mencionar y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, lo registró en el *Abecedarium* con el número 4044, el otro sin embargo, del que no se conserva ejemplar, lo colocó en el 12318, sospechosamente cercano a los restantes, y es de suponer que también allí se hallaría la composición que nos ocupa, aunque no provendría de allí el texto del *Espejo*⁸³.

En resumen pues, el *Espejo* de Lisboa no es sino una reedición de un *Espejo* primitivo, al que Andrés de Burgos incluyó composiciones del *Cancionero* de Velázquez de Ávila. El resto estaría ya en ese cancionero primitivo y también sevillano de donde lo tomaría el anónimo impresor del *Espejo* que poseyó Colón y de donde lo tomaría Montpezat para el suyo, ofreciendo de nuevo una edición por entregas. Si esto es cierto estaríamos, en efecto, frente al primer caso conocido de este tipo de edición. Se suele creer que la principal ventaja de semejante modo de editar es la de permitir adquirir un tomo completo por un módico precio por cuaderno; al final, como siempre, el total resulta ser más caro de lo que hubiera costado el volumen completo de una vez. Pero tales postulados, probablemente ciertos, no agotan el abanico de ventajas que ofrece este tipo de edición. Junto a las ganancias para el que ofrece el pago a plazos y la mayor o menor seguridad que puede aportar la supuesta fidelidad del comprador, la edición por entregas de este tipo de obras supone que no sólo el volumen final debe contener todo lo que el público esperaba, sino también cada cuaderno. Por ello, si en los cancioneros que hemos ido tratando hasta ahora las composiciones solían dividirse en secciones siguiendo el modelo propuesto por el *Cancionero general*, en la edición por entregas son los diversos cuadernos los que deben adaptarse a ese modelo, de tal suerte que la estructura de la obra de Castillo se refleja en cada uno de ellos. Se explican así las promesas incumplidas y los pocos romances y al mismo tiempo se comprende mejor esa ordenación. El siguiente cancionero es tal vez el más idóneo para analizar ese tipo de edición.

⁸³ Resulta imposible que el registro colombino se refiera en esta entrada a una de las partes del cancionero, pues estamos hablando de una obra de teatro. Hay que destacar sin embargo la presencia de la composición en un texto de Juan del Encina, pues los Cromberger no sólo imprimieron algunas obras de teatro de este autor sino que entre 1511 y 1515 sacaron a la luz un *Perque de amores* suyo.

IV.II. V. *El Cancionero de galanes*

Salido de la biblioteca de Richard Heber⁸⁴ para ir a parar al British Museum, lo mencionaba ya Salvá en su *Catálogo*⁸⁵ y posteriormente se reimprimió, junto a otros pliegos sueltos, en la colección dirigida por Rodríguez Moñino, prologado por Margit Frenk⁸⁶ y bastante más tarde, en facsímil, en la edición de los pliegos del British Museum⁸⁷.

Todos los investigadores que se han ocupado de él, coinciden en destacar que lo más curioso de este volumen es sin duda su constitución tipográfica. Se trata de un volumen en cuarto y de solamente cuatro hojas. Este hecho llevó a Rodríguez Moñino a creer que estaba ante «lo único que ha sobrevivido de este cancionerillo a través de los siglos»⁸⁸. La misma opinión comparte Margit Frenk quien, movida por las palabras del título, cree que «es evidente que lo que se nos ha conservado de él no es sino el primer pliego»⁸⁹. Estas opiniones se basan en la contradicción aparente que encierran los dos títulos que lleva el cancionero. Así, en la portada, orlada y a dos tintas, puede leerse lo siguiente:

Cancionero de galanes. Cãcionero de galanes nueuamente impreso: ẽ el qual se contienen muchos romances y glosas: y muchas Canciones: Villancicos: Chistes y Cantares para baylar dançar y tañer.

Luego, al vuelto de la portada y precediendo al texto, un segundo título que concreta y contradice al primero:

Cãcionero nueuamente hecho En el qual se contienen muchas y diversas obras muy apazibles. Y en este primer pliego se contienen tres maneras d romances glosado [sic] y dos canciones, el primero d passeauase el buen conde, y otro que dize riberas de duero arriba, y otro que dize buen conde fernan gonçalez.

⁸⁴ Biblioteca Heberiana, *Catalogue of The Library of the late Richard Heber*, esq. 13 vols., Londres, William Nicol, 1834-37, IX, n. 2440, (10).

⁸⁵ Salvá, P., *Catálogo de la Biblioteca de Salvá, escrito por D. Pedro Salvá y Mallén*, 2 tomos, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, n. 191.

⁸⁶ Frenk, M., *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Valencia, Castalia, 1952.

⁸⁷ *Pliegos British*, n. 59; es el número 750 del *Diccionario*.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Frenk, M., *Cancionero de galanes*, op. cit., pág. XII.

En efecto, entre los «*muchos romances y glosas y las muchas canciones*» que se prometen en el título y lo que luego encontramos en las cuatro páginas del volumen hay un desajuste que obliga a pensar que o bien éstas son sólo el resto de lo que se ha conservado o nos hallamos frente a un cancionero por entregas. La segunda de las opciones es la única que me parece válida. El *Cancionero de galanes* que conocemos no es más que un pliego suelto que aprovecha materiales de un cancionero hoy perdido, pero que sin duda alguna existió y que llevaría el mismo título. Varias son las razones que me llevan a ello. En primer lugar, la composición tipográfica, que es la de un pliego suelto típico: nada hay en él, aparte del título, que pudiera hacernos pensar que nos hallamos sólo frente a cuatro hojas de un volumen mayor. En segundo lugar, el título que aparece en el vuelto de la portada ya que éste sólo puede haberse escrito teniendo conocimiento del primero, y no a la inversa. En él se indica el contenido del pliego, pero se menciona también que el cancionero está *nuevamente hecho*. Todo ello, por supuesto, quedará en el terreno de la especulación mientras no aparezca la obra de marras, pero el fenómeno no nos es desconocido. Lo acabamos de ver al tratar el pliego barcelonés llamado *Espejo de enamorados*, y los paralelos entre ambos son, creo, lo suficientemente elocuentes. Ya es significativo que ambos sean de fechas parecidas, ca. 1540, con seguridad valenciano el que nos ocupa, pero además basta una ojeada a la portada para ver las extremas similitudes: amabas orladas con cuatro barras, decoradas por tres tacos de madera que representan, tanto en uno como en otro (de izquierda a derecha) un galán, una dama y un galán con vihuela, en las que se menciona un título genérico. Llevaba razón pues Rodríguez Moñino cuando pensaba que no puede «dudarse de que es el caso más antiguo que conocemos de una antología publicada por entregas»⁹⁰, y que nos hallamos ante la reducción de un cancionero de mayor volumen. Probablemente, el cancionero primitivo se desglosó en más pliegos que no podemos concretar por desconocer los textos que contenía, pero tal vez incluso sean pliegos conocidos.

En todo caso, el pliego conservado presenta tres glosas, la primera de las cuales incluye también el romance. Se trata de *Paseabase el buen conde*, glosado en *Con sombras de gran tristeza*, que conocemos en pliegos sueltos del siglo XVI sólo por el presente, si bien en un pliego suelto de la primera mitad del siglo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid⁹¹ aparece, como ya notó Mar-

⁹⁰ Rodríguez Moñino, A., *La Silva de 1561*, op. cit., pág. 69, a pesar de que el caso más antiguo sea como hemos visto el *Espejo de enamorados*.

⁹¹ *Pliegos Madrid*, III, 91; *Diccionario* n. 33.

git Frenk, entre las obras de Alonso de Armeta la composición *Veo vos crecida hija*, que constituye, en forma casi idéntica, los versos 7 a 12 del romance que nos ocupa, siendo posible que se ampliara a los 18 versos que presenta en el *Cancionero de galanes*. Del mismo modo, la glosa a *Riberas de Duero arriba, Con muy crecida agonía*, se ha transmitido también solamente por este pliego, pero el romance nos es conocido por otros muchos, siendo uno madrileño el que transmite la versión más parecida a nuestro texto, si bien algo más larga y con importantes variantes⁹².

La glosa al romance *Buen conde fernan Gonzalez*, que comienza «*Como debe de cumplir*», se encuentra en un pliego suelto de Praga, atribuido a Alonso de Alcaudete; el texto que nos ofrece el *Cancionero de galanes* deja sin glosar varios versos del romance según el pliego, concretamente los 31-32 y 37-38⁹³. En el mismo pliego se encuentran las composiciones que cierran el cancionero, las coplas *Aquel caballero madre*, y finalmente el villancico *De mi dicha no se espere*.

Se puede ir notando que las composiciones no han sido escogidas casualmente. El mismo título y los grabaditos que lo acompañan son mucho más significativos de lo que la atención que se les ha dedicado pudiera hacer pensar. Así, no es casual que el cancionero se declare explícitamente «de galanes», pues a ese ámbito galán y cortés remiten todas las composiciones que en él se contienen. Tampoco es probable que el cancionero primitivo, como volumen unitario, presentara en sus cuatro primeras páginas el aspecto que ofrece el pliego y me refiero en parte al orden de las composiciones, pero sobretudo a ellas mismas. Además, el hecho de que de los tres romances el primero sea novelesco y los otros dos épicos no hace sino subrayar la tendencia que ya se ha notado en los cancioneros mencionados y que culminará más adelante, en compilaciones como el *Cancionero de romances* o la *Silva*, por la cual «el progresivo prevalecer de la *historia* nacional –ya fuera real o imaginaria– sobre la *novela*, del texto *erudito* sobre el *disparatado* tradicional, del romance *artístico* sobre el *viejo*, del *cuento* sobre el *fragmento*⁹⁴» se va constituyendo progresivamente en los cancioneros. Claro está que tal tendencia, presente sin duda en el primitivo cancionero, está también en cada uno de los cuadernos que componen la edición por entregas. Con ello, hacia la década de los cuarenta, la ideología *oficial*, si se me permite el término algo inadecuado, comienza a ganar terreno realizando

⁹² Vid. Frenk, *Cancionero de galanes*, op. cit., p. XV y Piacentini, op. cit., I, 146.

⁹³ Vid. Frenk, *Cancionero de galanes*, op. cit., p. XVI y Piacentini, op. cit., I, 22.

⁹⁴ Di Stefano, «La difusión impresa del romancero antiguo», art. cit., pág. 378.

incursiones en lo que hasta ahora, por forma externa (que no olvidemos, servía y mucho para diferenciar géneros, al menos editoriales⁹⁵) era exclusivo del pliego suelto.

IV.III. EL *LIBRO DE CINCUENTA ROMANCES*

IV.III.I. *Fecha y contextos*

Sin embargo, algo antes de los casos que acabamos de ver, había sido el mismo pliego suelto, o mejor, la ideología que tras él se esconde, la que había realizado su incursión en el terreno de los volúmenes mayores. Hablo, claro está, del curioso volumen que lleva por título *Libro de cincuenta romances*. La primera mención a este rarísimo libro es, según Rodríguez Moñino⁹⁶ la que hace el librero de Múnich, Jaques Rosenthal en uno de sus catálogos⁹⁷, atribuyéndole una fecha «vers l'année 1540». A él se lo compró el Marqués de Jerez de los Caballeros y fue Roque Pidal quien, al describir el libro con ocasión de comentar algunas descripciones del Marqués, indicó como fecha posible 1560, afirmando, sin aportar pruebas, que era impresión zaragozana lo cual fue aceptado sin más por Palau, y con estos datos aparece descrito el volumen en su *Manual*⁹⁸. Poca fue la importancia que le dió Menéndez Pidal quien, al analizar el papel de la imprenta barcelonesa en su *Romancero Hispánico*, no lo menciona sino de pasada.

Como en otros muchos casos, fue Rodríguez Moñino el primero en dar a la obra la importancia merecida y en establecer que se trata de una impresión barcelonesa del taller de Carles Amorós, de hacia 1525, hecho aceptado posteriormente por todos quienes la han tratado. Se basa para la atribución del impresor en la letra de gran tamaño usada en la portada así como en la del encabezamiento, ambas empleadas ya por Juan Luschner⁹⁹. Además Amorós figura en 1505

⁹⁵ El caso más claro es sin duda el de los libros de caballerías y las historias caballerescas. Cf. Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, op. cit. y Baranda, N., *Historias caballerescas*, op. cit.

⁹⁶ Rodríguez Moñino, A., *La Silva de 1561* op. cit., pág. 72 y ss. De allí tomamos las notas para los datos siguientes.

⁹⁷ Rosenthal, J., *Editions originales de Romances Espagnoles*, Múnich, [ca. 1903].

⁹⁸ Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispano-americano*, 28 vols., Barcelona, 1948-1977.

⁹⁹ Apúntese, como curiosidad, que en un salterio glosado por Benito Villa, impreso en 1540 por Amorós se menciona como componedor a un Joanot Luschner, hijo seguramente de Juan Luschner. Cf. *Diccionario de Impresores*, pág. 403.

como empleado de Juan Luschner, lo que asegura el contacto entre ambos impresores¹⁰⁰. La procedencia de sus materiales es con todo muy diversa, y en el *Libro de cincuenta romances* pueden rastrearse materiales del mismo Luschner, de Gumiel, Rosenbach y de Pere Posa. La fecha se desprende de las nuevas formas de la *M* cuya fundición primera había sido empleada ya en una obra de 1518, con lo que se calculan unos siete u ocho años más para esta nueva fundición.

No puede dudarse pues de la certeza sobre la fecha de la edición de esta curiosa obra; si es conveniente en cambio revisar algunos datos sobre su edición. Generalmente se suele tomar el *Libro de cincuenta romances* como una muestra más de la difusión romanceril en pliegos sueltos durante la primera mitad de la centuria¹⁰¹. En efecto la publicación de este *Libro* es prueba fehaciente de que el romancero impreso había alcanzado ya por esas fechas, escasos 15 años después de la publicación de los primeros romances en pliegos sueltos, un número y, sobretodo, una difusión lo bastante amplia para poder dar lugar a un volumen con cincuenta de ellos; tales argumentos con todo no bastan para determinar que fueran también esas las causas de su publicación. Manuel Peña ha señalado el marcado contraste entre la presencia de pliegos sueltos y cancioneros en los inventarios de librerías y las bibliotecas particulares¹⁰²; este dato parece reflejar sin duda la enorme pérdida de impresos pero nos sitúa también ante un problema frecuente al manejar este tipo de datos: la presencia de numerosos ejemplares en los anaqueles de las librerías puede responder de igual modo a una enorme demanda del público o, justo al contrario, a un desinterés que provoque el almacenamiento. Si observamos los datos actuales sobre la producción tipográfica barcelonesa de las primeras décadas del siglo XVI veremos que las sesenta obras impresas durante el período que va de 1510 a 1519 descienden bruscamente en la década siguiente a 37¹⁰³; la producción tipográfica de Carles Amorós por otra parte no es ajena a estas oscilaciones y muestra en los años de la publicación del *Libro de cincuenta romances* la misma línea descendente. Podría pensarse entonces que, más que el éxito de los romances, la obra de Amorós pretendía precisamente impulsarlo, como una suerte de rebajas en las que de repente el público podía acceder a tan elevado número de

¹⁰⁰ *Idem*, pág. 31.

¹⁰¹ O breves cancioneros. Recuérdese que esta obra aparece registrada como pliego suelto en el *Diccionario* y a la vez como cancionero en el *Manual*. Como ya hemos señalado, la consideramos Cancionero. Cf. Di Stefano, «La difusión impresa del romancero antiguo», art. cit., y Piacentini, *op. cit.*, I. Prólogo.

¹⁰² Peña, M., *El laberinto de los libros*, *op. cit.*, pág. 143.

¹⁰³ Tomo los datos de Peña, *Cataluña en el Renacimiento*, *op. cit.*

romances, la edición por entregas a la inversa. Sea como fuere, interesa en cualquier caso el hecho de que por primera vez se ofrece un conjunto considerable de romances. Analizarlos sin embargo se convierte en un problema imposible de solventar debido a las pérdidas que ha sufrido el único ejemplar conocido.

IV.III.II. *Barcelona, ca. 1525*

En efecto, de esta edición barcelonesa se conservan solamente las primeras cuatro hojas. Se trata de un volumen en cuarto, a la usanza de los pliegos sueltos que condicionaron su aparición, con signaturas visibles A-Aiij. El título completo es *Libro en el qual se contienen cinquenta romances cō sus villancicos y desechas. Entre los quales hay muchos dellos nuevamente añadidos: que nunca en estas tierras se han oydo*. Junto al título, dos grabados correspondientes a un galán tocando la guitarra y una dama, hecho de gran importancia pues demuestra en su formato y composición tipográfica la importancia de una imagen estereotipada transmitida por los pliegos sueltos en las primeras décadas del siglo XVI. Título y grabados se enmarcan en una orla completa compuesta de ocho trozos de barra recompuestos.

Al vuelto de la portada comienza el texto. Las composiciones que se conservan son las siguientes:

- *Todas las gentes dormian* f. 1v. (Romance)
- *Durmiendo estaua el cuydado* f. 2v. (Romance)
- *No puede sanar ventura* f. 2v. (Villancico)
- *Valencia ciudad antigua* f. 2v. (Romance)
- *Pues que dios te hizo tal* f. 3r. (Villancico en oración)
- *Yo mestaba reposando* f. 3v. (Romance)
- *Gritado va el caballero* f. 3v. (Romance)
- *No quiero mundo vivir* f. 4v. (Desecha)
- *Fuente fria fuente fria* f. 4v. (Romance)
- *Si pena sentis* f. 4v. (Villancico)

La gran mayoría de los textos se encuentra ya en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: *Durmiendo estaua el cuydado*, *Valencia ciudad antigua*, *Gritando va el caballero* y el de *Fuente fria* en la versión arcaica *Fonte frida*. Es difícil determinar si Amorós (o el editor de la primera edición) usó el *Cancionero general*, pero hay una serie de motivos que me inclinan a pensar que el primer editor de nuestro *Libro* no se basó en la magna obra sino en un conjunto

de pliegos de probable procedencia sevillana, seguramente de la de los Cromberger.

Los textos que restan proceden con seguridad de pliegos sueltos o manuscritos. El primero, *Todas las gentes dormían*, se encuentra en igual forma en un pliego conservado en la Bibliothèque Nationale de París, impreso en Burgos por Alonso de Melgar o Fadrique Alemán de Basilea entre 1515 y 1518¹⁰⁴. El de *Yo estaba reposando* se encuentra en tres pliegos sueltos. El uno, de la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰⁵ parece demasiado antiguo para poder haber sido la fuente del *Libro de cincuenta romances*; los otros dos pliegos con todo, pese a no conservarse, pueden identificarse con referencias de Colón, con lo que queda por lo menos asegurada su transmisión impresa por las primeras décadas del siglo¹⁰⁶.

A pesar de que como hemos visto solamente se conservan las cuatro primeras hojas, la edición barcelonesa informa a la vuelta de la portada de cuáles son los romances que se añadían en esa edición y que no han llegado hasta nosotros. El texto es el siguiente:

Aquí comiençan cincuenta româces el los cuales han añadidos [sic] los siguientes româces. El romance de Calisto y Melibea. Otro q comiença En las salas de Paris. Otro d Guarinos. Otro de Gayferos. Otro al conde de Oliua. Otro dl conde Claros. Otros tambien de amores. Otro de la reyna helena. Otros de paris y las tres deeses. Y muchos otros romances.

Rodríguez Moñino conjetura que los romances no conservados debieron de ser los siguientes:

- *Un caso muy señalado*
- *En las salas de Paris*
- *Mala la hubisteis franceses*
- *Asentado esta Gayferos*
- *Yo me parti de Valencia*
- *Media noche era por filo*
- (otros también de amores)
- *Reina Elena reina Elena*
- *Por una linda espesura*

¹⁰⁴ *Diccionario*, n. 653. Vid. también Piacentini, G., *op. cit.*, I, 154.

¹⁰⁵ *Diccionario*, n. 598.

¹⁰⁶ Vid. *Diccionario*, n.ºs 420-889 y 1040.5. Para una comparación analítica de las versiones en pliegos vid. Piacentini, G., *op. cit.*, I, 178, quien no registra este último pliego.

El romance de Calisto y Melibea, *Un caso muy señalado*¹⁰⁷ se imprimió en Sevilla, en 1513 en el taller de los Cromberger. Lo mismo ocurre con el siguiente, el que comienza *En las salas de París*, que además de en numerosos pliegos de mitad de la centuria, aparece ya en uno impreso en fechas muy parecidas a las del anterior, entre 1511 y 1515¹⁰⁸. En igual fecha, taller y ciudad que estos dos se imprimió otro pliego suelto¹⁰⁹ con el romance de *Mala la hubisteis franceses* que tuvo temprana descendencia en otro impreso burgales de hacia 1515-19, probablemente del taller de Fadrique Alemán de Basilea¹¹⁰. El romance de Gayferos, puede identificarse con el difundidísimo que comienza *Asentado esta Gayferos*. De la multitud de pliegos que lo contienen cuatro son ediciones anteriores al *Libro de cincuenta romances* de un pliego titulado *Romance de don Gayferos que cuenta como saco a sus esposa que estaba en tierra de moros*, salidas (como ocurre con todos los casos anteriores) del sevillano taller de los Cromberger. La relación es la siguiente:

- Jacobo Cromberger, Sevilla, ca. 1511¹¹¹.
- Jacobo Cromberger, Sevilla, 1511-1515¹¹².
- Jacobo Cromberger, Sevilla, 1511-1515¹¹³.
- Jacobo Cromberger, Sevilla, 1511-1516¹¹⁴.

En cualquiera de estas cuatro ediciones, o en algunas otras que seguramente existieron y no se han conservado, se encontraba el texto a disposición de posteriores editores que lo aprovecharán.

El siguiente romance, *Yo me parti de Valencia*, se encuentra en dos pliegos sueltos. Uno¹¹⁵, conservado en el British Museum de Londres es impresión burgalesa de hacia 1516 ó 17 para Thomas¹¹⁶ y de 1515-17 para Norton¹¹⁷, quien lo cree salido del taller de Fadrique Alemán de Basilea. El otro, de la Bi-

¹⁰⁷ *Diccionario*, n. 1042.

¹⁰⁸ *Diccionario*, n. 1040. Para las demás versiones en pliegos vid, Piacentini, *op. cit.*, I, 61.

¹⁰⁹ *Diccionario*, n. 1026.

¹¹⁰ *Diccionario*, n. 1065. Para la fecha vid. Norton, *Printing in Spain*, *op. cit.*, n. 305.

¹¹¹ *Diccionario*, n. 996. Facsímil en *Pliegos Morbecq*, n. 1. Para la fecha vid. *Pliegos Morbecq*, pág. 41 y Norton, *Printing in Spain*, *op. cit.*, n. 860.

¹¹² *Diccionario*, n. 995. Facsímil en *Pliegos British*, n. 86.

¹¹³ *Diccionario*, n. 997. Facsímil en *Pliegos British*, n. 87.

¹¹⁴ *Diccionario*, n. 994, hoy en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

¹¹⁵ *Diccionario*, n. 668. Facsímil en *Pliegos British*, n. 52.

¹¹⁶ Cf. Thomas, H., *Trece*, *op. cit.*, págs. 21-33.

¹¹⁷ Norton, *Printing in Spain*, *op. cit.*, n. 306.

biblioteca Nacional de Madrid, parece impresión sevillana de hacia 1530, es decir, con fecha posterior al *Libro de cincuenta romances*.

Menos suerte tenemos con el romance del Conde Claros, *Media noche era por filo*, que no se conserva en impresos anteriores al *Libro de cincuenta romances*, pero sí en uno de Praga¹¹⁸, impresión burgalesa de hacia 1550 que indica la existencia de ediciones anteriores.

Rodríguez Moñino¹¹⁹ no menciona, sorprendentemente, ningún pliego suelto que conserve el de la *Reina Elena*, sino sólo su mención en el *Abecedarium* de Colón, cuando el romance se conserva, además de en muchos otros, en uno burgalés impreso por Alonso de Melgar, aproximadamente en 1520¹²⁰.

Para el siguiente romance, *Por una linda espesura*, Rodríguez Moñino afirma no conocer ningún pliego que lo contenga, pero apunta que al igual que al anterior lo menciona Colón en su *Abecedarium*. Hemos tenido en las manos un pliego conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich con este romance. El pliego fechado en 1549, es a mi juicio impresión burgalesa de Juan de Junta¹²¹. El estado del texto permite postular la existencia de impresos anteriores del mismo taller (de dónde lo tomaría el *Cancionero de romances*, s.a.) que a su vez podrían remontarse a otros más antiguos¹²².

Hemos dejado expresamente para el final la equívoca mención a «otros [romances] también de amores». No se pronuncia al respecto Rodríguez Moñino, y sería ciertamente aventurado apuntar qué romances se incluirían bajo esa rúbrica. Hay un hecho, sin embargo, que merece la pena mencionar a este propósito. A lo largo del siglo XVI se incluían entre los «romances de amores» algunos que hoy colocaríamos sin dudar en otras categorías. En Cracovia por ejemplo, se conserva un pliego suelto muy tardío impreso en Granada por Hugo de Mena cuyo título habla por sí mismo *Aquí se continē doze romances de amores muy ser-tidos*¹²³. Sabemos además que los pliegos de Mena suelen ser reimpressiones de

¹¹⁸ *Diccionario*, n. 1004. El facsímil en *Pliegos Praga*, II, 41. Para la fecha vid. Rodríguez Moñino, A., *La Silva de 1561*, op. cit., pág. 147.

¹¹⁹ Rodríguez Moñino, A. *La Silva de 1561*, op. cit., pág. 75.

¹²⁰ *Diccionario*, n. 1048, *Pliegos Praga*, II, 71. Para la numerosa descendencia del pliego vid. Piacentini, op. cit., I, 140.

¹²¹ *Diccionario*, n. 874.5.

¹²² Para este romance vid. especialmente los comentarios al tratar las fuentes del *Cancionero de romances*, s.a.

¹²³ *Diccionario*, n. 721. Facsímil en García de Enterría, M. C. (ed.), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, n. 14. A partir de ahora citado como *Pliegos Cracovia*.

otros mucho más antiguos. ¿Estarían acaso alguno de los doce entre los del *Libro de cincuenta romances*? No lo sabemos, pero lo que es seguro es que no hay que buscar entre los que hoy agrupamos bajo esa denominación. Lo más probable, según creo, es que hiciera referencia a romances cancioneriles.

IV.III.III. Primera edición, ¿Valencia, ca. 1520?

A pesar de que no puede descartarse por completo la opción que planteábamos al principio, parece bastante claro que la aparición en décadas tan tempranas del siglo XVI de un volumen dedicado en exclusiva a los romances solamente puede venir provocada por la feliz conjunción de dos fenómenos: el éxito creciente de los pliegos sueltos y el de los cancionerillos derivados del *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Como hemos visto la mención explícita a romances «nueuamente añadidos» habla a las claras de una primera edición que no se ha conservado. Rodríguez Moñino, partiendo de la presencia del romance de Proaza en lugar preeminente y contener además el dedicado al conde de Oliva, postuló que tal vez la primera edición fuera obra valenciana, aprovechando el éxito de la parte de romances del *Cancionero general*. En el título además se añade que los romances «nunca en estas tierras se han oydo» y al ver la procedencia de los pliegos sueltos en que aparecen tales composiciones vemos que son siempre sevillanos y burgaleses, lo que reforzaría la hipótesis de la procedencia valenciana de esta primera edición.

De ser así, como todo parece indicar, esa primera edición de la obra que nos ocupa habría sido impresa muy posiblemente en casa de Joan Jofré ya que el *Libro de cincuenta romances* impreso por Amorós contiene en el vuelto de la portada unas figuritas que son imitación de unas pertenecientes a este impresor valenciano (empleadas ya en su edición de *La Celestina* de 1514) y que probablemente decorarían también esa primera edición.

IV.IV. CONCLUSIONES PROVISIONALES

Los cancioneros que hemos ido analizando muestran tanto en su génesis como en su constitución la voluntad de transmitir unos modelos basados en el *Cancionero general* y en sus fórmulas. En la selección poética que llevan en sus páginas, estos cancioneros revelan en ocasiones el haberse doblegado a los gustos imperantes en otras formas de difusión como son los pliegos sueltos, pero,

incluso en las ocasiones en que esto sucede, dejan bien claro que las preferencias de éstos cancioneros van en una dirección muy distinta. Por supuesto, todo comentario que ignore u obvie el hecho evidente de que los cancioneros se componen de muchas más composiciones poéticas que sólo los romances será parcial; creo sin embargo que la mera observación del comportamiento de estas formas de edición respecto a los romances evidencia su esencia poética y la ideología a la que se deben. Y es que los cancioneros, al incluir composiciones distintas de los romances, presuponen en su público una cultura de más altos vuelos; por ello dan cabida solamente a aquellos romances que esten acorde con el resto de materiales que en sus páginas se ofrecen. No era tanto por su elevado precio que no podían ser adquiridos por cualquiera. Ello puede suceder quizá con el costoso *Cancionero general*, pero no con unas compilaciones que costarían lo que una libra de queso. La diferencia hay que buscarla en los poemas que en ellas se contienen y en el hecho de que, aun cuando en algunos casos puntuales éstos sean los mismos, la mera presentación que de ellos se hace y el resto de poesías con que se combinan constituyen un entramado en el que no sólo tiene sentido cada composición por sí misma sino el conjunto completo, tanto los textos como la composición tipográfica que las sustenta. Estos cancioneros, frente al dinamismo de los pliegos sueltos, ofrecen menos novedades que ellos y se centran más en la repetición de un mismo modelo, en el que los romances predominantes siguen siendo los mismos que adornaban las páginas del *Cancionero general*, y ello no ocurre solamente por haber tenido lugar en su composición una serie de copias, sino también por deberse a un público concreto.

El *Libro de cincuenta romances* constituye una excepción, por el simple hecho de no ser un cancionero. Por primera vez, al presentarse un conjunto de romances unificados, se ofrece la forma de difusión más cercana a lo que posteriormente serán los romanceros; no lo es aún, sin embargo, ya que como hemos visto se sustenta demasiado en los pliegos, no tanto en cuanto fuentes como en la simple reunión de materiales. La mezcolanza de romances «de cancionero» con las novedades que presentan los pliegos sueltos lo convierte en un producto tan heterogéneo como interesante.

Este sistema de transmisión de romances en cancioneros ofrece pues un panorama en el que resultaría relativamente sencillo trazar un esquema de difusión de cada uno de ellos. Los romances, en ese proceso, no sufren más variaciones que aquellas a las que están expuestos todos y cada uno de los textos que se transmiten por medio de la imprenta.

EL CANCIONERO DE ROMANCES

V.I. EL *CANCIONERO DE ROMANCES*. AMBERES, S.A.

La espectacular carrera editorial del romancero iniciada por los cancioneros y especialmente los pliegos sueltos culmina con la aparición del *Cancionero de romances*, un volumen en doceavo, de 275 folios con signaturas visibles de la A a la Z de doce hojas, estando la última del pliego Z probablemente en blanco. Como su primera edición carece de indicaciones tipográficas se ha dado en llamarla *sin año*; hoy sin embargo sabemos, principalmente gracias a la labor de Peeters-Fontainas, que hubo de salir de las prensas de Martín Nucio entre 1547 y 1548¹. El escudo que decora la edición sin año del *Cancionero de romances* presenta un defecto que aparece por primera vez en 1546, en la edición antuerpiense de la *Question de Amor*. En las *Meditaciones* de San Agustín (1550) son ya tres los defectos observables en el escudo, algo menos visibles en la segunda edición del *Cancionero de romances*, también de 1550. Año o año y medio es el plazo más corriente entre dos ediciones, por lo que 1548 ó 1547 parece la fecha más lógica, más aún cuando no puede ser que la primera edición sea de 1546, porque, precisamente al final de la *Question de Amor*, Nucio inserta, para evitar que queden tantas páginas en blanco, un pliego suelto que luego aparece en la primera edición del cancionero que nos ocupa con un texto empeorado.

¹ Peeters-Fontainas, J. F., *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Amberes, Société des Bibliophiles anversoïis, 1956.

La primera descripción seria de esta obra se la debemos a Ferdinand Wolf quien, en su artículo «Über Romanzenpoesie der Spanier»², establece definitivamente la primacía de la edición s.a. sobre la de 1550 e intenta demostrar que el *Cancionero de romances* se fundamenta básicamente sobre el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Poco después el mismo hispanista en su clásica *Primavera y flor de Romances*³ llama la atención sobre la importancia de los pliegos sueltos en el *Cancionero de romances*, igual o mayor que la del *Cancionero general*. Sin embargo, el trabajo principal sobre la obra que nos ocupa sigue siendo la edición facsímil de Menéndez Pidal⁴.

En 1914, en el desaparecido Centro de Estudios Históricos, Menéndez Pidal editó en facsímil el *Cancionero de romances* s.a. y lo precedió de un prólogo en el que, tomando como punto de partida las notas de Wolf, desarrolla sus ideas, precisando en muchos casos cuáles fueron exactamente las fuentes de Nuncio. La obra es de una importancia excepcional, pues ofreció a los estudiosos del tema la posibilidad de acceder a una obra que la mayoría conocía sólo de oídas. Tanta fue la importancia de la obra pidaliana que a partir de entonces fue el *Cancionero de romances* s.a. el que se tomó como base principal en los estudios sobre el romancero, desatendiendo la edición de 1550 que, según se tratará más abajo, fue la realmente importante ya que, corregida y aumentada, fue la base de las *Silvas* y las principales colecciones posteriores.

La obra de Menéndez Pidal se reeditó en 1945 con algunos añadidos. Esta reedición con todo es algo problemática ya que se mantiene la paginación original y no se señalan las correcciones, de tal modo que sólo una lectura atenta permite saber en qué lugares hay innovaciones, y a veces ni eso. Sin embargo, el principal problema no es lo que se añade sino lo que Menéndez Pidal olvida, pues parece desconocer algunas contribuciones básicas al estudio de los pliegos sueltos aparecidas durante los 31 años que median entre una edición y otra, como las obras de Thomas sobre los pliegos londinenses⁵. Así los mayores problemas que presenta el estudio son las fuentes que Menéndez Pidal emplea para el conocimiento de los pliegos. El ilustre filólogo se basa principalmente en las

² Wolf, F., «Über Romanzenpoesie der Spanier», art. cit.

³ Wolf, F. y Hofmann, K., *Primavera y flor de romances*. Berlín, Ascher u. Comp, 1856.

⁴ Menéndez Pidal, R., (ed.), *Cancionero de romances*, op. cit.

⁵ Thomas, H., *Early spanish ballads in the British Museum*. I. *Romance del conde Dirlos*. II. *Romance del conde Alarcos*. III. *Romance de don Gayferos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1927 y *Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-17 existentes en el British Museum*, Barcelona, Casa Miquel Rius, 1931.

obras de Durán⁶ y Gallardo⁷ y en muchas ocasiones cita pliegos sin conocerlos más que por referencias, lo que da lugar a que muchos pliegos considerados por Menéndez Pidal como fuente de Nucio sean en realidad posteriores a la fecha del *Cancionero de romances* y, en otras ocasiones, a que el texto del pliego, una vez cotejado con el que ofrece Nucio se revele como completamente diferente.

Uno de los primeros en advertir tales problemas en el prólogo de Menéndez Pidal fue Rodríguez Moñino quien en su edición moderna del *Cancionero de romances* de 1550⁸ corrigió algunas opiniones de Menéndez Pidal y modificó hasta en once romances las atribuciones de éste. Hoy, pese a la aparición en 1997 del *Nuevo Diccionario* con más de doscientas nuevas entradas bibliográficas, las fuentes del *Cancionero de romances* siguen en el mismo estado en que, salvando las aportaciones de Rodríguez Moñino, las dejó Menéndez Pidal.

Sin embargo, antes de comenzar con el estudio de esas fuentes conviene aclarar una serie de datos que han provocado más de una confusión. Como se ha mencionado más arriba el *Cancionero de romances* es un volumen en doceavo y por tanto extremadamente manejable. Este hecho, tal vez por evidente, se pasa por alto demasiado frecuentemente aunque, en mi opinión revela un hecho fundamental: a diferencia de lo que ocurría con los cancioneros y los pliegos sueltos, este tercer modo de difusión del romancero existe única y exclusivamente gracias a estos últimos y muestra en su presentación tipográfica la voluntad de difundir en un sólo volumen lo que antes andaba disperso en multitud de impresos. Vista desde un punto de vista editorial, la idea de Nucio es simplemente genial. Ahora bien, aunque se acepta unánimemente que esta obra tiene en los pliegos sueltos su principal fuente, el modo en que Nucio toma esos romances está lejos de haberse aclarado satisfactoriamente.

V.I.I. El prólogo de Nucio

En el prólogo que encabeza la obra Nucio expone en primer lugar que emprendió ese trabajo de juntar todos los romances de los que tuvo noticia en un volumen por el hecho de que «qualquiera persona para su recreacion y passa-

⁶ Durán, A., *Catálogo por orden alfabético de varios pliegos sueltos. Pliegos sueltos impresos en el siglo XVI*. En, *Romancero general, op. cit.*, págs. LVII-LXXX.

⁷ Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, Rivadeneyra, 1863-1869. Hay reimpresión moderna en facsimil, Madrid, Gredos 1968-1969.

⁸ Rodríguez Moñino, A., *Cancionero de romances, Anvers, 1550*, Madrid, Castalia, 1967.

tiempo holgaría de lo tener porque la diuersidad de hystorias que ay en el dichas en metros y con mucha breuedad sera a todos agradable». De inmediato pasa a disculparse por si faltase algún romance y porque algunos no se hallaran «tan cumplidos y perfectos como quisiera». En este sentido no puede reprocharse nada a Nucio; la falta de textos en semejante tarea es sin duda disculpable y ya hemos tenido ocasión de ver como muchos de ellos contienen errores. Sin embargo Nucio añade que estos errores no se deben a él mismo sino al mal estado de los impresos y «a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podien acordar dellos perfectamente». Con ello, Nucio confiesa haber recurrido para algunos romances a fuentes orales. Pese a todo, estas palabras no deberían tomarse de inmediato como la confirmación de una permeabilidad entre la vida oral de un romance y su transmisión impresa.

Según pretendo demostrar en este capítulo, creo, por un lado, no son muchos los romances que se tomaron directamente de la tradición oral para llevar a cabo con ellos un proceso semejante al que ya habían llevado a cabo los primeros impresores (*vid.* arriba cap.II.) y, por otro, que cuando lo hizo, Nucio pretendía solventar lo que consideraba un defecto del *Cancionero de romances*.

En el que constituye el primer intento de ordenación sistemática del romancero, Nucio, disculpándose de nuevo por la «mezcla de unos y otros» que pudiese haber quedado, distribuye los romances poniendo «primero los que hablan de cosas de Francia y de los doze pares despues los que cuentan historias castellanas y despues los de troya y ultimamente los que tratan cosas de amores». En los pliegos sueltos, como hemos visto, el orden y aun la selección de los textos podía hacerse en función de un mensaje supratextual más o menos meditado; en casos como este, en el que el número de romances es superior a 150, tal empresa estaba destinada al fracaso. Quedaba sólo la posibilidad de ordenarlos en función a la historia que narraban. Esta fue la opción elegida pero ello conllevó que entre ciertos textos quedasen vacíos narrativos. Mi hipótesis es que Nucio consideraba este hecho como un defecto y que, cuando recurrió a la tradición oral fue para solventar este problema, es decir, para establecer una continuidad narrativa entre una serie de textos tomados de pliegos sueltos. Finalmente, cuando Nucio tuvo un conjunto de textos que, al menos dentro de los grupos arriba esbozados, presentaba una coherencia narrativa que permitiera leerlos seguidos y no como unidades independientes e inconexas, llevó a cabo un último repaso y se dedicó a «enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos».

Para demostrar esta hipótesis es necesario con todo llevar a cabo un análisis pormenorizado de todas y cada una de las posibles fuentes empleadas por Nucio para cada romance para finalmente, en caso de poder establecerla con cierta seguridad, atender a los cambios que Nucio introduce en el texto.

Resulta además imprudente olvidar que entre los primeros editores de pliegos sueltos y la obra de Nucio media casi medio siglo, una cincuentena de años durante los que los romances impresos pasan de hallarse en un estadio editorial casi infantil a constituir uno de los mayores éxitos de la centuria. Por todo ello, la tarea editorial del impresor de Amberes puede y debe entenderse como la primera de un nuevo modo de entender los romances, que será el dominante durante la segunda mitad del siglo y no como ejemplo de la edición practicada durante la primera.

V.II. ROMANCES Y FUENTES DEL CANCIONERO DE ROMANCES S.A.

V.II.I. *Romances sobre Materia de Francia*

El primero de los grupos temáticos en que puede dividirse el *Cancionero de romances*, según la clasificación establecida por Nucio en el prólogo, está compuesto por un total de 17 romances. Todos ellos proceden de fuentes impresas: por un lado 11 pliegos sueltos sirven de fuente para un total de 15 romances y por otro el *Cancionero general* aporta los dos restantes. Los romances aparecen en el siguiente orden:

- *Estabase el conde Dirlos*
- *De Mantua salio el marques*
- *De Mantua salen a priessa*
- *En el nombre de Jesús*
- *Asentado esta Gayferos*
- *En las salas de Paris*
- *Estabase don Reynaldos*
- *Dia era de San Jorge*
- *Media noche era por filo*
- *Pesame de vos el conde*
- *Mas envidia he de vos conde*
- *Ya cabalga Calainos*
- *Mala la vistes franceses*
- *Estabase la condesa*

- *Vamonos dijo mi tio*
- *Retrayda esta la infanta*
- *Ya questaua don Reynaldos*

No siempre es posible, pese a todo, establecer con seguridad el pliego suelto exacto del que proceden los romances. Los casos en que es posible permiten observar el modo en que Nucio modificó el texto de los romances y perseguir algunas de las razones que se esconden tras esos cambios. En este sentido, el caso más claro (por la evidencia de la fuente) está constituido por los dos romances de este grupo tomados del *Cancionero general*, (*Pesame de vos el conde y Mas envidia he de vos Conde*. fols. 90-91.). En el de *Pesame de vos el Conde*, Nucio cambia la lección del *Cancionero general* (v. 19) «*que de muerte o de perdido*» por «*que de muerto o de perdido*», convirtiendo el sustantivo en adjetivo, quizá por atracción de «perdido», sin advertir que el sentido del texto es «nadie escapa de la muerte» («*que de muerte o de perdido / ninguno puede escapar*» vs. 19-20). En el verso 26 del mismo romance se comete otro error, esta vez por repetición al convertir el verso «*que bevir sin las mirar*» en «*que morir sin las mirar*», («*quiero mas morir por ellas / que morir sin las mirar*») lo cual, si atendemos al verso anterior carece de sentido al repetir «morir» en ambos versos, pues se pretende crear una contraposición. También en el *Mas envidia he de vos Conde* encontramos correcciones semejantes que permiten afirmar que Nucio pretendió en todo caso corregir, para bien, aquellos romances que le parecieron en algún punto «corruptos»: sirva como ejemplo el verso 9 de este romance donde convierte el verso «*mas queria ser vos muerto*» en «*mas queria ser vos Conde*»⁹.

⁹ Creo, al igual que Menéndez Pidal, que la procedencia de estos romances del *Cancionero general* está asegurada en muchos otros romances que se toman de la misma obra como podrá verse en los subcapítulos siguientes, especialmente el de «romances de amores». Existe sólo un pliego que contenga estos dos romances, de *Pliegos Praga*. (*Diccionario*, n. 654, *Pliegos Praga*, I, 7) y también está sacado directamente y por entero del *Cancionero general*, como lo demuestran el texto de ambos romances, idéntico salvo una sola variante con respecto a la obra de Castillo, el verso 13 del primer romance, *Pesame de vos el conde*, donde el pliego corrige la evidente errata del *Cancionero general* «infante» por la lección correcta «infanta», así como la selección de textos, en el mismo orden que el *Cancionero general*. El pliego presenta además una glosa de Francisco de León de 14 estrofas, de las que la octava y la novena son de 9 versos; los dos versos finales de las estrofas quinta y última no pertenecen al romance y los versos 7 y 8 del romance no están glosados. El *Cancionero de romances* también corrige la misma errata del verso trece en el primero de los romances, al igual que el pliego, pero es más que probable que ambos textos (pliego y *Cancionero de romances*) corrigieran independientemente.

Cuando las fuentes de los romances son pliegos sueltos este tipo de análisis es mucho más complejo. Casi nunca podemos afirmar con seguridad absoluta que tal o cual romance proceda de un pliego conservado y casi siempre podría sospecharse una edición hoy perdida; para algunos de ellos es posible sin embargo precisar la fuente.

El romance de Reinaldos y la hija del moro Aliarde *Estabase don Reinaldos* (fol. 72.) proviene según Menéndez Pidal¹⁰ «acaso» de un pliego suelto de la colección de Praga¹¹.

El texto del pliego es igual al del *Cancionero de romances* pero, incluye dos versos más. Todo parece indicar que estos versos nuevos son obra de Nucio quien los añadió para dar más claridad al romance. Hablando de la hija del moro Aliarde, se menciona la situación de los reinos. En el pliego, de un verso a otro, aparece la petición de la licencia al emperador, sin sujeto alguno. El *Cancionero de romances* incluye solamente dos versos, pero que clarifican el sentido:

1003

*tiene su reino muy lejos
tienelo allende la mar
en tierras muy apartadas
que no eran para conquistar*

*pidió licencia al emperador
el se la fue luego a dar*

CR s.A.

*tiene su reino muy lejos
tienelo allende la mar
en tierras muy apartadas
que no eran para conquistar
Reinaldos desde esto supo
no quiso mas aguardar
pidió licencia al emperador
el se la fue luego a dar*

La fuente pudo ser tanto el pliego de Praga que menciona Menéndez Pidal como otra edición igual a él, pero las variantes del texto se deben a la mano del editor.

Algo parecido sucede con el romance de Calainos y la reina Sebilla (*Ya cabalga Calaynos*, fol. 92v). Respecto a éste, Menéndez Pidal es muy claro: «[de] Samm-

¹⁰ Menéndez Pidal, R., (ed.), *Cancionero de romances*, op. cit.

¹¹ *Diccionario*, n. 1003; *Pliegos Praga*, II, 42. Del otro pliego que conserva el romance, el 1002, hoy en paradero desconocido, pero que Menéndez Pidal logró ver y del cual se conservan fotografías (vid. Catalán, D., «Los pliegos sueltos perdidos del Duque de T'Serclaes», en *Homenaje a Álvaro Galmes de Fuentes*, Madrid-Oviedo, Gredos, Universidad de Oviedo, 1984, III, págs. 361.373), afirma, con razón, que el número y la importancia de las variantes impiden pensar que este pliego pudiese ser la fuente del *Cancionero*.

lung Prag., n° X, con igual título que el Canc. s. a.»¹²; entre el pliego y el *Cancionero de romances* hay sin embargo variantes que no pueden quedar sin comentar. En algunos casos el *Cancionero de romances* s.a. mejora lecturas erróneas del pliego, como por ejemplo en el verso 22 donde el pliego praguense lee «*desque muerto tiene viene*», por claro error de atracción de un fonema de la palabra anterior, y el *Cancionero de romances* s.a. mejora «*desque muerto tiene vida*» o en el verso 190 donde el pliego repite por error el nombre de Valdovinos, citado dos versos antes y el *Cancionero* s.a. coloca el nombre adecuado «*y tambien yva Guarinos*». En otras ocasiones no obstante, es Nucio quien comete errores evidentes que no estaban en el pliego. Especialmente claro es el caso de los versos 49-50: «*descendi de la ventana / sabreys la mensajera*»: puestas en boca de Caláinos, estas palabras no tienen ningún sentido, pues es Sebilla quien está en la ventana; evidentemente la lección correcta es la del pliego: «*descended de la ventana / sabreys la mensajería*».

Ciertamente, ninguna de estas variantes permite por sí misma afirmar con seguridad que el texto del *Cancionero de romances* provenga del pliego. Hay que notar pese a ello que la mayoría de variantes afectan a versos que cambian por entero, lo que parece revelar, según creo, que se trata una vez más de modificaciones introducidas por Nucio con el objeto de mejorar el metro y la rima del pliego. Los versos 40 y 41 son ejemplares, pues incluyen ambos tipos de mejora. El pliego lee «*ella era mujer hermosa / que de verla es maravilla*» y el editor corrige «*ella era tan hermosa / que otra su par no la vía*», con lo cual quedan octosílabos y además, en el verso 41, se omite la palabra «maravilla», que ya había aparecido en el verso 37. El mismo principio siguen el resto de variantes, por lo que creo que éste, o alguna edición anterior o posterior del pliego, fue la fuente del *Cancionero* y que la explicación a las numerosas variantes debe buscarse más en el papel crítico de Nucio que en algún ejemplar perdido¹³.

¹² Menéndez Pidal, R. (ed.), *Cancionero de romances*, op. cit., pág. xiv. El de Praga (*Pliegos Praga* I, n 10, *Diccionario*, n. 1030) fue el único de los pliegos que contienen este romance que Menéndez Pidal conoció. Aparte de este, de Juan de Junta, hacia 1530, se conocen otras tres ediciones del pliego. Dos son sevillanas, de Cromberger, siendo la una, de la colección del British Museum (*Pliegos British* 91, *Diccionario*, n. 1028), de entre 1510 y 1515 y la otra, de la Biblioteca Nacional de París, de hacia 1520 y la última, de hacia 1530 al igual que la de Juan de Junta, no localizada (*Diccionario*, n. 1031). El título del romance es efectivamente idéntico en los pliegos y el *Cancionero* s.a. «*Romance del moro Calaynos de como requeria de amores a la infanta Sebilla y ella le demando en arras tres cabezas de los doze pares*» y así, siguiendo el razonamiento de Menéndez Pidal, cualquiera de los cuatro pudo ser la fuente del *Cancionero* s.a.

¹³ Obviamos aquí la mención del número 421 del *Diccionario* por tratarse de un pliego valenciano de la segunda mitad de siglo que no se remonta a ninguna edición perdida sino que aprovechó alguna de las ediciones mencionadas para componer un pliego mixto.

Pero Nucio no solamente incluyó versos que mejoraran el sentido, sino que no dudó en eliminar aquellos que lo empañasen. En el romance *Ya quedava don Reynaldos*. (fol.115.) que ofrece exactamente el mismo texto que un pliego impreso en Burgos por Juan de Junta, hacia 1530¹⁴, a excepción de pequeñas erratas tipográficas y el hecho de que el pliego incluye al final dos versos más que el *Cancionero de romances*. «donde vivio a su honra / y muy mucho prosperado», cuya ausencia en el la obra que nos ocupa bien podría ser obra de Nucio, pues los versos aportan poco al sentido del romance¹⁵.

Para los doce romances restantes no resulta tan sencillo identificar el origen, pero es posible demostrar que se toman de fuentes impresas. Dentro de la complejidad, el caso más claro viene representado por seis romances, divisibles en dos grupos, que se toman de dos pliegos sueltos.

El primer grupo está compuesto por los romances *De Mantua salio el marques*, *De Mantua salen a priessa* y *En el nombre de Jesús*. (fols. 29-55.) que Menéndez Pidal supone sacados de una edición anterior del pliego 609¹⁶. Apunta, además, que las palabras «de nuevo añadido» (es decir, «por primera vez»), de los pliegos burgaleses, son impropias puesto que la *Sentencia que dieron a don Carloto* a la que se refiere el título del romance no sólo se encuentra ya en el *Cancionero de romances* s.a. sino que también aparecía en un pliego que compró Colón en Medina del Campo en 1524¹⁷. La referencia de Colón ha podido identificarse con un pliego conservado hoy en la Biblioteca Nacional de París, salido probablemente de la imprenta vallisoletana de Arnao Guillén de

¹⁴ *Diccionario*, n. 1032; *Pliegos Praga*, I, 44.

¹⁵ Solamente conservan el romance el pliego que se acaba de mencionar y otro granadino de Hugo de Mena que se descarta como posible fuente por la fecha tardía. Menéndez Pidal indica que el pliego granadino añade al título del romance «hecho por Francisco Mederos, natural de Benavente», y que éste podría no ser más que un corrector, pues el pliego ofrece algo retocado el texto de *Pliegos Praga*. Sin embargo conocemos numerosos casos en los que los pliegos de Mena, en especial aquellos que contienen romances, no son más que refundición de otros muy anteriores. Menéndez Pidal, *Cancionero de romances* s.a, Prólogo, pág. XVI.

¹⁶ Menéndez Pidal, R. (ed.), *Cancionero de romances*, op. cit., págs. XI-XII. Para una comparación analítica de las versiones en pliegos, vid. Piacentini, op. cit., n.º. 35, 34 y 56. El pliego en *Pliegos Madrid*, IV, n. 165, fechado en 1562 y salido de la imprenta de Felipe de Junta en Burgos conocemos dos ediciones posteriores del mismo Felipe de Junta, el 610 (*Pliegos Praga*, I, n. 36) de 1563 y el 610.3 (Berkeley, Biblioteca de A. L. F. Askins, vid. ref. En Askins, A., «Cinco pliegos poéticos no descritos del siglo XVI», *Anuario de Letras*, México D.F., 24, (1986), págs. 401-406.n. 2) del mismo año y que Menéndez Pidal no conoció. En ellos sigue faltando el verso 398.

¹⁷ Colón, *Registrum* 4043, vid. *Diccionario*, n. 606.

Brocar entre 1515 y 1519, viendo así que el contenido es exactamente el mismo que el de los pliegos burgaleses¹⁸. Hay aún otra edición anterior a 1530 (*Diccionario* 608) que Menéndez Pidal no conoció o que confundió con la referencia de Colón y que sólo conocemos por la mención que de él hace Salvá en su *Catálogo* y la reproducción facsimilar que Heredia hizo de la portada¹⁹. Parece, sin embargo, poco verosímil, por lo distante en el tiempo, que el *Cancionero de romances s.a* tomase estos tres romances de alguna de estas ediciones anteriores a 1530. Entre los pliegos conservados no encontramos, sin embargo, ningún ejemplar entre 1530 y la fecha del primero de los de Felipe de Junta, lo cual nos impide mediante un cotejo de las variantes determinar con exactitud de dónde sacó Nucio los textos.

La continuidad de las ediciones, no obstante, es pese a todo algo seguro. En dos inventarios anteriores a 1562 encontramos sendas referencias a «Marqués de Mantua» que pueden identificarse con los pliegos que hemos visto. El uno, de Juan de Ayala, es necesariamente anterior a 1556, fecha en que cesa la actividad de este impresor toledano²⁰; el otro pertenece a la sevillana imprenta de los Cromberger y es anterior a 1540. Puesto que los casos en que conocemos ejemplares de pliegos impresos por Felipe de Junta en Burgos que ya había impreso mucho antes su padre Juan son numerosos, la transmisión de estos romances durante esos años fue segura y de una de esas ediciones perdidas hubo de tomar el impresor del *Cancionero* los textos²¹.

Para el otro grupo, también compuesto por tres romances *Mala la vistas franceses*²², *Estabase la condesa*²³ y *Vamonos dijo mi tío*²⁴ (fols. 100-105v.) Menéndez

¹⁸ *Diccionario*, n. 607

¹⁹ Salvá, *Catálogo*, *op. cit.*, n. 111; Heredia, *op. cit.*

²⁰ Blanco Sánchez, A. «Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano (1556)», en *Boletín de la Real Academia Española*, 77, (1987), pág. 225 y Delgado Casado, J., *op. cit.*, pág. 48-50.

²¹ Tampoco puede descartarse que éste y el romance del Conde Dirlos se encontraran en un mismo pliego de Juan de Junta. Se conoce otro pliego en que aparecen estos tres romances más el que principia «*Grande estruendo de campanas*», que no es reedición de ninguno de los vistos hasta ahora y que además fue impreso en Valencia por Álvaro Franco en una fecha tan lejana para nuestros intereses como la de 1597. (*Diccionario*, n. 971). Otra referencia, recogida por Leonard en un inventario anterior a 1583 parece poder identificarse como otra edición de las arriba mencionadas. Leonard, A. Irving., *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953. (*Vid. Diccionario*, n. 610.3)

²² Piacentini, *op. cit.*, n. 99.

²³ *Idem*. n. 74.

²⁴ *Idem*. n. 64.

Pidal supone como fuente del *Cancionero de romances* s.a. un pliego de la colección de Praga²⁵, lo cual parece justificarse con la igualdad de epígrafes entre el pliego y la obra de Nucio. De los numerosos pliegos que contienen alguno de estos tres romances solamente en el de Praga aparecen todos; Menéndez Pidal sin embargo desatiende algunos factores fundamentales para la transmisión impresa de este romance. Los textos de los romances en el pliego de Praga presentan variantes de importancia respecto al *Cancionero de romances* que impiden según parece, considerar este pliego como la fuente. Es cierto, como indica Menéndez Pidal, que el primero de los romances comienza en el pliego del mismo modo que el *Cancionero*, *Mala la visteis*, frente a las diversas lecciones (*mala vistas, mala la ovistes, mala ovistes...*) de los otros pliegos, y que el resto del texto, es tal vez el más semejante al del *Cancionero* de entre los que encontramos en otros pliegos, pero si, como dice Menéndez Pidal, el texto fue sacado del pliego de Praga, lo que debería coincidir sería el texto de los tres romances y no sólo el del primero.

Si nos fijamos en el texto del segundo, vemos que las variantes son ya de mayor importancia, (como en el verso 6 «*palabras de antigüedad*» frente a «*palabras de gran pesar*») y no siempre pueden explicarse como introducciones de Nucio. En los versos 9 y 10, que forman, junto con el anterior verso citado, el ejemplo que Menéndez Pidal arguye como innovación de Nucio, se lee en el *Cancionero* «Dios te dé barbas en rostro / y te haga barragán» frente a la lección «Dios te dé barbas en rostro / y en el cuerpo fuerça grande» que aparece en el pliego. Otro pliego, también de la colección de Praga pero que sólo incluye los romances segundo y tercero, lee, con dos versos más, «Dios os dexé crecer hijo / y llegar a barragán / dios os de barbas en rostro / y en el cuerpo fuerça grande»; no parece pues que la lección que ofrece Nucio pueda considerarse fruto de su propia cosecha²⁶. Pero esto no quiere decir que Nucio tomara el primer romance de un pliego y los dos restantes de otro. Como ya hemos mencionado, 706 es el único de los pliegos en el que se conservan juntos los tres romances pero no es probable que fuera el único que los contuviera en esta forma. Si nos fijamos en la lista de pliegos que contienen el primer romance, encontramos entre ellos el 705, de dos hojas y con un grabado de batalla al inicio. Entre los que contienen los otros dos, encontramos otro pliego, el 1062, también de dos hojas y con el mismo grabado y la misma letrería. Debíó de existir pues un pliego que contuvo los tres romances y del cual salió el de Praga y estos dos y de una rama intermedia tomaría Nucio los romances.

²⁵ *Diccionario*, n. 706; *Pliegos Praga*, I, 22.

²⁶ El pliego es el 1061 del *Diccionario*.

Semejante intento de identificación de fuentes también puede llevarse a cabo con los romances restantes, pero con la dificultad añadida de tratarse en estos casos de pliegos que solamente aportan un romance.

Para el romance que abre la obra, *Estabase el conde Dirlos*. (fol. 6) Menéndez Pidal no es explícito a la hora de aclarar de cual de los pliegos que conoce proviene el texto²⁷. Se limita a decir que procede de *uno* de los que, al igual que el *Cancionero de romances* s.a. comienzan «*Romance del Conde Dirlos y de las grandes venturas que hubo*» siendo tres los que ofrecen ese principio: el 1020²⁸, (Zaragoza, Jorge Coci, ca. 1511) que presenta un texto de 1365 versos, es decir, que faltan los 1157-1160 respecto del *Cancionero de romances*, el 1023²⁹, no localizado pero impresión burgalesa, probablemente de Junta hacia 1530 y el 1019³⁰, (Burgos, Juan de Junta, 1538)³¹.

Diego Catalán concluye que el *Cancionero* debió de tomarlo de una edición posterior (y no conservada) del texto del 1020, edición, eso sí, que conservaría la -e paragógica que se pierde en las posteriores ediciones del pliego³². A la luz del texto compartimos en principio esa opinión, pero alguna matización cabe hacer a las palabras de Catalán. En primer lugar, la referencia que Colón hace en su *Regestrum* y el pliego del zaragozano son, si no el mismo pliego, sí al menos dos ejemplares iguales y no dos ediciones diferentes como creía el mencionado investigador³³. Además, a esta lista de pliegos anteriores a la aparición del *Cancionero de romances*, habría que añadir uno sevillano, de Cromberger, cuya existencia se desprende de la inclusión de «73 conde dirlos» en un inventario hecho a la muerte de Juan Cromberger³⁴. Tenemos con esto un dato que

²⁷ Menéndez Pidal, R. (ed.), *Cancionero de romances*, op. cit., prólogo, pág. X.

²⁸ *Pliegos British*, n. 90. Colón, H., *Regestrum*, número 4045.

²⁹ Lo citan, entre otros Salvá, op. cit., n. 87. (Citamos por la edición facsímil de 1963, Barcelona, Porter.) y Heredia, op. cit., n. 1745.

³⁰ *Pliegos Madrid*, IV, n. 164.

³¹ Existe otro pliego anterior a la fecha del cancionero, impreso en Barcelona por Rosenbach hacia 1513, descubierto por Sánchez Catón en la encuadernación de un libro, cuyo estado, que sólo permite leer una parte fragmentaria del texto, impide decir si pudiera ser este fuente del *Cancionero*, aunque proviene probablemente del pliego zaragozano (Sánchez Catón, J. «Un pliego de romances desconocido, de los primeros años del siglo XVI», en *Revista de Filología Española*, 7, (1920), págs. 37-46.

³² Catalán, D., «El conde Dirlos», en *Romances de tema odiseico. Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español- catalán- portugués- sefardí)*, Madrid, Gredos, 1969. vol. 3, págs. 65-94.

³³ Colón, H., *Regestrum* Número 4045.

³⁴ *Diccionario*, n. 1019.5

hemos tenido ocasión de constatar repetidas veces a lo largo del trabajo: los pliegos de Junta utilizan en muchos casos pliegos de la imprenta de los Cromberger. Unas conclusiones basadas únicamente en los procedimientos clásicos de la crítica textual podrían llevar a pensar que efectivamente el texto de Nuncio debe proceder de una edición anterior de 1020, pero hay que tener en cuenta los siguientes datos: el 1020 es zaragozano, muy temprano y presenta un romance con 1365 versos, igual que el *Cancionero de romances*. El pliego de Junta conservado, el 1019, presenta cuatro versos más, 1369, pero en 1564, Felipe de Junta saca a la luz un pliego en el que el romance también presenta 1365 versos³⁵. Como parece improbable, por un lado, que disponiendo de los pliegos de su padre (cuya reutilización es constatable en muchos otros casos) Felipe de Junta recurriera al *Cancionero de romances* para recortar el romance, lo más lógico es pensar que el pliego 1019 añade cuatro versos al texto que conocemos según los otros pliegos. De este modo, y pese a que no se conserva, es probable que Nuncio recurriera a una edición de Junta con el romance en igual número de versos, que puede ser 1023 o una posterior.

La identificación de la fuente del siguiente romance, el de Gayferos y Melisenda, (*Asentado esta Gayferos* fol. 55.) presenta unos problemas muy semejantes. Menéndez Pidal dejó anotado que el pliego procede de una de las muchas ediciones conocidas de este romance, sin especificar ninguna y, lo más grave, sin clasificarlas porque «[la clasificación] no nos atañe ahora»³⁶.

El romance se conserva en numerosos pliegos que podemos clasificar hasta en 11 ediciones diferentes. De la que parece ser la primera de ellas, sevillana, de Cromberger y fechada entre 1511 y 1515 conocemos dos ejemplares, uno en el *British Museum* y otro en la biblioteca del Marqués de Morbecq³⁷. Una segunda edición también de Cromberger y de las mismas fechas se conserva, también en el *British Museum* de Londres³⁸. Una tercera edición del mismo pliego, impresa por Cromberger hacia 1511-16 está en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander³⁹. La cuarta, es esta vez burgalesa, de Juan de Junta y fechable hacia 1525, ejemplar lamentablemente no localizado⁴⁰. Le sigue otra del

³⁵ *Diccionario*, n. 1021; *Pliegos Madrid*, IV, n. 167.

³⁶ Menéndez Pidal, R. (ed.), *Cancionero de romances*, op. cit., prólogo, pág. XII

³⁷ *Pliegos British Library*, n. 86; *Diccionario*, n. 995 y *Pliegos Morbecq*, n. 1, *Diccionario*, n. 996

³⁸ *Pliegos British*, n. 87; *Diccionario* n. 997

³⁹ Vid. Norton, *Printing in Spain*, op. cit., n. 839 y *Diccionario*, n. 994

⁴⁰ *Diccionario*, n. 1000.

mismo Junta pero posterior, de hacia 1535, que hoy se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴¹. A continuación el ejemplar de Praga, de igual modo salido de las prensas de Juan de Junta aproximadamente en 1540⁴². La séptima y última de las ediciones de la primera mitad del siglo, de las mismas fechas que el pliego anterior, pero esta vez valenciana, está al igual que las dos primeras en el *British Museum*⁴³.

En sus progresivas ediciones los pliegos, en unas ocasiones por razones tipográficas y en otras, por voluntad del editor, cambian notablemente los textos.⁴⁴ Hecho el cotejo de los textos en las diversas versiones de los pliegos podemos reducir las posibles fuentes de Nucio a alguna de las tres tempranas ediciones sevillanas, pues sólo ellas contienen el mismo número de versos, 612.

Establecer la fuente de la que Nucio toma el romance del desafío de Montesinos y Oliveros, (*En las salas de París* fol. 65v) resulta, si cabe, algo más complejo que los casos anteriores, debido en parte a algunos de los errores bibliográficos que corren por las obras que han tratado el tema. Menéndez Pidal estableció, en una de las pocas ocasiones en que se decide con seguridad por un pliego, que Nucio había tomado el romance del que comienza *Romance de un desafío*⁴⁵. Conocemos hoy dos pliegos con ese título, el 1040 y el 1041 y Menéndez Pidal conoció solamente el 1041, como se deduce de la referencia que hace a Durán⁴⁶. Este pliego, con toda seguridad de una imprenta valenciana y que se ha fechado sobre 1550, difícilmente pudo por la fecha ser fuente del *Cancionero*⁴⁷.

El otro, 1040, es impresión sevillana de Cromberger, entre 1511 y 1515, algo antiguo pero con un texto idéntico al del *Cancionero de romances* s.a. Apar-

⁴¹ *Pliegos Madrid*, III, n. 98. Askins (en *Pliegos British*) pone por error 1553. *Vid. Diccionario*, n. 998.

⁴² *Pliegos Praga*, I, n. 23; *Diccionario*, n. 993.

⁴³ *Pliegos British*, n. 88; *Diccionario*, n. 1001. Las de la segunda mitad son las siguientes: entre 1566 y 1573 Hugo de Mena imprimió en Granada otra edición, hoy en Cracovia (*Pliegos Cracovia*, n. 9, *Diccionario* 992). A finales de siglo, en 1597, salió de las prensas de Álvaro Franco en Valencia todavía una edición, la novena conocida, que se conserva en París (*Diccionario*, n. 991, Lecocq Pérez, C., *op. cit.*, n. 32). Las dos últimas ediciones son de hacia 1600, la una la conocemos sólo por la referencia de Salvá (*Catalogo*, *op. cit.*, n. 89; *Diccionario*, n. 999), la otra, conservada en la Biblioteca de Cataluña es sevillana, de Juan de Herrera (*Pliegos Cataluña*, n. 37; *Diccionario*, n. 1001.5).

⁴⁴ *Vid.* Piacentini, G., *op. cit.*, I, 14.

⁴⁵ Menéndez Pidal, R. (ed.), *Cancionero de romances s.a.*, *op. cit.*, en el prólogo.

⁴⁶ *Idem.* pág. XII.

⁴⁷ Para la fecha *vid.* *Pliegos British*, n. 92.

te de muchos pliegos con versiones distintas del romance⁴⁸, queda una mención de Colón «*Montesino et Oliuero romãce de su desafio*»⁴⁹ que Menéndez Pidal tampoco conocía y que verosímilmente puede ser identificada con otra edición, hoy perdida, de este pliego. No es fácil asegurar que Nucio tomara el romance del pliego sevillano, pero lo tomó sin duda o de él o de alguna edición posterior que no ha llegado hasta nosotros.

El romance de Roldán desterrado y Reinaldos, (*Día era de Sant Jorge*. fol. 78) se nos ha conservado en cuatro pliegos, de los cuales Menéndez Pidal solamente conoció dos. Uno de ellos, el 324.5⁵⁰ ha de quedar descartado por ser impresión granadina, de Hugo de Mena, de 1570. El otro, 323, que Menéndez Pidal considera fuente del *Cancionero*, es impresión burgalesa de Felipe de Junta, que no comenzó a imprimir hasta 1560 con lo que también ha de descartarse como fuente. Entre los dos que Menéndez Pidal no conoció encontramos uno de la Biblioteca de Cataluña, 324, que es también de Felipe de Junta, con idéntico contenido que el anterior⁵¹.

Ninguno de estos tres, por la fecha, pudo haber sido la fuente de Nucio, pero una mención de Colón⁵², nos indica que el romance andaba ya impreso en fechas anteriores a las del *Cancionero de romances*. A esto hay que añadir la sospechosa similitud del título de los pliegos burgaleses con el encabezamiento del *Cancionero de romances*: el de los pliegos es *Romance de don Roldan, trata de como el emperador Carlo Magno le desterro de Francia porque bolvio por la honra de su primo Reynaldos* mientras que el del *Cancionero de romances* lee *Romance de don Roldan de como el emperador Carlo Magno lo desterro porque bolvia por la honra de su primo Reynaldos*. El texto del *Cancionero de romances* por tanto proviene de un pliego no conservado, con seguridad burgalés y de Juan de Junta que también contendría la glosa de Melchor de Llanes al romance *Desamada siempre seas* que va en el *Cancionero de romances* al folio 257 vuelto. La supuesta edición del pliego contendría, al igual que los dos burgaleses 290 versos, de los cuales en el *Cancionero de romances* faltan dos, los 96 y 97, donde se cuenta como Roldán, en su combate con el moro «con el tajo de la espada / el cuerpo le fue a cortar»⁵³.

⁴⁸ Para una comparación analítica vid. Piacentini, G., *op. cit.*, I, 61.

⁴⁹ *Diccionario*, n. 1040.5

⁵⁰ *Pliegos Cracovia*, n. 11.

⁵¹ En el *Diccionario* aparecen como dos ejemplares del mismo pliego. Los grabados, sin embargo, son diferentes, por lo que habría que pensar más bien en dos ediciones o en dos estados de la misma edición.

⁵² *Diccionario*, n. 55.

⁵³ Cf. Piacentini, G., *op. cit.*, n. 41.

Sobre el romance del Conde Claros, (*Media noche era por filo*, fol.85) Menéndez Pidal, sin concretar pliego, dice que el romance proviene de «alguna de las muchas ediciones del pl. s.[...] titulado *Romance del Conde Claros de Montalván, con un villancico pastoril al cabo muy gracioso*» siendo dos las que con este título se conservan⁵⁴. La una, 1017, de la colección de Praga carece de indicaciones tipográficas mientras la otra añade al final del pliego «impresso con licencia en Burgos por Juan Baptista Varesio», quien empezó a imprimir en 1580, con lo cual el pliego no pudo ser la fuente del *Cancionero*⁵⁵. La comparación de los tipos sin embargo parece mostrar que el pliego de Praga es impresión de Felipe de Junta, con cuya hija se casó Varesio, con lo cual, siguiendo esta línea de herencias editoriales, es más que probable que este mismo pliego hubiera sido ya editado por Juan de Junta, con lo cual tendríamos ediciones anteriores a la fecha de impresión del cancionero antuerpiense. Basta, sin embargo, con echar una ojeada al texto para advertir que las variantes son numerosas e importantes. En los pliegos faltan por ejemplo los versos 12 y 13 del cancionero: *que parece un gavián / Voces da por el palacio* y lee *grandes sospiros va dando / que el amor le haze penar* (vs. 5/6) frente a la lección *dando muy grandes sospiros/ que el amor le hazía dar* del *Cancionero de romances* s.a. Estos dos pliegos son no obstante los únicos que presentan en el tercer verso la lección «*conde Claros con amores*» igual que el *Cancionero de romances*, así que lo más probable es que Nucio recurriera a alguna edición perdida de estos pliegos. Entre los restantes que transmiten el romance, algunos presentan la lección «*cuando el infante Gayferos*»⁵⁶, lo que invalida al parecer su posible empleo como fuente. Del mismo modo, tampoco puede provenir de 1004, que presenta una versión diferente del romance y es, pese a no llevar indicaciones tipográficas, de Burgos, Juan de Junta hacia 1550⁵⁷.

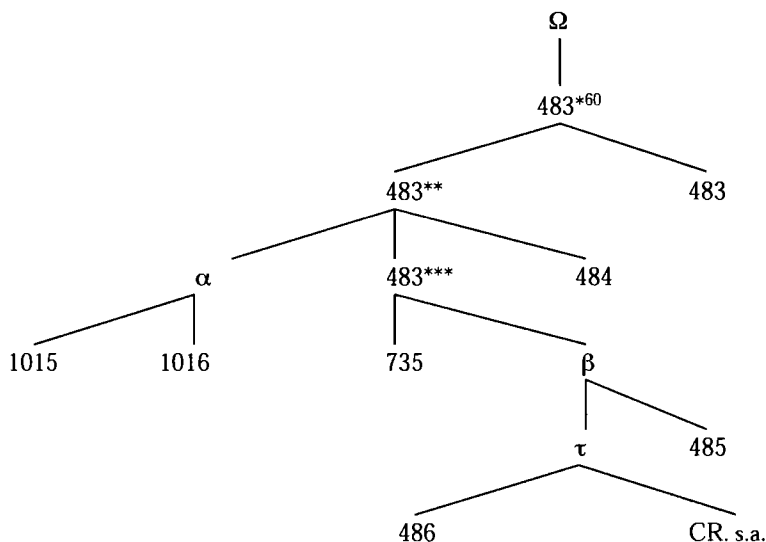
Para el romance siguiente (*Retrayda esta la infanta*, fol. 107) Menéndez Pidal establece como fuente un pliego que sólo conoció por la mención que de él hizo Durán en su romancero⁵⁸. Mucho más tarde, Di Stefano, empleando todos los testimonios del romance, trazó el siguiente *stemma*⁵⁹:

⁵⁴ Menéndez Pidal, R. (ed.), *Cancionero de romances*, s.a., *op. cit.*, prólogo.

⁵⁵ Vid. *Diccionario de impresores*, pág. 693

⁵⁶ Vid. Piacentini, G., *op. cit.*, n^{os} 103 y 104.

⁵⁷ *Pliegos Praga* II 41, *Diccionario* 1004. Quedan así solamente tres pliegos más. Los dos estados de una misma edición representados en sendos pliegos conservados en Pisa (García de Enterría, M. C., *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974) y en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (García de Enterría, M.C., *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973) deben rechazarse por estar fechados en la tardía fecha de 1594. El último, sin lugar, sin año y sin impresor, ha



sido localizado en la Chapin Library del Williams College, en Williamstown (Massachusetts), y presenta la misma variante en el verso 3, pero es también de la segunda mitad del siglo.

⁵⁸ Duran, A., *op. cit.* Los testimonios son los siguientes: *Diccionario*, n. 1015. *Pliegos British*, n. 89. Sevilla, Cromberger, 1511-1515. Para la fecha *vid.* Norton, F., *op. cit.*, n. 852; *Diccionario*, n. 1016, facsímil en García de Enterría, M. C., *Pliegos poéticos españoles en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, n. 3, Sevilla, Juan Varela Salamanca, 1516-1517. Para la fecha *vid.* Norton, F., *op. cit.*, n. 973; *Diccionario*, n. 483, *Pliegos British*, n. 37. Zaragoza, Jorge Coci, hacia 1520. Para la fecha, *vid.* Rodríguez Moñino, A., *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina, (Siglo XVI)*, ed. de A. L. F. Askins, Berkeley, University of California Press, Publications in Modern Philology, 110, 1976, pág. 138; *Diccionario*, n. 486, De la Biblioteca Nacional de París. Lecocq, *op. cit.*, reproduce portada, Sevilla, Cromberger, hacia 1520. Para la fecha, Rodríguez Moñino, A., *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina, op. cit.*, pág. 139; *Diccionario*, n. 484, *Pliegos Praga*, vol. I, n. 11, Burgos, Alonso de Melgar o Juan de Junta, 1525-1530, *cf.* *Pliegos British*, n. 89, Rodríguez Moñino lo considera burgalés, de hacia 1550; *Diccionario*, n. 485 *Pliegos Madrid*, II, LXXII, Toledo, Ramón de Petras, ca. 1526-1530; *Diccionario*, n. 735, S.I, s.a, s.i.; *Diccionario*, n. 163, mención en *Catalogus Librus Prohibitorum*, Valladolid, 1554 con glosa de Baltasar Díaz; *Diccionario*, n. 945, citado por Colón, anterior a 1539.

⁵⁹ Di Stefano, G., «Il Romance del conde Alarcos. Edizione critica», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, págs 179-197; «Gaiferos o los avatares de un héroe», en *Estudios dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, 1985, págs. 301-311 y «El romance del conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. by E. Michael Gerli and Harvey L. Sharrer, Madison, 1992, págs. 111-129. Sustituimos las siglas que utiliza Di Stefano por los números del *Diccionario*.

⁶⁰ 483*, 483** y 483*** corresponden a ediciones perdidas. 483 es el único pliego del que se conserva ejemplar.

Aquí τ sería un pliego con las mismas características que 486 y, en última instancia, que β . Éste transmite lugares comunes en los que una errata da lugar a situaciones tan extrañas como la de los versos 271-272 donde, por sustitución de *hombros* por *braços* resulta *hechóse sobre los hombros / hizo como que dormía* dando lugar a una difícil postura, por lo que cabe suponer que pudo ser la fuente de Nucio⁶¹. Sin embargo, habría que revisar, entre otras, la rama α del *stemma* ya que Cromberger imprime el pliego 486 después de 1015, por lo que éste no se remontaría a α sino al propio 486.

V.II.II. Romances de la historia de España

El grupo de romances relativos a la historia de España no sólo es con sus 60 romances el más numeroso de los que integran la clasificación establecida por Nucio en el prólogo sino también el más complejo. Ello se debe por un lado a la heterogeneidad de sus fuentes y, por otro, al desorden de los romances que en él se contienen ya que entre ellos aparecen algunos que nada tienen que ver con la historia de España.

Los criterios que guían la ordenación de este grupo son tal vez los más claros puesto que se comienza con el Cid y se prosigue con un orden cronológico bastante estricto.

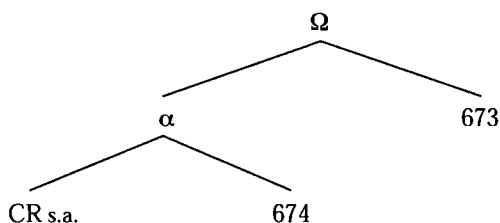
Los casos en que los pueden establecerse con mayor seguridad las fuentes del *Cancionero de romances* por otra parte son aquellos en los que Nucio aprovecha un mismo pliego suelto como fuente para más de un romance. Las fuentes de un total de 14 romances pueden reducirse así a solamente cuatro pliegos.

Los romances que se hallan entre los folios 126 y 131 (*Don Rodrigo rey de España, Las huestes de don Rodrigo, Ya se sale de la priessa y Después quel rey don Rodrigo*), se encuentran en el mismo orden que aquí, en sendos pliegos conservados en Praga y en Madrid aunque este último no sólo es una edición distinta del anterior sino que debe descartarse como fuente por llevar la fecha de 1550⁶². El texto de los romances, sin embargo, es igual en ese pliego y en el *Cancionero de romances*, por lo que parece claro que Nucio los tomó de una edición anterior de ese pliego que no puede ser el de Praga ya que en él encontramos variantes de importan-

⁶¹ Más ejemplos da Di Stefano, «El romance del conde Alarcos», art. cit., págs. 112-113. Para una comparación analítica de las versiones en pliegos véase además, Piacentini, G., op. cit., n. 144.

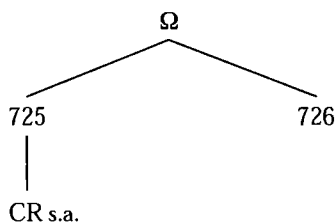
⁶² *Diccionario*, n. 673 y *Diccionario*, n. 674.

cia que no traen los restantes testimonios, como por ejemplo, para el primero de los romances, el verso 24, donde 673 lee *a España ha de quemar*, frente a la lección *a España tiene quemar* de 674 y el *Cancionero de romances*⁶³. Como este tipo de desvíos no pueden haber sido cometidos por Nucio y el pliego de manera independiente, lo más razonable parece ser el siguiente *stemma* de relaciones:



Según él Nucio tomó los romances de la misma edición en que se basa 674, que en última instancia se remonta, al igual que 673, a un mismo impreso.

Una relación parecida puede trazarse entre los testimonios de los romances *Reynando el rey don Bermudo*, *Después de muerto Bermudo* y *Reynando el rey don Alfonso* (fols. 131v.-134). Menéndez Pidal afirma que los tres están tomados de 726, pero no anota que existe otra edición de este pliego (725). Los textos, salvo mínimas variantes son idénticos en ambos pliegos pero el de Praga no presenta el verso 50 en el romance *Reynando el rey don Alfonso*, que sí aparece, en igual lección en el 725 y en el *Cancionero de romances* s.a. De este modo la fuente de Nucio fue 725 y no 726 como suponía Menéndez Pidal, lo que esquemáticamente puede representarse como:



⁶³ Salvando leves variantes como el verso 23 del primero de los romances donde el pliego lee *el rey que esta casa abra* frente a la lección de Nucio *el rey que esta casa abraire*.

La presencia en el *stemma* de un antecedente común para ambos pliegos se deduce no sólo de las variantes textuales sino también de los grabados que decoran ambos pliegos ya que estos, pese a representar la misma escena, no sólo son diferentes, sino que no parecen pertenecer a la misma imprenta⁶⁴. Del mismo 725, tomó también el romance *De concierto están los condes* (fol.159v)⁶⁵.

Como hemos podido comentar ya en algunos casos del apartado anterior, la presencia de algunos romances en este cancionero se debe única y exclusivamente a la exhaustividad de Nucio y al modo en que empleó sus fuentes. Así ocurre con los romances *Yo me estando en Tordesillas*, *Yo mestando en Giromena*, *De Merida sale el palmero* y *Rio verde rio verde*. (fols. 169-174v). Los tres últimos se toman con seguridad de un pliego conservado en Praga puesto que Nucio toma los tres en el mismo orden, cometiendo incluso el error de colocar *De Merida sale el palmero* aún cuando este no es relativo a las historias de España⁶⁶. Pero fijémonos en los dos de doña Isabel de Liar. La identificación de este personaje como doña Inés de Castro, amante durante años de don Pedro de Portugal, el que luego sería Pedro I, junto con las referencias que determinados dramaturgos hacen al romance, vinculándolo con doña Inés, ha llevado a algunos a suponer la existencia de un ciclo semiperdido, que estaría compuesto entre otros por este romance y los de *La Aparición* y *Gritando va el caballero* y al que verosíblemente también pertenecería el primero de los romances⁶⁷. El comentario de Menéndez Pidal al

⁶⁴ Quedaría descartada así, si no lo estuviera ya por el estado del texto, la posibilidad de que se trate de dos estados de una misma edición.

⁶⁵ La ausencia de los romances *Reinando el rey don Bermudo*, *Después de muerto Bermudo* y *Reinando el rey don Alfonso* en otros tres pliegos (*Diccionario* números 679, 683 y 919) que forman parte de una rama caracterizada por el título «*Aquí comiençan seys romances...*» que contienen el *De concierto están los condes*, hace que no podamos considerarlos fuente posible del *Cancionero de romances*. El número 683 carece de indicaciones tipográficas y los otros dos son posteriores al *Cancionero de romances*; el 679 es probablemente impresión de hacia 1561 (vid. Rodríguez Moñino, A., *La Silva de 1561*, op. cit., pág. 137) y el 919, como se recordará es de 1573. Hay aun otro pliego (*Diccionario* n. 1034), refundición de los anteriores y fechado hacia 1565 que tampoco pudo ser la fuente de Nucio. Interesa decir sin embargo, que la fecha, atribuida por Rodríguez Moñino tiene, por los grabados y las fundiciones, todo el aspecto de ser cierta, pero no en cambio la atribución del impresor. Rodríguez Moñino (*Pliegos Morbecq*, op. cit., pág. 61), y siguiéndole a él otros autores, habla de Juan de Junta cuya actividad tipográfica en Burgos cesó en 1558 (Cf. *Diccionario de impresores*, op. cit., pág. 352). El pliego es por tanto impresión de Felipe de Junta, que comenzó a imprimir en 1560.

⁶⁶ *Diccionario*, n. 696.

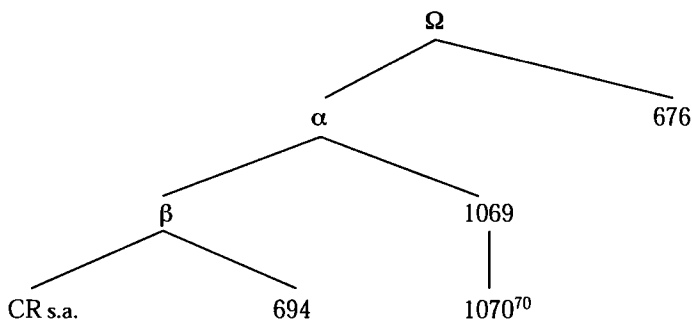
⁶⁷ Botta, P., «El romance del Palmero e Isabel de Liar», en *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995.

romance *Yo me estando en Tordesillas*, se limita a la presencia de un signo de interrogación. Lo que sucedió fue posiblemente lo siguiente: Nucio conocía la existencia de ese ciclo e intentó reconstruirlo colocando el primero de los romances como apertura. De este modo, la presencia del romance *De Merida sale el palmero* se debe tal vez una confusión de Nucio con el romance de *La Aparición*, muy difundido en pliegos sueltos y conocido también como *El Palmero*.

Finalmente, es posible también suponer un origen común a los romances *Un día de San Antón*, *Quéjome de vos el rey* y *En esa ciudad de Burgos* (fols. 165v [sic, por 175v] -177 v. [el segundo en 167, sic, por 177]). Aunque este caso no resulte tan claro como los anteriores, los tres romances, en el mismo orden que en el *Cancionero de romances*, aparecen en los pliegos 676, 1069 y 1070, y el primero y el tercero también en 694. Deben descartarse 1069 y 1070 por la fecha y por llevar, además, el tercero de los romances el comienzo *En Burgos estaba el rey*⁶⁸. Dado que 694 es el pliego que Nucio incluyó al final de la *Questión de amor* podría pensarse que los dos romances que en él se incluyen tienen esa procedencia y el tercero otra distinta. Sin embargo, es posible aclarar algo más la historia de estos textos si atendemos a lo que ocurre con el romance *Cabalga Diego Lainez* (fol. 155v)⁶⁹. Los tres pliegos que lo contienen (los mismos que contienen los tres romances que acabamos de mencionar, es decir, 676, 1069 y 1070) son posteriores al *Cancionero de romances* s.a., pero no presentan variantes de importancia respecto al texto que ofrece Nucio, a excepción del primer verso, donde leen *Ya cabalga Diego Lainez*. De estos tres pliegos el 1069, de 1559 y el 1070, de 1564, presentan lecciones comunes con el cancionero frente al pliego 676, sin indicaciones tipográficas, como por ejemplo en el verso 18 donde leen, como adjetivos para el casco del protagonista, «afilado» frente al «azerado» del 676. Se trata, en este caso, de lecciones equipolentes ya que tanto «afilado» (por hacer sobresalir al héroe por encima del resto, como indican también los versos siguientes «y encima del caso lleva / un bonete colorado») como «azerado» (siguiendo la misma lógica de contraposiciones que viene en los versos anteriores con las oposiciones *oro y seda / bien armado, varicas / lanza y guantes olorosos / guantes mallados*) tienen sentido. No obstante, estas lecciones nos hacen ver que hubo necesariamente una edición anterior, puesto que ninguno de los pliegos que leen en común con el *Cancionero de romances* s.a. deriva de éste. Así, la situación queda para estos romances como sigue:

⁶⁸ Idéntico principio lleva el romance en el pliego 656 (*Pliegos Praga*, II, 48) que, por las variantes debe de proceder del mismo pliego que el 1069.

⁶⁹ *Vid. Piacentini, op. cit.*, n. 23.



Para los casos en que Nucio tomó solamente un romance de los pliegos sueltos, la atribución de las fuentes es algo más compleja que en los casos que acabamos de comentar. Al intentar hallar la fuente que se utilizó para el romance *Después que Vellido Dolfos* (fol. 144v) Menéndez Pidal, siguiendo un incrompensible error que ya cometiera Wolf, anota como fuente de Nucio un pliego de Praga diciendo que copia incluso el título⁷¹. Efectivamente, el texto y el título del pliego son iguales a los del *Cancionero de romances*, pero el pliego está claramente fechado en 1550, con lo que es imposible que Nucio lo sacara de allí. Dado que el estado del texto impide suponer una relación en el otro sentido, lo más razonable parece ser que tanto Nucio como el pliego de Praga tomaran su material de un pliego anterior hoy desconocido. Como ya notó Rodríguez Moñino muchos de los pliegos que Menéndez Pidal menciona como fuente de Nucio son en realidad posteriores a él, pero en casi todos los casos pueden suponerse ediciones anteriores. El texto del romance en el *Cancionero de romances* presenta sólo 415 versos, frente a los 416 de los restantes testimonios, pero se trata en realidad de un simple error de imprenta que se menciona al final del libro. En el reclamo del folio 144v aparece *o*, pero luego el folio 145r en lugar de *O rey en quien yo tenía* empieza con el verso *la esperança de mi estado*.

El romance de la mezquita de Toledo hecha iglesia *Esse buen rey don Alonso* (fol. 151v) lo tomó de un pliego conservado en Praga al igual que los otros romances del pliego, *Triste estava el padre santo* y *Mira Nero de Tarpeya*, que se co-

⁷⁰ A pesar de esto, con los datos de que disponemos no es posible negar la posibilidad de que tanto 1069 como 1070 se remontan a un arquetipo común (γ) que, invariablemente, procedería de α .

⁷¹ Cf. *Primavera I*, p. LVII y n. 161. *Diccionario*, n. 1043

mentarán aduciendo las razones oportunas en el apartado dedicado a los romance relativos a Troya⁷².

En el folio 158 encontramos el romance que comienza *Morir vos queredes padre* que encontramos, glosado en todos los casos, en un total de 8 pliegos⁷³. Como ya indicó Menéndez Pidal, todo parece indicar que Nucio tomó el romance de uno de los pliegos que transmiten la glosa atribuida a Gonzalo de Montalván. De ellos dos deben quedar descartados por ser de fecha muy tardía⁷⁴. Ambos, sin que pueda asegurarse si entre ellos hubo alguna otra edición, parecen proceder de un mismo pliego, ya que transmiten en el título la lección errónea «Gonçalo de Motalvo»⁷⁵. Este hipotético pliego a su vez se remontaría en nuestra opinión a un subarquetipo que comparte con otro pliego de la colección de Praga⁷⁶, conclusión a la que llegamos no sólo por el estado del texto, sino también por los grabados que presentan la misma escena de batalla con tiendas de campaña con grabados diferentes, lo que nos permite suponer que el grabado presente en el subarquetipo hubo de ser semejante⁷⁷.

Este subarquetipo, a su vez, podría remontarse a un pliego que poseyó Colón del cual hubo una reedición, también presente en su día en la Biblioteca Colombina y hoy entre los pliegos de Praga, que presenta, en general, un texto bas-

⁷² *Pliegos Praga*, vol. II, n. LXXVII., *Diccionario*, n. 1077. Para una comparación analítica de las versiones *vid.* Piacentini, G., *op. cit.*, n. 71

⁷³ *Vid.* Piacentini, *op. cit.*, n. 111. De entre ellos hay que eliminar como posible fuente del *Cancionero de romances* uno de la colección de Praga (*Diccionario*, n. 255, *Pliegos Praga*, n. 19), que, pese a ser muy anterior a la obra de Nucio (lo menciona ya Colón en su *Supplementum*, fols. 33v-B y 41v-B. No está claro si esta mención puede identificarse también con el número 15012 del *Abecedarium*) contiene, en la glosa, un texto muy diferente del que aparece en el Cancionero. La glosa, atribuida a Luis Hurtado (el pliego menciona sólo Hurtado, pero no cabe duda alguna en la identificación con Luis Hurtado, de quien conocemos numerosos pliegos de la misma época, *vid.* *Diccionario*, números 259 a 263.), comienza ya de modo muy distinto a la que nos han transmitido el resto de pliegos, *por una sala adelante / sañuda va doña Urraca*, y el texto, como hemos dicho, presenta variantes de importancia, siendo tal vez la más significativa de ellas la que afecta a los versos 11-14, (si los contamos en la versión del Cancionero), que aparecen de modo completamente distinto: *yre por tierras ajenas / por ser de vos olvidada / quien el mi cuerpo quisiere / no le sería negado*.

⁷⁴ El uno, conservado en Cracovia (*Diccionario*, n. 377), es impreso granadino de 1573, de Hugo de Mena, con un primer verso *Moriros querays mi padre* el otro (*Diccionario*, n. 374) lo sacó a la luz Sebastián Martínez en Alcalá en 1586 y lleva el mismo verso inicial que el pliego granadino salvo una pequeña variante *Moriros querays mi padre*.

⁷⁵ El pliego es probablemente el n. 376 del *Diccionario*.

⁷⁶ *Diccionario*, n. 375,

⁷⁷ Menéndez Pidal supone el pliego de Praga más antiguo que el de Madrid, lo cual puede ser cierto, pero no que el uno provenga del otro.

tante corrompido⁷⁸. El romance que nos ocupa, sin embargo, presenta pocas variaciones en los pliegos que hemos visto y la mayoría de las que lo enfrentan al texto del *Cancionero de romances*, en su mayoría adiciones, pueden atribuirse a Nucio, quien intercalaría versos para solventar ciertas incoherencias. Ello ocurriría así en los versos 7 y 8 del cancionero que convierten el verso *y a don Alonso a Vizcaya* en dos: *a don Alonso a León / y a don García a Vizcaya*, donde probablemente se advirtió el error⁷⁹. Efectivamente en la repartición Castilla, el vasallaje de Navarra y el tributo del reino musulmán de Zaragoza fueron para don Sancho y a don Alonso le correspondieron León y el tributo del reino musulmán de Toledo, a don García, sin embargo, no le correspondió Vizcaya sino Galicia, Portugal y los tributos moros de Sevilla y Badajoz. Menéndez Pidal supone que Nucio toma el romance del 378, aunque en nuestra opinión lo tomó del 379 o del subarquetipo de 376 y 375. Hay que tener muy en cuenta no obstante que los glosadores enlazan algunos versos gramaticalmente con el texto por medio, por ejemplo, de conjunciones. Del mismo modo suelen emplear para la glosa motivos e incluso léxico del romance evitando luego glosar los versos que ya los contienen y que por consiguiente no se transcriben. El texto de un romance que se extrae de una glosa puede resultar por tanto más corto que el que aparece en otras fuentes. Como no parece probable que Nucio se remontara a alguna de esas fuentes hay que deducir que lo que hizo, consciente del problema, fue recurrir a la inventiva o a la tradición oral⁸⁰.

Del romance que comienza *Tres cortes armara el rey*, se conocen, en pliegos, cinco testimonios. De ellos solamente tres pueden ser, por la fecha, la fuente que empleó Nucio para este romance⁸¹. De estos tres pliegos, dos (10 y 11) son impresiones burgalesas de Juan de Junta, de entre 1535 y 1539⁸². El texto del 10 presenta numerosas variantes respecto al texto del *Cancionero*; se trata por lo general de cambios temporales como *armara / armó v. 3* ó *hablaran / habla-*

⁷⁸ Colón, *Abecedarium*, n.º12201. *Diccionario* n. 379 y *Diccionario* n. 374. Colón, *Abecedarium*, n. 15043.

⁷⁹ Más versos aún se intercalan en la edición de 1550. *Vid.* abajo lo que decimos a propósito de este romance y del orden de los romances en el *Cancionero de romances*.

⁸⁰ Es seguro en cambio que no lo tomó del último de los pliegos con este romance que nos queda por comentar, (*Diccionario*, n. 888, sin indicaciones tipográficas pero, ¿Burgos, Juan de Junta hacia 1535?), pues, aunque el texto es en lo esencial el mismo, se encuentra en un pliego que procedería de 379 y que, además, no incluye el romance *Domingo era de ramos*, también presente en el *Cancionero de romances* como hemos de ver más adelante.

⁸¹ En el 1034 el romance aparece glosado y con variantes de importancia, además de estar fechado hacia 1565. El número 9, es impresión burgalesa, de Varieso, posterior a 1580.

⁸² *Diccionario*, n. 10 *Pliegos Praga*, n. 78 y 11, *Pliegos Morbecq*, n. 7, respectivamente.

ron v. 17, de orden de los elementos *que el buen Cid es caballero / que el Cid es buen caballero* v. 21, etc., y muestran que no fue la fuente del *Cancionero*. El pliego 11 es una reedición del anterior como muestran no sólo el texto, sino también el grabado que abre el pliego, que es exactamente el mismo pero con una muesca en la parte inferior derecha que delata que está más deteriorado que en el anterior, además de carecer de las orlitas laterales que adornan el otro pliego. El texto presenta solamente tres variantes respecto al del *Cancionero*: lee *armó* en el verso 3 en lugar de *armara*, en el verso 7 escribe *complir* por el *cumplir* del *Cancionero* y en el verso 30 trae la lección *de un paño y de una color*, aparentemente correcta frente a la *de mi paño y de una color* del *Cancionero*. Probablemente fue por tanto la fuente empleada por Nucio⁸³.

Por lo que respecta al romance *Buen conde Fernán González* (fol. 163) estamos de acuerdo con Menéndez Pidal cuando dice que proviene de un pliego que poseyó Colón⁸⁴.

Establecer la fuente del romance *A cazar va don Rodrigo* (fol. 165 [sic, por 164]) resulta bastante más complejo: ninguno de los tres pliegos sueltos que conocemos con el romance de la venganza de Mudarra parece haber sido el que empleó Nucio. Uno de ellos, que Menéndez Pidal no conoció, cae por su propio peso, pues está fechado en 1596⁸⁵. Tampoco ninguno de los dos restantes, ambos anteriores al *Cancionero de romances*, aunque carecen de indicaciones tipográficas, pudo serlo. El uno, que comienza *Siguense siete romances...*, difiere mucho de la versión que ofrece el *Cancionero de romances* aunque presenta 44 versos⁸⁶. El otro se acerca más al romance que ofrece Nucio, pero pese a todo presenta 14 versos menos que el *Cancionero de romances* y los comunes es-

⁸³ El tercero de estos pliegos (*Diccionario*, n. 12; *Pliegos Madrid*, II, n. 73) presenta demasiadas variantes y un texto más corrompido que el resto de testimonios (en el segundo verso por ejemplo, lee *todas tres en una sazón*).

⁸⁴ Menéndez Pidal, *Cancionero de romances* s.a., *op. cit.*, prólogo, pág. XXI. El pliego es *Diccionario* n. 14. No parece que los otros dos testimonios anteriores al *Cancionero de romances* s.a., esto es, un pliego de la colección de Praga (*Diccionario*, n. 1174), y el *Cancionero de Galanes*, puedan haber servido de fuente a Nucio. El *Cancionero de Galanes* tiene sólo 34 versos y el de Praga presenta un texto casi igual, pero con variantes de importancia como la del verso 27 donde el pliego lee *las que me ganara yo* y el *Cancionero de romances* *las que yo me uve ganado*. Sin embargo hay que matizar en algo las palabras de Menéndez Pidal puesto que el pliego 15 no tiene, como él creía dos ediciones, sino que se trata de referencias al mismo pliego que, por error fueron interpretadas como dos ediciones diferentes.

⁸⁵ *Diccionario*, n. 1060.

⁸⁶ *Diccionario*, n. 1071. Fechado hacia 1550, *vid.* Catalán, D., *Siete siglos de Romancero*, Madrid, 1969, pág. 17.

tán llenos de variantes de importancia; además el cancionero no añade tres romances que en el pliego se contienen, lo cual refuerza aún más la hipótesis de que este pliego no fue la fuente empleada por Nucio⁸⁷. Menéndez Pidal se inclinó, ante este panorama, por una procedencia manuscrita, aunque no da, al contrario que en otros casos, razones para ello. Creo, no obstante, que es posible hilar algo más fino. El romance narra como Mudarra, hijo bastardo de Gonzalo Gustioz, venga a sus medio hermanos los Infantes de Lara matando a Rodrigo Velázquez. El episodio, sacado de las últimas refundiciones del cantar, que se recoge tanto en la *Crónica de 1344*, en el *Arreglo Toledano* a ésta y en la *Interpolación* a la *Crónica General*, se narra en el romance con la particularidad de que se eliminan muchos de los pasajes de la gesta dando lugar a una escena cuya principal característica es el sintetismo, lo que, en palabras de Díaz Mas, produce «la impresión misteriosa y de ambiente casi mágico que transmite [el romance]»⁸⁸. El sintetismo es, debido a los doce versos de menos, más acusado aún en la versión del pliego de Praga sin que ello afecte en ningún momento al sentido. Dicho de otra manera, los doce versos de más que presenta la versión del *Cancionero de romances* suavizan de algún modo el sintetismo del romance según el pliego. Una de las adiciones más curiosas es la de los versos 22 a 26. En ellos se lee: «*Espero aquí a Mudarrillo / hijo de la renegada / si delante lo tuviese / yo le sacarí el alma*». Los versos no dejan de resultar un tanto extraños ya que de ellos se entiende que Rodrigo se ha plantado en mitad del campo a esperar a que Mudarra pase por allí, como por casualidad. Están pese a todo cargados de fuerza poética y sabemos además, por la versión de las crónicas, que tal comportamiento no es incongruente ya que Rodrigo, quien viene ya huyendo de Mudarra, decide esperarlo, en el Valle de la Espeja, para luchar con él. Con ello, los versos no sólo suavizan el sintetismo sino que, en cierto modo, incluso aclaran el romance y evitan otra versión: la falta de estos versos permite suponer, para quien desconozca el transfondo, que Mudarra «encuentra» a Rodrigo; la inclusión de ellos, por contra, deja claro que Rodrigo espera, e introduce la batalla de forma si cabe más efectiva. Función semejante tienen los versos 17-18 «*cuñado de Gonzalo Gustos / hermano de doña Sancha*», en palabras de Rodrigo y los 31-32 «*de Gonzalo Gustos hijo / alnado de doña Sancha*», en palabras de Mudarra, en tanto que aclaran la procedencia de cada uno y, al hablar Mudarra, suponen el reconocimiento del enemigo, que se da al mismo tiempo en Rodrigo y el lector. Los versos 37-41, finalmente, permiten mediante la intro-

⁸⁷ *Diccionario*, n. 1075.

⁸⁸ Díaz Mas, *op. cit.*, en nota al romance *A cazar va don Rodrigo*.

ducción del diálogo, que las palabras de los dos últimos versos «*aquí morirás traidor / enemigo de doña Sancha*» puedan comprenderse cabalmente. La falta de ellos sólo deja clara la historia para quien la conozca de antemano. Pero no es sólo eso, es que, al rechazar Mudarra la propuesta de Rodrigo, quien le pide que le deje ir a por las armas, con los versos *el espera que tú diste / a los Infantes de Lara*, se alcanza el punto cumbre del romance y todas las adiciones, más que aclarar el romance (que lo hacen), aumentan el patetismo y la fuerza poética. Ahora bien, el texto que queda en el *Cancionero de romances* si eliminamos estos doce versos, es, como ya hemos dicho, prácticamente idéntico al del pliego de Praga, con variantes, sí, pero ninguna que, al revés de lo que ocurre con los versos de más, cambie en algo el significado del texto. Es por ello que creo que lo que hizo Nucio fue tomar el romance de una fuente impresa y «enmendar y añadir» aquello que le pareció imperfecto, lo que parece demostrable mediante las variantes que quedan en ambos textos si se eliminan los versos de más.

En cambio, no retocó en nada los romances *Ya se salía el rey moro* (fol. 184v) y *Nuño vero Nuño vero* (fol. 186v), aunque estos no proceden del pliego que Menéndez Pidal vió como indiscutible fuente de Nucio sino de una edición anterior de ese pliego, identificable con una referencia que hace Colón en su *Abecedarium*, n. 13097⁸⁹.

Del mismo modo, tampoco modificó el romance *Mandó el rey prender Virgilios* (fol. 189v) para el que Menéndez Pidal afirma con seguridad la procedencia del pliego «*Romance de don Virgilios glosado*», que, por la referencia que incluye a «Salvá, n.º 94», puede identificarse con uno de la Biblioteca Nacional de Madrid, que Salvá fecha hacia 1524, pero que es algo posterior. Pero Menéndez Pidal olvidaba incomprensiblemente otro, reedición de éste y además de la colección de Praga. Las variantes que ambos textos presentan frente al *Cancionero de romances* se reducen a dos versos, el 32, donde ambos pliegos leen «*si quiera toda mi vida*», frente al «*toda mi vida estará*» del *Cancionero de romances* s.a y el verso 39, donde el pliego de Madrid lee «*hoy se cumplio los siete años*» y el de Praga «*hoy se cumplen siete años*», con lo que se acerca incluso más al *Cancionero de romances* s.a. («*hoy se cumplen siete años*») que el de Madrid, y por tanto consideramos su fuente. Los dos últimos romances para los que podemos establecer con seguridad una fuente conocida son *Jugando estaba el rey moro* y *Moricos los mis moricos*, que proceden del 435.

⁸⁹ El pliego que Menéndez Pidal consideraba la fuente de Nucio es *Diccionario*, n. 13, impresión zaragozana de hacia 1550 como demuestran el estudio de las letrerías y los grabados. Para la fecha, *vid. Pliegos Morbecq*, pág. 61.

Al igual que los que acabamos de ver, la procedencia impresa de otros muchos romances está asegurada. Para algunos de ellos no obstante, Menéndez Pidal propuso impresos que por razones diversas no pueden ser la fuente de Nucio y en otros casos, postuló fuentes manuscritas cuando estas son en realidad pliegos sueltos.

El romance de la infanta Urraca y el Cid *Afuera afuera Rodrigo* (fol. 157) por ejemplo, lo hace proceder Menéndez Pidal «acaso» de un pliego de la colección de Praga que tiene dos versos menos que la versión del *Cancionero de romances* s.a. sin añadir mayor comentario a la atribución⁹⁰. Ciertamente es que las variantes que presenta el pliego frente al *Cancionero de romances* s.a. no impedirían una procedencia de éste, pero las correcciones que se llevan a cabo en la edición de 1550 prueban, como intentaremos demostrar más adelante, que si bien éstas se llevaron a cabo con la inventiva del editor como único soporte, las erratas de la edición sin año hubieron de proceder de un pliego que llevase en esos versos las mismas lecciones que el de Praga. Otras variantes, como la del verso 13 donde el *Cancionero de romances* s.a. lee *casaste con Ximena Gómez* frente al *pues casaste con Ximena* del pliego, parecen negar, sin embargo, la relación directa. Puesto que la mencionada variante del verso 13 se encuentra también en el *Cancionero de la Biblioteca Clasense de Rávena*, n. 263, fechado en 1589, sin que haya podido precisarse con seguridad que copiase del *cancionero de Nucio*, debe quedar abierta la posibilidad de que estuviera reproduciendo el romance tomándolo de algún impreso que también tuviese esa variante. Hay que añadir además que Colón, en su *Abecedarium*, menciona un pliego donde el romance aparece glosado: *fuera fuera rodrigo, romance glosados* [sic]. Esta mención, hace segura la existencia de una tradición impresa anterior entre cuyos testimonios se encontraría el que sirvió de fuente a Nucio.

Algo muy parecido ocurre con el romance *Valásme nuestra señora* (fol. 165). La forma más parecida a la que aparece en el *Cancionero de romances* es la que nos transmiten los pliegos 709 y 710. Menéndez Pidal, sin embargo, sólo anota este último y se limita a decir que la versión del *Cancionero de romances* «parece recuerdo retocado de la del pl. s.». El pliego 710, según todo parece indicar, es una reedición de 709, con lo que el texto en ambos pliegos es, en lo esencial, idéntico. El texto y el hecho de que los pliegos contengan tres romances que el *Cancionero de romances* desconoce, los inhabilita como fuentes suyas, pero otros autores han querido ver la fuente pese a todo en el 710, el cual, en

⁹⁰ *Diccionario*, n. 885; *Pliegos Praga*, II, 55.

tanto que reedición del 709, presenta los mismos problemas que aquel. No queda claro además lo que Menéndez Pidal quiere decir con «recuerdo retocado»; si comparamos ambas versiones sólo puede estar refiriéndose a la diferencia de los últimos versos, los únicos que efectivamente dan lugar a otra versión. Son los 12 finales, de los cuales 8 son contaminación con el romance de la muerte de Fernando I. Esta contaminación, que también se da en un pliego conservado en Cambridge⁹¹, viene de antiguo y tiene su origen en la identidad de los nombres de los monarcas. Sin embargo, Nucio conoció el romance de Fernando I moribundo, que también incluye, como hemos visto, en su *Cancionero de romances* y no resultaría extraño que adviertiese la contaminación. Versos iguales, en tanto que formulísticos, son más que abundantes en el romancero; aquí, al hablar de la muerte de Fernando IV, puede haberse advertido la identidad del planteamiento ya que, al igual que Fernando I, muere, según el romance con *el cuerpo cara a oriente / y la candela en la mano*. De ser así, lógicamente Nucio se hubiera visto, una vez más, en la tarea de «arreglar» el romance y creo que lo hizo, no sólo porque los versos que aparecen en la versión del *Cancionero de romances* son utilización de todos los datos que ofrecen los versos de los pliegos a excepción del ya mencionado (el único idéntico, y en el que la contaminación resulta clara), sino porque además se cometen errores que difícilmente hubiera transmitido el romance, como emplazar la muerte del monarca en León cuando, en realidad, tuvo lugar en Jaén en septiembre de 1312, mientras en otros casos se restablece la asonancia rota que aparece en los pliegos⁹². Con todo, es cierto que sigue sin poder admitirse que Nucio tomase el romance de alguno de los pliegos conocidos, pero, si el editor modificó el romance en el modo que creo, la fuente hubo de ser algún otro pliego que transmitía la misma versión que los dos conocidos⁹³.

Otro de los casos en los que creo que Menéndez Pidal erró su atribución es el del romance *Yo me estaba allá en Coimbra*. (fol. 156v [sic por 165v]) para el que el insigne estudioso afirma con seguridad que proviene del pliego 1072⁹⁴.

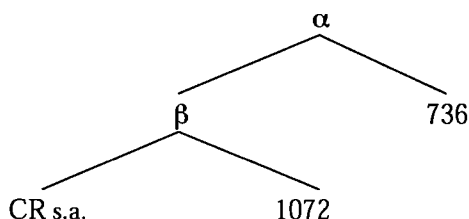
⁹¹ *Diccionario*, n. 909.

⁹² Sucede por ejemplo en el verso 42, donde los pliegos leen *que era vergüenza contallo frente al sin después querer pagallo* que encontramos en *Cancionero de romances*.

⁹³ Menéndez Pidal creyó que los diez primeros versos de este romance transmitían el romance de la muerte de Fernando III. Esta tesis, que puede ser cierta en su fondo, habría que explicarla en su forma, ya que, como bien anota Di Stefano (*Romancero*, pág 246, nota 1) el primer verso *Válasme nuestra señora* suena a exordio típico de los romances de ciego, lo cual descartaría que, de llevar razón Menéndez Pidal, el romance se hubiera conservado en su forma.

⁹⁴ Menéndez Pidal, *Cancionero de romances*, *op. cit.*, prólogo.

Posteriormente Rodríguez Moñino intentó rebatir esta atribución ya que, a la luz de las variantes, no resulta posible para él considerar este pliego como fuente de Nucio, menos aún cuando se cae en la cuenta de que este pliego contiene también el romance *De Antequera salió el moro*, incluido también en el *Cancionero de romances* pero tomado de otra fuente. Según Rodríguez Moñino, cuya opinión comparto para este caso, Nucio hubo de recurrir pues a otra fuente que hoy por hoy se desconoce⁹⁵. Además de en otros pliegos que no pueden haber sido la fuente de Nucio, bien por las variantes⁹⁶ bien por la fecha⁹⁷, los romances *De Antequera salió el moro* y *Abenamar Abenamar* se hallan en el pliego 736⁹⁸. El pliego presenta variantes de importancia respecto al texto de los romances según Nucio: en el primer verso del primer romance, el pliego presenta la lección *De Antequera salió el moro* mientras el segundo de los romances por su parte aparece amplificado en un modo que sólo conocemos por este pliego. Las características de esa amplificación no obstante (por su constitución sintáctica algo artificiosa) tienen todo el aspecto de haberse hecho en el mismo taller por lo que no puede descartarse que Nucio estuviese tomando los romances de una edición anterior del pliego en la que el segundo de los romances aparecería en la misma forma que transmite el cancionero antuerpiense. Este hecho parece confirmarlo el pliego 1072⁹⁹, que sólo lleva el primero de los romances, pero con un texto mucho más cercano al de Nucio que 736. De este modo, podría sospecharse la siguiente relación entre esos testimonios:



⁹⁵ Rodríguez Moñino, *La Silva de 1561*, op. cit.

⁹⁶ Cf. *Diccionario*, n. 630, cuyo primer verso es *De Antequera sale un moro*. No contiene además el segundo de los romances.

⁹⁷ Es el caso de un pliego granadino muy tardío impreso por Hugo de Mena, *Diccionario*, n. 684.

⁹⁸ *Pliegos British*, n. 56. Valencia, ca. 1540

⁹⁹ *Pliegos Praga*, II, 60.

Sobre el romance de *Paseavase el rey moro* (fol. 183v) Menéndez Pidal afirmaba, no exento de cierta resignación, que parecía recuerdo de 419 del que, efectivamente, pese a la similitud, no puede proceder dadas las variantes¹⁰⁰. Menéndez Pidal además dedujo de la presencia del romance en el *Delphyn de Música* de Luys Narbaez (Valladolid, 1538, fol. 66) que el romance hubo de gozar de gran difusión en fechas anteriores a las del *Cancionero de romances* s.a.; hoy sabemos, gracias a Colón, que el romance circuló en pliego suelto con anterioridad a 1539 y, por su contenido, este pliego parece edición anterior del de Praga. Este hecho, si aceptamos que las variantes que presenta el texto praguense en relación al del *Cancionero de romances* pueden tomarse como errores propios del proceso de copia, permite suponer que el pliego que menciona Colón pudo ser la fuente de Nucio aunque de nuevo es imposible cotejar los textos y, por tanto, hacer afirmaciones tajantes.

El pliego que presenta un texto más parecido al de Nucio del romance del cadáver de don Beltrán (*Por la matanza va el viejo*, fol. 188) es el 774. Menéndez Pidal, sin embargo, tiene reparos a la hora de considerarlo como la fuente de Nucio ya que éste no incluyó en su cancionero el romance *Tiempo es el caballero*, que sí aparece en el pliego. Es extraño ciertamente que Nucio no incluyese este romance si fue el pliego en cuestión el que le sirvió de fuente, pero nótese que el romance de *Tiempo es el caballero* sí aparece en la edición de 1550 del *Cancionero de romances* en un estado igual al del pliego, por lo que es posible que Nucio descartara este romance, por razones que desconocemos.

Para los romances de *Cata Francia Montesinos* y *Tan claro hace la luna* (fols. 193v-194v) Menéndez Pidal propuso como fuente de Nucio el pliego 892. Hay que tener en cuenta que no contó con dos pliegos de la Biblioteca Nacional (894 y 895) y que no conoció uno de la British Library (893) pese a que estos cuatro pliegos son reediciones el uno del otro. Askins propone el siguiente orden para las ediciones: 893, 892, 894 y 895. No hay duda de que 893, el pliego de Londres, impreso hacia 1530 es el que abre la serie. También estoy de acuerdo en que es 892 el que le sigue, pero creo que el tercero es 895 y el último 894. Si nos fijamos bien en la composición de los pliegos veremos que 892 deja en blanco la última página; 895, mediante arreglos en el encuadre logra que las mismas

¹⁰⁰ Lo mismo ocurre con otros dos pliegos que conservan el romance: uno de Cracovia, donde el romance aparece glosado, es de fecha muy tardía y el otro, de la Biblioteca Nacional de Madrid, (*Diccionario* n. 891), presenta variantes que lo anulan como posible fuente, además de contener, como ya observó Rodríguez Moñino, el romance de *Riberas del Duero arriba*, que es desconocido al *Cancionero de romances*.

composiciones alcancen a llenar un tercio de la página final y, para no dejar demasiado espacio en blanco añade al cabo una glosa a los anteriores versos de Juan del Encina, la que comienza *Conocite desdichado*, logrando que sólo quede media página vacía. 894 cambia el esquema de la portada; el mismo grabado que en los pliegos anteriores venía inmediatamente debajo del título, aparece ahora abriendo el pliego (encuadrado en tres orlas tipográficas, faltando la cuarta, la exterior derecha), y debajo, en tipografía mayor que los anteriores, aparece el título. El texto propiamente dicho comienza en el vuelto del primer folio con lo que la última página aparece ahora sí completa. Este proceso de adaptación del pliego contrasta con lo que ocurre con el texto de los romances que va degradándose de modo progresivo. Las variantes en los distintos pliegos permiten suponer que la fuente de Nucio no fue, como suponía Menéndez Pidal el 892. En el romance de Montesinos, el pliego de Praga lee en los versos 21 «*to-meys esta [sic] niño conde / lleveysle a cristianar*» frente a «*tomes este niño conde / y lleveslo a cristianar*» (versos 25 y 26 del *Cancionero de romances* s.a.). De no haber otros testimonios podría explicarse de algún modo la lectura, pero en los pliegos 894 y 895 encontramos «*tomes este niño conde / y llevesle a cristianar*», lo cual no sólo es más probable por el *tomes*, sino especialmente por la variante *llevesle*, lección de la cual (debido a la distribución acentual) es más fácil llegar a *lleveslo* que desde *lleveysle*. Como además el pliego 895 presenta en el verso 26 la lección «*los ojos bueltos a su padre*», habrá que concluir que la fuente de Nucio fue el pliego 894 que trae la lección idéntica a la del *Cancionero de romances* s.a.: «*los ojos volvió a su padre*». De resolución mucho más fácil es la cuestión de los versos añadidos del *Cancionero de romances* s.a. puesto que están ahí para aclarar las contradicciones que presenta la glosa en el pliego¹⁰¹. Si tomamos cualquiera de los cuatro pliegos encontramos lo siguiente:

*Cata palacios del rey
cata los de don Beltrán
es la casa de Tomillas
mi enemigo mortal
(vv. 5-8)*

lo cual, por supuesto, no tiene ningún sentido por lo que Nucio añade dos versos,

¹⁰¹ Las contradicciones se dan porque 894 glosa, sin orden, 70 versos del romance según la versión que ofrece 661. Vid. Piacentini, *op. cit.*, n. 27.

*Cata palacios del rey
cata los de don Beltrán
y aquella que ves más alta
y que está en mejor lugar
es la casa de Tomillas
mi enemigo mortal*
(CR s.a. vv. 5-10)

Finalmente, queda una serie de romances para los que Menéndez Pidal propuso un origen manuscrito. Lo hizo, por ejemplo, para un grupo de seis romances *En corte del casto Alfonso*, *No cessando el casto Alfonso*, *Estando en paz y sosiego*, *Andados xxxvj años*, *En gran pesar y tristeza* y *El casto rey don Alfonso* (fols. 136-142v). Los dos primeros, *En corte del casto Alfonso* y *No cessando el casto Alfonso* se encuentran ciertamente en un manuscrito de la Biblioteca Real que incluye además dos romances de Burguillos sobre Bernardo, esta incompleto por el final así que no es descartable la hipótesis de que contuviera también los otros romances del cancionero, *Estando en paz y sosiego*, *Andados xxxvj años*, *En gran pesar y tristeza* y *El casto rey don Alfonso*¹⁰². Hay, no obstante, una serie de factores que hacen pensar en que la procedencia de estos textos bien podría ser un pliego o varios de ellos. En primer lugar, el título que los romances presentan en el manuscrito: *romance de Bernaldo del Carpio quando supo la prision del conde de Saldaña, su padre*, es muy similar, semántica y estructuralmente a los que suelen presentar los pliegos sueltos. Burguillos además no es autor desconocido en los pliegos sueltos, como lo demuestra uno conservado en la Hispanic Society of America¹⁰³.

La presencia del romance *Andados xxxvj años* en un pliego de Praga sin más alteraciones que algunas erratas, como por ejemplo la falta del verso 36 en la obra de Nucio, es significativa puesto que ni el *Cancionero de romances* copia al pliego ni el pliego al cancionero, y los impresores, a la hora de componer sus pliegos sueltos no solían recurrir a manuscritos¹⁰⁴. Manejando sólo estos datos, no cabe descartar la posibilidad de que algún o algunos pliegos fueran, una vez más, la fuente de Nucio.

Lo mismo ocurre con el romance *Castellanos y leoneses* (fol. 161v). Menéndez Pidal cree que Nucio tomó el texto del de algún manuscrito¹⁰⁵. Ro-

¹⁰² Bibl. Real, 2-F-5, fols. 309d-340b.

¹⁰³ *Diccionario*, n. 77.

¹⁰⁴ *Pliegos Praga*, I, 13, *Diccionario*, n. 851

¹⁰⁵ Menéndez Pidal, R., *Cancionero de romances* s.a., *op. cit.*, prólogo, pág. XIX.

dríguez Moñino poseyó uno, del siglo XV, en el que aparecía este romance y, en otro manuscrito de finales del siglo XV¹⁰⁶ aparece una versión muy semejante, aunque algo más corta de los versos 1 a 18¹⁰⁷. En pliegos, lo conocemos sólo por dos testimonios: uno de la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰⁸ y otro impreso en Valladolid por Diego Fernández de Córdoba¹⁰⁹ que hemos visto al hablar del romance *Por aquel postigo viejo*. Ambos presentan el mismo texto, muy diferente del del *Cancionero de romances* (60 versos frente a los casi 90 del *Cancionero de romances*). El 1068 nos muestra que ambos romances andaban juntos en pliegos de la primera mitad del siglo y, aunque no sabemos cuál de las dos versiones incluiría este hipotético pliego, es posible que Nucio recurriera a fuentes impresas, más aún si tenemos en cuenta que algunas de esas adiciones parecen ser obra de Nucio, como parece especialmente claro en los dos últimos versos «*el mensajero que fue / desta suerte le ha hablado*», con todos los visos de estar colocado ahí para enlazar mejor con el romance posterior.

Un caso parecido lo encontramos en el romance *Yo mestaba en Barbadillo*, para el que Menéndez Pidal propuso un origen manuscrito basándose en los arcaísmos del texto¹¹⁰. Rodríguez Moñino puso en duda esta hipótesis argumentando que el romance ya andaba, glosado por Luis Peralta en un pliego, hoy desconocido, que perteneció a Colón. No se puede dudar además de la amplia difusión del romance ya que en el *Cancionero general*, en el folio cxxxiiij vuelto, encontramos la composición *Yo mestaba en pensamiento*, de Diego de San Pedro que, como se indica en la obra de Hernando del Castillo, contrahace nuestro romance. Es de destacar aquí que esta fórmula de la primera persona ha sido puesta en relación con las confesiones que efectuaban los reos de muerte y que eran puestas en verso por los ciegos, que estaban autorizados a recibirlas directamente en las cárceles. Habría que aclarar, sin embargo, este punto, pues como ya hemos visto, composiciones con ésta fórmula inicial no sólo abundan, sino que además aparecen ya en épocas muy anteriores a la época de esplendor de la difusión de los romances de ciego. Es seguro que, hasta que empezaron a imprimirse estos romances de ciego vivieron sólo en la tradición oral¹¹¹.

¹⁰⁶ Vid. Di Stefano, G., *Romancero*, op. cit., pág. 327.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Diccionario*, n. 509.

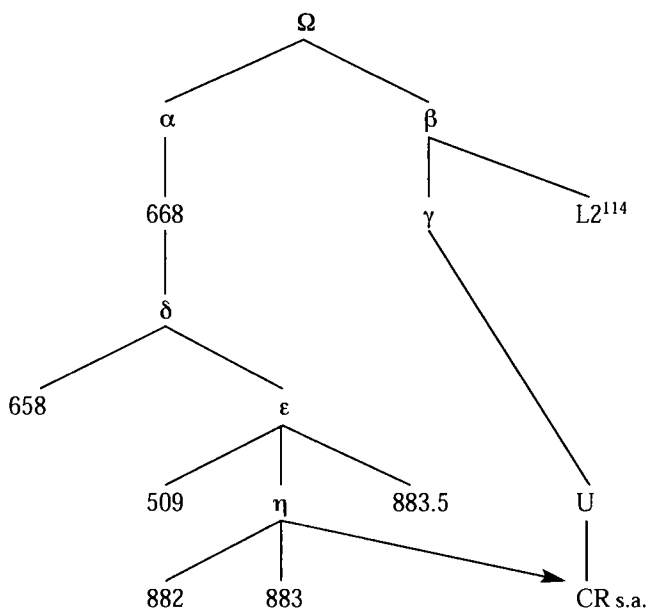
¹⁰⁹ *Diccionario*, n. 1068.

¹¹⁰ Menéndez Pidal, R., *Cancionero de romances*, op. cit., prólogo, pág. XX.

¹¹¹ Cf. *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1995 págs. 25 y 26 y nota 50, donde se dice del ciego que «en su oficio era un águila. Ciento y tantas oraciones se sabía de coro...».

Creo en cambio que Menéndez Pidal sí lleva razón al considerar que los romances *A caza iban a caza*, *Ferido está don Tristán*, *A caçar va el caballero*, *Quien uviessse tal ventura* y *Estaba la linda Infanta* (fols 191-193) provienen de un manuscrito. El romance de Ricofranco, presenta por ejemplo la arcaica conservación de la *finicial* (*fallaban*, *fermosa*, *faces*), pero las segundas personas del plural de los verbos, sin embargo, no llevan *d*, lo que tomamos como indicio de que, probablemente, pudiera tratarse de un manuscrito algo posterior a lo que creía Menéndez Pidal, probablemente de finales del siglo xv. Los mismos rasgos, salvo en un caso donde sí encontramos la *d*, se encuentran en los romances siguientes *Ferido está don Tristán*, *A caçar va el caballero*, *Quien uviessse tal ventura* y *Estaba la linda Infanta*.

El primero de estos romances, el de don Tristán, andaba impreso en varios pliegos sueltos¹¹². Di Stefano, cuyo artículo sobre el romance resulta imprescindible para cualquier comentario, traza, con argumentos de peso, el siguiente *stemma*¹¹³:



¹¹² Los testimonios en pliegos que conocemos, por orden cronológico (en la mayoría de los casos datos aproximados, por carecer los impresos de indicaciones tipográficas) son los

Independientemente de la posible contaminación del *Cancionero de romances* con η , la rama α acoge todos los testimonios de los pliegos. El *Cancionero de romances* s.a. por su parte queda individualizado en la rama β que, en palabras del propio Di Stefano, «representa un texto del *romance* muy próximo al que circulaba ya hacia mediados del siglo xv»¹¹⁵.

Dejemos por el momento el romance de don Tristán y pasemos al siguiente, el de la Infantina (*A caçar va el caballero*). Ya hemos visto los rasgos arcaicos que presenta el romance en concordancia con los que le rodean y que llevaron a Menéndez Pidal a suponerlo salido de un manuscrito del siglo xv. En la *British Library* se conserva un manuscrito de fecha relativamente tardía a nuestros intereses, 1683. Se trata de una miscelánea, manuscrita por un judío en Amsterdam en la fecha indicada, donde aparece nuestro romance marcado con fuertes lusitanismos. El texto presenta una variante de un interés enorme que hasta ahora no se ha advertido: después del verso 6 añade dos versos «*el tronco tiene de oro / las ramas de plata fina*» y después del verso 9 añade «*y con la luz de sus ojos / todo el monte esclarecía*». Los versos son copia casi idéntica de otros del romance *En castilla está un castillo*. Si colocamos estos versos del manuscrito londinense frente a la lección del *Cancionero de romances* s.a del romance de Rosafiorida, veremos lo enorme del paralelismo:

siguientes: *Diccionario* 668, de la British Library, impresión burgalesa de Fadrique de Basilea, 1516-17; *Diccionario* n. 658, impresión burgalesa de hacia 1530; *Diccionario* n. 509, ejemplar no localizado pero citado por Colón, con lo cual es anterior a 1539; *Diccionario* n. 883.5, impresión barcelonesa de ca. 1540; *Diccionario* n. 882, pliego de la Biblioteca Nacional de Madrid, impreso en Burgos, por Juan de Junta hacia 1550; *Diccionario* n. 883, impresión igualmente burgalesa de Junta 1550.

¹¹³ Lo transcribimos sustituyendo las siglas que él ofrece por los números del *Diccionario* ya que, cuando se publicó el artículo algunos pliegos, como el 883.5, aún no habían entrado en el *Nuevo Diccionario*.

¹¹⁴ L2 remite a un pliego que es impresión de 1605. Es el siguiente *Nueve romances. / El primero de Lucrecia / El segundo del Padre Santo / El tercero de Paris Troyano / El quarto de Durandarte / El quinto de Valdovinos / El sexto del Infante Vengador / El septimo, Cauallero de le-xas tierras / El otauo de don Tristan / El nono del buen Conde / Compuestos por Juan de Ribera. Y con licencia impresos / Año de 1605*, pliego suelto de la British Library (011451ee21), descrito por García de Enterría, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo xvii en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini, 1977.

¹¹⁵ Di Stefano, G., «El Romance de don Tristán. Edición «crítica» y comentarios», art. cit., pág. 278.

CR s. A.

*el pie tenía de oro
almenas de plata fina
entre almena y almena
esta una piedra zafira
tanto relumbra de noche
como el sol a mediodía*

BRITISH LIB.

*el tronco tiene de oro
las ramas de plata fina
en una rama más alta
viera estar una Infantina
y con la luz de sus ojos
todo el mone esclarecía*

Nótese además, que los dos primeros versos citados del romance de Rosalinda faltan precisamente en los dos pliegos que conservan el romance. ¿Cómo se explica esta contaminación?, ¿se trata realmente de una contaminación?. Parece claro, en cualquier caso, que la semejanza no es sólo casual. Algo más al respecto puede decirnos el siguiente romance, el del conde Arnaldos, *Quien u viesse tal ventura*, que se nos ha conservado en un pliego suelto que, si bien presenta la misma versión que el *Cancionero de romances*, aporta notables variantes¹¹⁶. Algunas de ellas las encontramos, en redacción similar, en el *Cancionero del British Museum*, donde aparecen precisamente bajo las obras de Juan Rodríguez del Padrón, al igual que ocurría con el romance *En castilla está un castillo*. Los textos son los siguientes:

CR s. a.

880

British¹¹⁷

Quien vudiesse tal ventura
sobre las aguas de mar
como vuo el conde Arnaldos
la mañana de san Juan
con un falcon en la mano
la caça yva caçar
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar
las velas traya de seda
la exerçia de un cendal
marinero que la manda
diziendo viene un cantar

Quien ouiesse tal ventura
sobre las aguas de la mar
como vuo el infante Arnaldos
la mañana de sant Juan
andando a buscar la caça
para su halcón cenar
vio venir una galera
que venia en alta mar
las ancoras tiene de oro
y las velas de un cendal
marinero que la guía
va diziendo esse cantar

Quien tuviese tal ventura
con sus amores folgar
como el infante Arnaldos
la mañana de San Juan
andando a matar lagartos
por riberas de la mar
vido venir un navío
navigando por la mar
[...]
[...]
marinero que dentro viene
diciendo viene este cantar

¹¹⁶ *Diccionario*, n. 880. Deben consultarse los exhaustivos estudios de Caravaca, F., «El romance del conde Arnaldos en el Cancionero de romances de Amberes s.a.», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 45, (1969), págs. 47-89 y «Hermenéutica del romance del conde Arnaldos», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 47, (1971), págs. 191-319.

¹¹⁷ Reproducida en Wolf y Hoffmann, *Primavera y Flor de romances*, op. cit., número 153, pág. 81.

que la mar fazia en calma
 los vientos haze amainar
 los peces que andan nel hondo
 arriba los haze andar
 las aves que andan volando
 nel mantel las faz posar
 alli fablo el conde Arnaldos
 bien oyreys lo que dirá
 por dios te ruego marinero
 digas me ora esse cantar
 respondióle el marinero
 tal respuesta le fue a dar
 yo no digo esta canción
 sino a quien conmigo va.

galera la mi galera
 dios te me guarde de mal
 de los peligros del mundo
 de fortunas de la mar
 de los golfos de León
 y estrecho de Gibrallar
 de las fustas de los moros
 que andaban a saltear.

galera la mi galera
 dios te me guarde de mal
 de los peligros del mundo
 de las ondas de la mar
 y del golfo de León
 del puerto de Gibraltar
 de los castillos de moros
 Que combaten con la mar
 oídolo ha la princesa
 en los palacios do está
 si saliredes mi madre
 si saliredes de mirar
 y veredes cómo canta
 la sirena de la mar
 que non era la sirena
 la sirena de la mar
 que non era sino Arnaldos
 Arnaldos era el infante
 que por mí muere de amo-
 res
 que le quería frūare¹¹⁸
 quien le pudiese valer
 que tal pena no pagase.

Menéndez Pidal indicó que el pliego es desconocido del *Cancionero de romances* s.a. Comparto esa opinión, pero hay un detalle no observado hasta ahora: una de las diferencias más notorias de la versión del *Cancionero de romances* s.a frente a los otros dos testimonios es que en ellos aparece, con algunas variantes, el cantar del marinero. En la edición de 1550 del *Cancionero de romances* se intercala a partir del verso 18 ese cantar:

*Galera, la mi galera
 Dios te me guarde de mal
 de los peligros del mundo
 sobre aguas de la mar
 de los llanos de Almería
 del estrecho de Gibraltar
 y del golfo de Venecia
 y de los bancos de Flandes
 y del golfo de León
 donde suelen peligrar*

¹¹⁸ Wolf y Hoffmann enmiendan *frustrar*.

Esto, claro está, no quiere decir necesariamente que Nucio, cuando la primera edición ya estaba impresa, entrara en contacto con alguna versión que incorporase el canto, pero nada habla en contra de la posibilidad de que Nucio los omitiese premeditadamente. Es una hipótesis en la que me centraré al hablar de la edición de 1550.

Sigamos de momento con el último de los romances de este grupo para el que Menéndez Pidal propone un origen manuscrito, el de Alfonso Ramos *Estaba la linda Infanta*, no se ha conservado en ningún pliego que lo transmita. Llegados a este punto es hora de recopilar datos y hacer balance. Tenemos seis romances, a saber, Rosaflorida, Ricofranco, Muerte de Tristán e Iseo, La Infantina, Conde Arnaldos y Alfonso Ramos, que parecen tener una procedencia manuscrita. En los tres casos en que conocemos pliegos que los transmiten, las lecciones de éstos demuestran que ninguno de los conservados pudo ser la fuente de Nucio; al trazar el *stemma* del romance de don Tristán, hemos visto que la rama de la que procede el *Cancionero de romances* s.a., esto es β , debe de presentar un estado del texto muy similar al que este tenía en el siglo xv. Precisamente en uno de finales del xv, el *Cancionero del British Museum*, encontramos, bajo las obras de Juan Rodríguez del Padrón dos de ellos. En fin, todo habla a favor de esa procedencia manuscrita, pero ¿de cuántos manuscritos hablamos?. Pues bien, creo que los romances proceden de un único manuscrito y además que allí se encontraban en el mismo orden que en el *Cancionero de romances*. La colocación que, de estos romances, ofrece Nucio tiene, con sus pequeñas unidades temático-formales un cierto aire cancioneril que tanto puede proyectar, según sugiere Di Stefano, «la sombra concreta o ideal del *Cancionero general* de Hernando del Castillo»¹¹⁹, como denotar su procedencia de algún cartapacio poético manuscrito. Las contaminaciones que se dan entre los textos hablan también a favor de una larga convivencia que favorecería este tipo de fenómenos. Hemos visto no obstante que estas supuestas contaminaciones no siempre ocurren en una dirección, es decir, en algunos casos existen lecciones comunes entre los pliegos y la versión del romance en el *Cancionero del British Museum*, como la coincidencia entre el último verso del pliego 1048 y el principio del romance en el cancionero londinense en el romance de Rosaflorida, o la canción del marinero en el romance del conde Arnaldos. En otras ocasiones es el *Cancionero de romances* el que transmite lecciones que no están

¹¹⁹ Di Stefano, G., «El Romance de don Tristán. Edición «crítica» y comentarios», art. cit., pág. 290.

en los pliegos pero sí en otros testimonios que verosímilmente nada tienen que ver con el cancionero, como es el caso del manuscrito de 1683 en el que encontramos la contaminación del romance de la Infantina con versos de Rosalinda que los pliegos no transmiten. La mención a la caza en el romance del conde Arnaldos, que sólo aparece en el pliego y en el *Cancionero de romances* s.a. (donde es más explícita), recuerda inevitablemente los romances de la Infantina y Ricofranco. Esta variedad en la dirección de las contaminaciones indica la difusión que los romances hubieron de tener, tanto en ese orden como separados y deja clara la existencia de todos ellos en un cartapacio manuscrito que Nucio empleó.

Otro romance de probable procedencia manuscrita es el de Fernando I moribundo, *Doliente estaba doliente*, al que Menéndez Pidal atribuye un origen oral. Como veremos en su lugar, algunas de las variantes que el romance aquí impreso presenta frente al texto que ofrece la *Silva* de 1550, al igual que las correcciones que se llevan a cabo en el *Cancionero de romances* de 1550, son difíciles de explicar por tradición oral o, al menos, serían más comprensibles si tuvieran su procedencia en un manuscrito.

El texto de 1550 presenta, al final, la adición de cuatro versos que, más que corregir alguna falta de sentido en el romance, sirven de introducción al romance siguiente, solucionando así, junto con otras adiciones en los romances contiguos, algunos de los problemas de orden que, como trataremos al hablar de este punto, se dan en esta zona del *Cancionero de romances* s.a.

La edición de 1550 añade, además, dos versos entre los 11-12 de la edición anterior, y al hacerlo, cambia la lección del verso 12 del *Cancionero* s.a. y en las *Españas perlado* en *de las Españas primado* (ahora verso 16, puesto que entre los versos 3 y 4 se añaden otros dos versos), precisamente la lección que trae la *Silva* de 1550. Un cambio del tipo *primado/perlado* no suele darse en la tradición oral, pero sería fácilmente explicable si hablásemos de un manuscrito.

Sí parecen ser de origen oral, por otra parte, los romances *En Sancta Gadea de Burgos*, *Cada día que amanece* y *Rey don Sancho, rey don Sancho*. Nótese sin embargo que estos dos últimos aparecen ya, como notó Rodríguez Moñino, en la famosa *Ensalada* de Praga y que en la edición de 1550 ambos romances cambian textualmente. Nucio por tanto parece haber recurrido a la tradición oral solamente cuando no pudo acceder a impresos. Del mismo modo, el romance del moro que reta a Valencia, *Helo helo por do viene / el moro por la calzada*, fue tomado por Nucio de uno de los pliegos que contienen el romance glosado por Lora, con mucha seguridad del 317. Como ya notó Menéndez Pidal, Lora debió de glosar una versión bastante defectuosa, sobretudo al final, lo que llevó a

Nucio a corregir el texto entresacado de la glosa con versos tomados de la tradición oral¹²⁰.

Quedan finalmente aquellos cuyo origen es desconocido. En el folio 122 vuelto encontramos el romance de la Duquesa de Loreyna en la corte del Rey don Rodrigo *En la cibdad de Toledo*. No se conoce ningún pliego que contenga este romance pero, como ya indicó Menéndez Pidal, el romance, por sus ragos, no puede provenir de la tradición oral. Debemos pues creer en la existencia de un pliego del que no se ha conservado ejemplar alguno. Lo mismo ocurre con el romance *Por aquel postigo viejo* del que sólo conocemos impresiones en pliegos muy posteriores al *Cancionero de romances* y con un texto muy distinto. Finalmente, tampoco conocemos las fuentes de los romances *Por las sierras del Moncayo*, *Helo helo por do viene/ el infante vengador* y *Por aquel postigo viejo*, que al igual que en el caso anterior sólo están documentados en pliegos a partir de la segunda mitad del siglo.

V.II.III *Romances sobre Materia de Troya*

Después de los romances que acabamos de analizar comienzan los que según la clasificación establecida por Nucio en el prólogo podrían denominarse como romances «relativos a Troya». Resulta sin embargo necesario advertir que los 10 romances contenidos en este bloque no remiten exclusivamente a lo que podría entenderse hoy como materia troyana; al contrario, Nucio reúne aquí una serie de romances que cabría interpretar del mismo modo en que esta materia se trata en las *Sumas de la historia troyana*, donde se dice que:

*«Porque esta estoria de Troya es toda fecha por los griegos, e porque en Greçia acahesçieron en otros tiempos muy grandes maravillas, cuenta algunas cosas de las que en Greçia fueron. Como quier que algunas d'ellas ayan acehesçido mucho ante que el destruiamiento de Troya e algunas después.»*¹²¹

La materia troyana viene así representada en su sentido más estricto por un grupo temáticamente homogéneo de 7 romances:

¹²⁰ Menéndez Pidal, R., *Cancionero de romances*, op. cit., Prólogo, pág. XXVIII.

¹²¹ Rey, A. (ed.), Leomarte, *Sumas de la historia troyana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932. Cf. para la concepción medieval de esa historia, Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, especialmente págs. 798 y ss.

- *Por una linda espesura*
- *Triste mezquino y penoso*
- *Triste está el rey Menalao*
- *En Troya entran los griegos*
- *En las obsequias de Héctor*
- *Oh cruel hijo de Aquiles*
- *Triste estaba y muy penosa*

De estos 7, el de *Triste está el rey Menalao* (fol. 199) está tomado sin variantes del *Cancionero general* y cuatro de los restantes están tomados de pliegos sueltos que podemos identificar.

Al tratar el primero de ellos (*Por una linda espesura*, fol. 195.) Menéndez Pidal se limita, una vez más, a anotar un interrogante como comentario. Rodríguez Moñino, en su estudio sobre la *Silva* advirtió, sin embargo, que el romance ya estaba en el *Libro de 50 romances* y que Colón también poseyó un pliego¹²². Hoy podemos añadir que el romance está también en un pliego que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich impreso en Burgos por Junta en 1549, lo que permite suponer que entre ellos hubo no pocos pliegos con el romance y que de alguno de ellos fue la fuente de Nucio¹²³. Puesto que este romance será tratado con todo detalle en los apéndices al final del trabajo, dejamos aquí apuntados estos datos y seguimos con el siguiente: *En Troya entran los griegos*. (fol. 199 v.). Menéndez Pidal afirma que el romance procede de un pliego de Praga con el que coincide incluso en el título «*Romance nuevamente hecho por Luys Hurtado. En el qual se contienen las treguas que hicieron los troyanos y la muerte de Hector...*»¹²⁴. Efectivamente allí encontramos el texto sin más variación que alguna que otra preposición («*de todos daré mal cabo*» en el *Cancionero* de Nucio frente a «*a todos dare mal cabo*» v. 70) la ausencia de una conjunción («*fuerte muro defensor*» frente a «*fuerte muro y defensor*» v. 23) o algún cambio de tiempo («*mas primero sereys muerto*» frente a «*mas primero serás muerto*» v. 75). Menéndez Pidal no obstante no conoció la existencia de un pliego¹²⁵ en el cual también aparece el romance y además con exactamente las mismas variantes frente al *Cancionero de romances* s.a. que el pliego de Praga que acabamos de ver.

¹²² *Diccionario*, n.ºs 110+996.

¹²³ *Diccionario*, n. 874.5

¹²⁴ *Diccionario*, n. 263; *Pliegos Praga*, II, 65.

¹²⁵ Se conservan dos ejemplares, el uno en la Biblioteca de Cataluña y el otro en la Nacional de Madrid, *Diccionario*, n.º 261 y 262 respectivamente.

Este pliego ha sido fechado por algunos como de la segunda mitad del siglo XVI, pero un vistazo al grabado que lo decora, que es el mismo que acompaña a la serie 892-895 que vimos al hablar de los romances *Cata Francia Montesinos* y *Tan claro hace la luna*, permite fecharlo con anterioridad ya que no se observan en él las muescas que aparecen en el marco del grabado, al lado derecho de los márgenes superior e inferior. Siendo pues anterior al *Cancionero de romances* y presentando un texto idéntico al de Praga (y por tanto, salvando las variantes anotadas, el mismo que el *Cancionero de romances*) no puede descartarse que fuese éste la fuente de Nucio¹²⁶.

Los dos pliegos que conocemos con el romance *Oh cruel hijo de Aquiles*. (fol. 210) presentan el mismo texto que el *Cancionero de romances*¹²⁷. Es bien cierto que el romance está también en el *Espejo de enamorados* como vimos en el capítulo cuarto, pero los textos que transmiten los pliegos coinciden en un caso de léismo que el *Espejo* no contiene (vv.7/8 «*que el favor de las mujeres / en los hombres yo le vñ*» CR s.a. + 640 + 641) además de presentar en el verso 27 sin la conjunción *que* al contrario de lo que ocurre en el *Espejo* («*pues por tus tristes amores*» frente a «*pues que por tus tristes amores*», v. 27). No sabemos, no obstante, si el pliego 641 presentaba esta lección pues por deterioro del pliego el texto se interrumpe dos versos antes. Las variantes aquí presentadas no poseen ciertamente el valor decisivo que cabría desear, pero hay que añadir que el *Cancionero de romances* s.a no sólo copia, como ya advirtió Menéndez Pidal¹²⁸, una parte del título del pliego, la que concierne al romance, (*Romance sobre la muerte que dió Pirro, hijo de Archiles, a la linda Policena*) , sino que además añade también a continuación el romance con el que continúa el pliego *Por las salvages montañas*, si bien lo hace al folio 269. Así, el que sigue por razones obvias al anterior, *Triste estaba y muy penosa* (fol. 211) lo toma también de un pliego suelto. Los que se nos conservan con este romance pueden agruparse de manera sumaria, en dos series. La primera de ellas está compuesta por cuatro pliegos de los cuales sólo dos se conservan y los otros dos los conocemos por citas de Colón. El más antiguo es probablemente el que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid¹²⁹ pues, además de estar también citado por Colón, lleva

¹²⁶ El romance, con la misma glosa, se conserva también en sendos pliegos de Londres (*Diccionario* n. 29, ca. 1550) y Praga (*Diccionario* n. 631), pero la inversión del orden en el primer verso del romance (*Los griegos entran en Troya*) junto a otras variantes de menos interés, demuestran que no fueron la fuente a la que Nucio recurrió.

¹²⁷ *Diccionario*, n.º 640 y 641.

¹²⁸ Menéndez Pidal, R., *Cancionero de romances*, op. cit., prólogo, pág. XXXIV.

¹²⁹ *Diccionario*, n. 506. *Pliegos Madrid*, II, 54.

un grabadito que ya aparecía en la *Celestina* de 1499. El de Praga¹³⁰, seguramente impreso por Juan de Junta hacia 1535 (obsérvese que lleva las mismas orlitas laterales que el 893) debe proceder de alguno de los que cita Colón y que no se han conservado¹³¹. La otra serie está compuesta por dos ediciones del mismo pliego. La primera de ellas, desconocida para Menéndez Pidal, es impresión barcelonesa de hacia 1540¹³², mientras la segunda, a juzgar por la letra redonda del título, debe de ser algo posterior al pliego barcelonés¹³³. El texto de ambos está sacado sin duda de alguno de los anteriores, es decir, ambas series no se remontan independientemente a alguna edición perdida. Los 18 versos de la versión de los pliegos distan de los 60 que presenta el *Cancionero de romances*. Di Stefano supone que el autor de la glosa que aparece en los pliegos sueltos pudo haber recortado el romance, especialmente al final, para adaptarlo a la glosa¹³⁴; de ser así, Nucio se remontaría a un pliego en el que aparecía la versión no retocada del romance.

Los dos romances que restan (*Triste mezquino y penoso*, fol. 198 y *En las obsequias de Héctor*, fol. 208v) tienen diversa procedencia pero una problemática común: la falta de testimonios. Del primero, Menéndez Pidal opina que probablemente, por la conservación de algunos rasgos arcaicos, podría haber sido tomado de la tradición oral. Para el segundo por otro lado, Menéndez Pidal, como en otros casos, se limita a anotar un signo de interrogación como único comentario al romance. Ciertamente no conocemos pliegos que lo contengan y desconocemos por completo de donde pudo sacarlo Nucio, aunque, aquí, al contrario de lo que ocurre con el anterior, no aparecen rasgos que permitan suponerlo procedente de la tradición oral. Habrá pues que pensar, más bien, en la pérdida de pliegos.

Con todo, la amplia concepción de la materia troyana a la que aludíamos al principio no explica por sí sola la presencia al final de la sección de tres romances que nada tienen que ver con ella. Tal mezcolanza, que hasta ahora no ha intentado explicarse, podría deberse a una serie de hechos de carácter práctico. No creo superfluo recordar aquí que las divisiones indicadas no tienen en el *Cancionero de romances* s.a. una separación tipográfica; los romances vienen todos seguidos y son sólo las indicaciones de Nucio en el prólogo las que nos

¹³⁰ *Diccionario*, n. 507; *Pliegos Praga*, II, 49.

¹³¹ *Diccionario*, n.ºs. 505 y 506.5.

¹³² *Diccionario*, n. 917.5.

¹³³ *Diccionario*, n. 918; *Pliegos Morbecq*, n. 18.

¹³⁴ Di Stefano, *Romancero*, op. cit., pág. 241, nota 10.

permiten emplearlas. Así, los tres romances *Aquel rey de los romanos*, *Mira Nero de Tarpeya* y *Triste estaba el padre santo*, que evidentemente no son de amores, entran mejor en este grupo pero ¿por qué? El primero (*Aquel rey de los romanos*, fol.212) proviene, al igual que el *De concierto están los condes* que hemos tratado en la sección de los romances relativos a la historia de España, del pliego 725¹³⁵. El romance se incluyó aquí por la sencilla razón de que Nucio, para aprovechar los materiales del pliego que le sirvió de fuente, colocó este romance entre el único grupo que habla de «cosas de la antigüedad». Algo muy parecido ocurre con los dos siguientes (*Mira Nero de Tarpeya*, *Triste estaba el padre santo*, fols. 213v.-215); ambos, al igual que el de la mezquita de Toledo hecha iglesia, están sacados, como ya anotó Menéndez Pidal, de un pliego conservado hoy en la colección de Praga¹³⁶. La publicación del primer romance junto al del Saco de Roma, cuya primera aparición se documenta en un pliego, con seguridad de 1527 o poco posterior, de la Biblioteca de Cataluña, impresión Valenciana de Jorge Costilla o Juan Viñón, se debe a la voluntad del impresor del pliego de crear un mensaje supratextual muy concreto. El romance sobre la locura de Nerón y su incapacidad para gobernar a sus ciudadanos encaja perfectamente con el marcado tono antipapal del segundo y su carácter político puesto que defiende la tesis imperialista del Saco de Roma (llevado a cabo por las tropas de Carlos V en 1527) según la cual el saqueo fue permitido por Dios en castigo por el mal ejemplo que la jerarquía eclesiástica daba a sus fieles¹³⁷. Por supuesto, ni uno ni otro tienen algo que ver con la guerra de Troya. El primero aparece por las mismas razones que exponíamos para el romance anterior y

¹³⁵ Aparte de en el 725, ya comentado arriba, el romance andaba también en un pliego de la colección de Praga (*Diccionario*, n. 1061, *Pliegos Praga*, I, 24) que probablemente toma el romance de alguno de los pliegos aquí citados.

¹³⁶ *Diccionario*, n. 1077; *Pliegos Praga*, II, 77. Del primero de los romances encontramos ya una cita en el primer auto de la *Celestina* de 1499, impresa en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea, cuando Sempronio, exhortado por Calixto a cantar «la más triste canción que sepas» entona este romance. Apareció luego, además de en la obra de músicos como Mateo Flecha, Juan Bermudo o Venegas de Henestrosa, en el *Espejo de enamorados* y en el *Cancionero* de Velázquez de Ávila quien, según hemos comentado, podría ser el autor del romance tal y como lo conocemos. La difusión del romance fue sin duda extraordinaria, tanto que en 1590 se imprimía aún en pliegos y Cervantes lo ponía (en la sugestiva versión de *Marinero de Tarpeya*) en boca de Cariharta en *Rinconete y Cortadillo*.

¹³⁷ La misma tesis, que también expone Alfonso de Valdés en su *Diálogo de Lactancio y un arcediano*, se defendía aún en 1864 en Gebhardt, V., *Historia General de España y de sus Indias*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1864, tomo V, pág. 77. Cf. también Redondo, A., «Le Sac de Rome de 1527 et sa mise en scène: le romance Triste estava el padre santo», en *Literatur und Politik im Spanien des Siglo de Oro*, 1998, págs. 31-51.

el del Saco de Roma por ser su compañero tipográfico. Parece claro, sin embargo, que a Nucio no se le escapaba la incoherencia de colocar estos dos romances entre los troyanos. El del Saco de Roma, lo acabamos de decir, venía simplemente acompañando al primero y sólo por ello entro a formar parte del *Cancionero de romances* s.a. de *Mira Nero de Tarpeya* con todo, fue modificado en algo para adecuarlo a las páginas que iba a llenar. Como ya anotó Menéndez Pidal, el texto de Nucio ofrece algunas variantes que Menéndez Pidal califica como «groseras erratas»: *sudor* por *ceniza* en el verso 6, *de que sacases* por *de quexas hacen* en el verso 26 y *Fenicia* por *Venecia* en el verso 34¹³⁸. Estaríamos quizá de acuerdo en calificar de ese modo a las dos primeras, pero la tercera parece más bien un intento de adecuación, ciertamente simple, del romance al tono de antigüedad que se les suponía a los de Troya mediante la aparición de *Fenicia*¹³⁹. En el *Cancionero de romances* s.a. además faltan versos al final lo cual se explica por la mutilación que sufren los últimos versos en la glosa. Con ella el sentido queda incompleto y Nucio opta por acabar «*por la culpa del piloto / que la rige y la gobierna*», añadiendo de nuevo una variante de su propia cosecha¹⁴⁰.

Acaba, con estos dos romances, el grupo destinado a los de Troya. Como se habrá observado, la coherencia temática del grupo no es especialmente fuerte, y tampoco pueden esgrimirse para justificarlo las advertencias del prólogo, puesto que por más que fuera «la primera vez», la presencia de ciertos romances se explica por la voluntad exhaustiva de Nucio.

V.II.IV. *Romances que tratan de amores*

No es esta la primera vez que encontramos en este trabajo un grupo de romances calificados como «de amores»; recordemos que ya en el *Libro de cincuenta romances*, después de ofrecer la lista de algunos romances que podrían agruparse en los tres conjuntos que acabamos de estudiar, el curioso librito bar-

¹³⁸ Las variantes, groseras o no, son a nuestro juicio claro testimonio de que el romance tuvo una fuerte difusión oral.

¹³⁹ La opción indicada me parece la más adecuada, pero no creo que pueda negarse por principio la posibilidad de que se trate de un error auditivo. Quisiera aprovechar para recordar que esto no significa necesariamente que el romance esté tomado «de la calle», pues bien puede haber sucedido que este error, de ser auditivo, se diese al dictar el romance uno de los empleados del taller.

¹⁴⁰ Vid. Menéndez Pidal, R., *Cancionero de romances*, op. cit., prólogo, pág. XXXV.

celonés remite también a «otros de amores». Sin embargo, no está nada claro qué se esconde realmente bajo esa clasificación. Dado que el grupo constituye, ciertamente, un auténtico cajón de sastre, podría pensarse en un recurso bien simple, por el cual, todo romance sin un tema claramente definido (e identificable con la célebre clasificación de Jean Bodel, más la historia española¹⁴¹) pasaría a ser «de amores». Lo poco definido del grupo parece confirmarse al atender a las fuentes que emplea Nucio. Son, principalmente, dos: por un lado en *Cancionero general* y por otro, aquellos pliegos que le habían servido como fuente para romances de alguno de los tres grupos anteriores.

Sobre la edición del *Cancionero general* empleada por Nucio, Menéndez Pidal creyó que el impresor de Amberes se basó en una posterior a 1520. La afirmación es, sin duda cierta, aunque en algunos casos se equivoca, como por ejemplo cuando afirma que esto se ve claramente en la inclusión del romance *Por el mes era de mayo*, incluido según él a partir de 1520, cuando en realidad aparece ya en 1514. Lo más probable es que Nucio trabajara con varias ediciones dado que en 1557 sacó una edición del *Cancionero general* basada en la de Toledo de 1527 pero con la composición de Jorge Manrique *En este siglo mundano*, que aparece en la sevillana de 1535. De este modo, los romances *Rosa fresca rosafresca*, *Fontefrida fontefrida*, *Yo mestaba en pensamiento* y *Reniego de ti amor* (fols. 230v-231) se toman del *Cancionero general*, de una edición posterior a la de 1520 puesto que en el romance de Fontefrida aparecen las variantes *las palabras que él dezía* y *que si hallo el agua clara*, que son conocidas a partir de esa edición¹⁴².

En el folio 232, Nucio intercaló entre los romances sacados de la obra de Castillo el de *Ya se asienta el rey Ramiro*, cuya aparición se explica porque en este punto del *Cancionero general* se alude al romance del rey Ramiro contrahecho.

¹⁴¹ Recuérdense los celeberrimos versos de la *Chanson des Saisnes* (siglo XII):

*N'en sont que trois materes à nul home entendatn:
De France et de Bretagne et de Romme la grant;
Ne de ces trois materes n'í a nule samblant.
Li conte de Bretagne s'íl sont vaint et plaisant
Et cil de Romme sage et de sens aprendat.
Cil de France sont voir chascun jour aparant.*

¹⁴² No se conocen pliegos que contengan los dos últimos romances: los dos primeros por su parte sí están en multitud de ellos: El de *Rosafresca*, glosado en *Cuando luz Apolo daba* y *Cuando yo os quise querida* (la glosa de Pinar que aparece en el *Cancionero general*) aparece en los pliegos 771 a 774, 846, 917.5, 918, 1035, 1038 y 1039, todos ya comentados. El de *Fontefrida* en 654, 870, 935.5, 936, 1038, 1039 y 1170.

La alusión que hace Castillo, sin embargo, es «Otro romance de Nuñez sobre el que dicen *Estábase el rey Ramiro*», por lo que la inclusión de Nucio no fue demasiado acertada. No se conocen pliegos con esa versión y Menéndez Pidal solventa el comentario diciendo que Nucio lo toma del mismo pliego de donde tomó el romance *Yo me estaba allá en Coimbra*. Hemos visto sin embargo, al hablar del romance que Menéndez Pidal se equivocaba, lo cual también parece claro al comparar el texto del romance que da el pliego (1072) con el del *Cancionero de romances* s.a. ya que el del pliego presenta muchos errores. Tampoco pudo Nucio haberlo tomado de otro pliego de Praga (771), pues está datado en fecha tardía, 1564. A la luz de lo que disponemos, cabe suponer que Nucio lo tomó de alguno de los dos pliegos que menciona Colón (1035 y 1035.5), aunque no se conservan los textos, o quizá de una edición anterior de 771.

A partir de aquí continúa con los romances tomados del *Cancionero general*, que constituyen una larga lista: *Estabase mi cuidado*, *Con mucha desesperança*, *Gritando va el caballero*, *Descubrase el pensamiento*, *A veynte y siete de Março*, *Triste estaba el caballero*, *Yo mera mora moraymã*, *Durandarte Durandarte*, *Ya desmayan mis servicios*, *Caminando por mis males*, *Mudado se ha el pensamiento*, *Por un camino muy solo*, *Caminando sin plazer*, *Alterado el pensamiento*, *Triste estaba el caballero*, *Amara yo una señora*, *Mi desventura cansada*, *Valencia ciudad antigua*, *Mi libertad en sosiego*, *Despedido de consuelo*, *Digasmе tu el pensamiento*, *Maldita seas ventura*, *Estando desesperado*, *Durmiendo estaba el cuidado*, *Dezidme vos pensamiento*, *Para el mal de mi tristura*, *Esperança me despide*, *Estando en contemplación*, *Por el mes era de mayo* (fols. 232v-250 v).

Menéndez Pidal anota que el romance *Durmiendo estaba el cuidado* está sacado del folio 109 del *Cancionero general* y no del 114 puesto que presenta en el segundo verso la lección «*el dolor le adormecía*» y no «*el dolor lo adormecía*». Lo único que ocurre es que la repetición del romance no es, como creía Menéndez Pidal, propia de la edición de 1520 sino que entró a partir de la de Sevilla de 1535. Esto podría probar que Nucio usó como fuente alguna edición posterior a ésta, puesto que el romance, tal y como aparece en el *Cancionero de romances*, esto es, con «le», está sólo desde 1535, claro que casos como éste, de confusion «le» «lo» se dan con frecuencia y podría ser corrección de Nucio. Menéndez Pidal también anota, como hemos visto, que el romance *Por el mes era de mayo* se añade en 1520, pero en realidad está desde la edición de 1514, y lo mismo ocurre con el romance *Despedido de consuelo*.

Por otra parte, como ya hemos indicado, entre estos romances «de amores» hallaron también cabida aquellos que se encontraban entre los pliegos que Nucio empleó para los grupos anteriores.

Al igual que el romance *En las salas de París* Nucio toma los cuatro romances *Nueva voz acentos tristes*, *Con temor del mar airado*, *Hija soy de un labrador* y *So los más altos cipreses* (fols. 220v-226) del pliego 594 atribuyéndolos a Torres Naharro¹⁴³. El romance *Triste estaba el padre Adan*, que también está en el pliego, no se incluye en el *Cancionero de romances* por ser religioso. El romance *Yo me levantara madre* (fol. 228) se conserva en los mismos pliegos que el de *Tres cortes armara el rey*, además del pliego número 15, del cual hemos visto que sacó Nucio el romance *Buen conde Fernán González*. Ya hemos anotado también que Nucio sacó el romance *Tres cortes armara el rey* del pliego 11 con lo que Nucio tuvo dos pliegos que contenían, glosado, el romance de *Yo me levantara madre*. El texto del pliego 11 no presenta ni una sola variante respecto al del *Cancionero de romances* s.a.

El de *Domingo era de ramos* (fol. 229v) se conserva principalmente en la serie del 374 al 379¹⁴⁴, de la cual ya nos hemos ocupado al hablar del romance *Morir os queredes padre*, y para este romance vale lo mismo dicho arriba. *Mis arreos son la armas* (fol. 252), al igual que ocurría con *Jugando estaba el rey moro* y *Moricos los mis moricos*, provienen sin variantes del 435. El de *Yo me adame una amiga* (fol. 252v) lo saca de la misma edición anterior del pliego zaragozano de 1550 de la que tomó los romances *Ya se salía el rey moro* y *Nuño vero Nuño vero*. El *Cancionero de romances* s.a. presenta la variante *Yo me adame una amiga*, mientras que en el pliego aparece *Yo me adamara*, esta lección no obstante es la que también aparece en el índice del *Cancionero de romances*, por lo que estamos probablemente ante una innovación de Nucio. Del mismo pliego

¹⁴³ Tres de los romances (*Con temor del mar airado*, *Hija soy de un labrador* y *So los más altos cipreses*) están también, en el pliego de Praga (*Diccionario* n. 352), pero éste no pudo ser, por los motivos que hemos visto (El romance *En las salas de París* presenta variantes, atribuye los romances a Martín de la Membrilla, etc.) fuente de Nucio. En el romance *So los más altos cipreses*, además, el pliego de Praga presenta un verso (quinto en el pliego) *que desarmado yazía* que no aparece ni en el 594, ni en el *Cancionero de romances* ni en ninguno de los otros pliegos que contienen el romance. Estos otros pliegos son cuatro: uno de Madrid (*Diccionario* n. 685; un único número, pero se conserva, en la misma biblioteca otro ejemplar) y una reedición (*Diccionario* n. 686), otro pliego, también en la colección de Praga (*Diccionario* n. 412) del que, con la misma entrada en el *Diccionario*, se conserva otro ejemplar en París y finalmente una referencia que hizo Colón (*Diccionario* n. 884). Del romance *Hija soy de un labrador*, además de los dos mencionados, una mención de Colón (*Diccionario* n. 432.5) donde se recoge bajo Luis Peralta. Del romance *Con temor del mar airado* sólo conocemos los dos pliegos citados mientras que el que abre la serie, *Nueva voz acentos tristes*, solamente aparece en el 594.

¹⁴⁴ En el índice el *Diccionario* remite por error a los números 370 a 374.

del que tomó *Mandó el rey prender Virgilio* proviene también el romance *Cuidado de do venís* (fol. 252v).

Por las salvajes montañas (fol. 269) procede del mismo pliego que el romance *Oh cruel hijo de Aquiles* (641). Para el *Desamada siempre seas* (fol. 257v) Nucio empleó una edición anterior del 324, probablemente de Juan de Junta, como ya hemos visto al hablar del romance *Día era de Sant Jorge*. Finalmente el romance de Amadís, *Después que el muy esforçado* (fol. 263v) lo tomó del 486, al igual que *Retraída está la infanta*, que ya hemos comentado.

Hay también una serie de romances en este grupo que Nucio tomó de pliegos sueltos que no había aprovechado para sacar ninguno de los romances anteriores.

Los *Bien se pensaba la reina y Arriba canes arriba* (fols. 227-227v) se toman de un pliego de la colección de Praga donde aparecen glosados por Hurtado¹⁴⁵. Los textos no presentan variante alguna frente a las lecciones del *Cancionero de romances* s.a. salvo el séptimo verso del primer romance, donde Nucio lee *sino fuese un doncella* y el pliego es *si no fue una doncella*, lección probablemente impuesta para mejor concordancia con el texto de la glosa.

El de *A tal anda don García* (fol. 251) lo hubo de tomar Nucio del 1174 que, al igual que el *Cancionero de romances*, presenta los dos versos finales en la forma «*mandó tocar sus clarines / y su cerco luego alçar*» (vv. 47-48), mientras que el pliego 21 presenta la lección «*mandó tocar sus clarines / y su cerco mandó alçar*»¹⁴⁶.

La fuente de Nucio para el romance *En el mes era de abril* (fol. 253v) fue el pliego 273. La variante más interesante se produce en los versos 29 y 30. Menéndez Pidal creyó que el *Cancionero de romances* s.a. transmitía la versión ori-

¹⁴⁵ *Diccionario*, n. 255; *Pliegos Praga*, I, 19

¹⁴⁶ Es conveniente aclarar un error extendido sobre los pliegos que contienen estos romances. Menéndez Pidal sólo menciona dos pliegos (*Diccionario* n. 21 y n. 1174, este último fragmentario por faltar la primera hoja) al hablar de este romance, y lo mismo hace Piacentini. Sin embargo según el *Diccionario* hay otro que contiene el romance en la misma colección de Praga, al igual que los dos anteriores. Lo que ocurre es que por un error la plana cuarta de este pliego se ha reproducido en la edición *facsimil* como la séptima del pliego LIV (*Diccionario* n. 21) y la séptima del LIV como cuarta del XIII (*Diccionario* n. 851). Es decir, lo que en el pliego XIII de *Pliegos Praga* aparece como el romance de *A tal anda don García*, corresponde en realidad al pliego 21, y por tanto, aunque el romance aparezca en la entrada bibliográfica del pliego, este no existe. Los otros dos pliegos que se conservan con el romance son posteriores al *Cancionero de romances*, muy claramente uno, sevillano, impreso por Alonso de la Barrera en 1580 (*Diccionario* n. 1166) y de la segunda mitad del siglo otro guardado hoy en la Chapin Library (*Diccionario* n. 439).

ginal y que la glosa desdoblaba cuatro versos que quedaban sin rima. La variante tiene a mi juicio una explicación más sencilla. En la estrofa 16 de la glosa, Antonio López, el glosador, olvida un verso del romance, con lo que queda una estrofa de nueve versos, lo cual, si sólo tomamos el texto del romance da lugar a:

*Allí habló don Duardos
bien oireys lo que dirá
no lloreys señora Infanta*

Lógicamente, al olvidar la glosa un verso del romance, la rima se rompe. Nucio observó el fenómeno y eliminó el *bien oireys lo que dirá* a la vez que cambiaba el *no lloreys señora Infanta* por *no lloreys mi alegría*, con lo que la rima quedaba restituida.

Menéndez Pidal estaba seguro de que el romance *Sevilla la realeza* (fol. 215) procedía de pliego suelto, aunque le era desconocido alguno que lo contuviese. Rodríguez Moñino posteriormente ya anotó la presencia del romance en un pliego de la British Library¹⁴⁷ de 1539, que Askins cree impreso en Cuenca por Francisco Alfaro, donde efectivamente se encuentra el texto con apenas variación.

Un complejo proceso de copias, préstamos textuales y reelaboraciones permite postular la existencia de una fuente común para los romances *Oh Belerma*, *Los que aveis servido amores* y *descubrase el pensamiento*. El primero de los romances lo encontramos hasta en once pliegos, aunque no todos pueden haber sido la fuente del *Cancionero de romances* s.a., pues algunos presentan textos muy diferentes a éste. Los únicos que presentan un texto similar al que ofrece Nucio son uno, impreso por Pedro Tovans en Medina del Campo entre 1533 y 1536¹⁴⁸ y una copia de ese mismo pliego impresa en Burgos por Juan de Junta¹⁴⁹. Ciertamente el texto del romance presenta muchas variantes respecto al del *Cancionero*, pero, insistimos, no deja de ser el más semejante de los muchos pliegos que lo transmiten. Se da la circunstancia, además, de que el pliego nos presenta el romance solo y glosado en 20 estrofas por un tal Alberto Gómez, de tal suerte que algunos versos que en el romance difieren notablemente del texto del *Cancionero de romances* s.a. aparecen en una forma más pa-

¹⁴⁷ *Diccionario*, n. 832; *Pliegos British*, n. 69.

¹⁴⁸ *Diccionario*, n. 222.

¹⁴⁹ *Diccionario*, n. 223.

recida en el texto de la glosa (como por ejemplo en el verso 11 donde el pliego, en el romance sin glosa, trae la lectura *Oh mi hermano Montesinos*, cuando lo que trae el cancionero es *Oh mi primo Montesinos* mientras el mismo verso citado es en la glosa *señor primo Montesinos*).

Los únicos pliegos conservados que presentan el romance *Los que aveis servido amores* son precisamente los mismos (222 y 223) que llevan la forma más similar del romance de *Oh Belerma*. El texto de este romance no presenta tantas variantes ni de tanta importancia como ocurre con el anterior y, sin embargo, sabemos que ninguno de los dos puede ser la fuente de Nucio porque no toma el primero de los romances de ahí. Si sólo dispusiéramos de estos datos podría pensarse fácilmente en otro pliego, fuente o derivado de estos dos, que también contendría los romances, pero que habría introducido sólo la glosa de Gómez, y además con las variantes. Creo que la clave nos la da el romance *Descubrase el pensamiento*. Solamente dos son los pliegos que transmiten este romance. Uno de la Biblioteca Nacional de Madrid (340) citado ya por Colón y una reedición del pliego en la colección de Praga (339). Ambos fueron ya descartados por Rodríguez Moñino como posibles fuentes de Nucio, por las variantes, pero no es casualidad que estos dos pliegos lleven también el romance de *Oh Belerma*. La versión del romance es muy diferente a la que nos ofrece el *Cancionero de romances* s.a. pero se asemeja más a la que nos ofrecen los pliegos 222 y 223. La semejanza no se advierte a primera vista, pues frente a los 42 versos de 222 y 223, estos dos pliegos ofrecen, en glosa de Francisco Marquina, 18. No obstante 16 son idénticos, de tal modo que se refuerza la impresión de que la glosa se construyó sobre una versión «recortada» del texto de 222 ó 223. Si el romance de Belerma está, en versiones diferentes pero cercanas, en los cuatro pliegos, el *Los que aveis servido amores* en los dos primeros, *Descubrase mi pensamiento* en 339 y 340 y, finalmente, el *Cancionero de romances* los contiene a los tres sin que, para ninguno de los textos pueda hallarse un pliego que sirviera como fuente, sólo puede ser porque Nucio empleó un pliego, o una edición posterior de un pliego, que también sirvió de fuente a éstos. El romance *Pues de amor fuisteis dotada* (fol. 264v) existe en un pliego impreso, al igual que 222, en Medina del Campo por Tovans (Diccionario, n. 818) con romances que aparecen en 339 y 340, lo que es una prueba más de la existencia de pliegos intermedios perdidos de donde Nucio tomó sus romances. Nótese además, que pese al ambiente carolingio del romance, su inclusión entre éstos de amores no es un error de Nucio sino una clara confesión del modo en que se entendían ciertos romances.

El romance *Yo me estaba reposando*, de Juan del Encina, lo toma con seguridad de un pliego de la Biblioteca Nacional de Madrid con el que coincide en todo, incluso en la variante en el último verso *me boluí como solía* que leen en común frente al *Libro de cincuenta romances* que lee *me boluía como solía*. Éste, el último de los romances para los que podemos establecer con claridad una fuente de Nucio, parece aportarnos los datos necesarios para comprender la procedencia del que lo precede, *Aquejándome el dolor*, también de Juan del Encina. El romance, tal y como aparece en el *Cancionero de romances* s.a., no presenta variante alguna frente a como aparece en el cancionero del autor. Extraña, sin embargo, que Nucio, de haber recurrido a ese cancionero impreso en numerosas ocasiones, tomara de allí solamente un romance. Quizá anduvo también por impresos o algún manuscrito; quede pues apuntada su identidad.

Sí parece seguro que Nucio tomó los romances *Ya piensa don Bernaldino*, *Ao longo de hua ribeira*, *En el tiempo que Cupido*, *Ya se parte el pensamiento* y *Sin dicha vi una morada* de algún cartapacio manuscrito. Al menos, así parece confirmarlo la falta de pliegos con estos romances y su carácter arcaico.

Igualmente seguro, aunque no podamos precisar las fuentes, es que Nucio tomó los romances *Nunca fuera caballero*, *Mi padre era de Ronda*, *De Francia partió la niña* y *En la selva está Amadís* de algún pliego suelto. Del primero conocemos su presencia en pliegos sueltos¹⁵⁰; el segundo, que Menéndez Pidal atribuye sin dar mayores explicaciones a la tradición oral, lo conocemos, glosado con el comienzo *Mi padre era de Aragón*, en tres pliegos. El texto del *Cancionero de romances* s.a. no procede de ninguno de los tres conservados. Pero, si unimos al hecho de que las variantes no presentan los rasgos típicos de transmisión oral el de los 30 años que separan los pliegos conservados, podemos

¹⁵⁰ Sólo dos pliegos conocidos contienen el romance. Uno de ellos, el 353, de la colección de *Pliegos Praga*, debe descartarse como ya hemos visto al hablar del romance *En Castilla está un castillo*. El otro pliego, que conocemos por mención de Colón, parece relacionarse estrechamente con el anterior, por lo que supuestamente contendría los mismos textos y también debería excluirse. El texto del romance, por lo demás, presenta variantes de poca importancia respecto al texto del *Cancionero de romances* pero que sin embargo demuestran que este pliego no fue la fuente de Nucio. El texto del pliego, sin embargo, no deja de parecerse más al del *Cancionero* que la versión que conocemos por un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sea como sea, las citas del romance en otras obras como *El Cortesano*, de Luis Milán o en el celeberrimo pasaje del *Quijote* (I,2) demuestran que el romance gozó de amplísima difusión y es segura la existencia de pliegos de donde Nucio pudo haberlo tomado. En otro pliego de la colección de *Pliegos Praga* (*Diccionario* n. 711) aparece un texto muy diferente al del *Cancionero de romances* ya desde el primer verso *Nunca se vio caballero*.

concluir que hubo con seguridad más pliegos con el romance que, verosíblemente, pudieron contener un texto con las variantes (o algunas de ellas, pues otras pueden ser error del propio Nucio) que presenta el *Cancionero de romances* s.a.¹⁵¹. Ninguno de los pliegos que transmiten los dos romances restantes pudo ser, del mismo modo, la fuente de Nucio, pero está probada su transmisión impresa con anterioridad a la fecha de publicación del *Cancionero de romances* s.a.¹⁵².

Miraba de Campo Viejo y *La triste reina de Nápoles*, que se señalan como incompletos y cuyos textos se mejoran en la edición de 1550, fueron tomados de la tradición oral¹⁵³.

Finalmente, la composición con que se cierra el volumen, *Por estas cosas siguientes* no es romance; se incluye aquí «porque quedavan hojas en blanco».

¹⁵¹ El primero de ellos es probablemente uno parisino, impresión sevillana de Cromberger hacia 1520 (*Diccionario* n. 689), en la colección de *Pliegos Praga* encontramos otro pliego, reedición modificada del anterior (*Diccionario* n. 688) y finalmente en uno valenciano de alrededor de 1550 (*Diccionario* n. 718) que aprovecha materiales de estos y otros pliegos. La presencia de *Aragón* en el primer verso en lugar de *Ronda*, podría deberse perfectamente a la obra del glosador, ya que la glosa tiene rima en -ón; por otra parte, Ronda, en la actual provincia de Málaga, resulta más cercana al ámbito geográfico de Antequera, lo cual refuerza la hipótesis. Nucio pudo haber advertido el cambio obrado por el glosador y haberlo enmendado, del mismo modo que la variante del verso 8 del *Cancionero de romances* s.a. *anduve en la moneda* es claramente mala lectura del verso de los pliegos *anduve en el almoneda*. Estas, además de una variante en el verso 10 donde el pliego lee *que por mí una blanca diera* frente al *que por mí diese moneda* del *Cancionero de romances*.

¹⁵² Ninguno de los dos pliegos que conoció Menéndez Pidal (*Diccionario* n. 240, citado por Colón, y n. 669) presentan un texto que se parezca a la versión que presenta el *Cancionero de romances*, con el que difieren en varios puntos, ya desde el primer verso que leen *De Francia salió la niña*. Tampoco se parece la versión que conocemos en un manuscrito. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un pliego cuyo primer verso coincide con el del *Cancionero* y que por la fecha, hacia 1547, podría ser fuente de Nucio. El texto sin embargo nos muestra que la versión de este pliego se parece más a la de los otros pliegos que a la del *Cancionero de romances* s.a. Nada dice Menéndez Pidal sobre el romance de Amadís. Conocemos dos pliegos, ambos burgaleses, de Alonso de Melgar el primero, hoy en Londres, impreso entre 1521 y 1527 (*Diccionario* n.ºs 700+701) y una reedición del pliego, que conserva incluso el mismo grabado, de Juan de Junta, hacia 1530 (*Diccionario* n. 702). La versión que presentan estos pliegos, en la glosa *Siguiendo ajeno querer*, coincide solamente en los dos primeros versos con el texto del *Cancionero de romances* s.a.

¹⁵³ Ninguno de los dos pliegos que presentan el romance *Miraba de Campo Viejo* pudo ser fuente de Nucio. Uno de la colección de *Pliegos Praga* es desconocido por el *Cancionero de romances* s.a., ya que no incluye otros romances que el pliego lleva además de presentar en el caso de este romance un texto muy diferente. Téngase en cuenta que el pliego es casi con seguridad posterior a 1550 (*vid.* Rodríguez Moñino, *Cancionero de romances*, 1550 *op. cit.*,

V.III. REEDICIÓN DE MEDINA DEL CAMPO, 1550

En la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 12985.) se conserva el único ejemplar de esta curiosa copia del *Cancionero de romances* s.a. Le faltan los folios vj, vij, cclxv y siguientes, pero conserva la tabla de los romances, lo que permite asegurar la identidad no sólo de los textos sino también del orden con la edición de Nucio. Guillermo de Millis (Miles o Milis en generaciones posteriores) es el primero de una familia de impresores, libreros y editores que, procedentes de Italia (de Tridino según Cristóbal Pérez Pastor) se instalaron en España a mediados del Siglo XVI. La actividad de Guillermo de Millis se documenta a partir de 1530 como librero y ya en 1539 como editor. Su actividad impresora parece comenzar en este año de 1550 coincidiendo con la muerte de Pedro de Castro, a quien había costado varias impresiones y de quien heredó materiales tipográficos. En este contexto de Medina del Campo, y habiéndonoslas con alguien que se ocupó sobretudo del comercio de libros, en una ciudad especialmente conocida por su feria y su enclave estratégico en el comercio librero peninsular, todo parece indicar que hay que entender esta obra como un intento de aprovechar en España el éxito de la impresión antuerpiense. El volumen carece, como es de suponer, del prólogo de Nucio, pero el resto es idéntico al *Cancionero de romances* s.a. Curioso es también el hecho de que, quizá para eliminar algunas suspicacias, el título se modificara quedando como consecuencia algo desafortunado: *Romances en que se contienen la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto*. Por lo demás, es también un volumen en doceavo, de doscientos cuarenta y cuatro folios, con signaturas Avij-Yvij, todas ellas de a doce folios, como corresponde a una reimpresión a plana y renglón.

pág. 20, nota 21.) La referencia de Colón sin embargo indica que hubo idéntica edición anterior. El otro pliego, hoy en la Chapin Library está impreso en Alcalá por Sebastián Martínez en 1596, a pesar de que se ha fechado en ocasiones como de 1546. Así se fecha en *Romancero Tradicional*, vol. II, 1963, pág. 151, tomando el error (probablemente de transcripción dada la similitud de las fechas 1546-1594) de la descripción del pliego que ya había hecho Hurth) 1546 es imposible porque Sebastián Martínez comienza su actividad en 1550 en Valladolid y no llega a Alcalá hasta 1562, *vid. Diccionario de Impresores*, págs. 436-437. Para el segundo de los romances es imprescindible el trabajo de Whinom, K., «Desde las coplas hasta el romance de la reina de Nápoles», en *Aspetti e Problemi de la letteratura Iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Roma, Bulzoni, 1981, págs. 371-383.

V.IV LA EDICIÓN DE 1550

Apenas tres años después de que apareciese la primera edición, en 1550 Nucio saca a la luz una nueva edición de su *Cancionero*, «nueuamente corregido y emendado en muchas partes», según se confiesa en el prólogo. Se trata, al igual que la primera edición de un volumen en doceavo, pero con algunas hojas más, en concreto 300 con signaturas A-Aa de doce hojas, debido a las correcciones que incluye Nucio en esta segunda edición. Más allá de las descripciones bibliográficas necesarias, estos datos nos muestran que Nucio empleó exactamente 25 pliegos de 12 hojas para el volumen, número redondo en el que caben demasiado sospechosamente todos los romances. El impresor seguramente intercaló algunos romances al cuerpo de la primera edición hasta que dió con el número justo para llenar esos folios sin dejar ninguno en blanco. Por ello, según pretendemos demostrar, sus 185 romances (29 más que la edición sin año) deben ser considerados teniendo en cuenta que más allá de la temática o la predilección por unos romances determinados, el contenido de este volumen viene determinado, como el anterior, por las fuentes empleadas y las necesidades tipográficas surgidas durante su composición.

V.IV.I Reorganización de los materiales y variación textual

Como ya se ha mencionado, la edición del 1550 del *Cancionero de romances* lleva a cabo profundas modificaciones en el texto de la edición anterior, que, por diversos motivos, no han sido aún entendidas. Rodríguez Moñino afirma que son cuatro los textos de la edición sin año que se suprimen en esta edición de 1550, concretamente los siguientes¹⁵⁴:

- *Abenamar Abenamar*
- *Cada día que amanece*
- *Por estas cosas siguientes*
- *Yo mestaba en Barbadillo*

En realidad los textos suprimidos son solamente dos: *Por estas cosas siguientes* y *Yo mestaba en Barbadillo*. Los otros dos romances no se suprimen, sino que solamente cambian su forma de tal modo que pueden parecer otros distintos.

¹⁵⁴ Rodríguez Moñino, A., *Cancionero de romances, Anvers, 1550, op. cit.*, pág. 25.

Así, el de *Abenamar Abenamar* está incluido dentro del romance *Por Guadalquivir arriba*. Los versos 7-8, 29-36, 43-84 son el romance de *Abenamar* tal y como aparece en la edición sin año, mientras que el romance completo tiene 84 versos. Lo mismo ocurre con el romance *Día era de los reyes* cuyos versos 11, 12, 14, 16, 29-31, 34, 37, 38, 41, 42 y 61-78 son el romance *Cada día que amanece* igual que aparecía en la edición sin año. La supresión de *Por estas cosas siguientes* es lógica, puesto que no es romance y en la edición sin año se colocó como hemos visto sólo para completar pliego y no dejar espacio en blanco. Más compleja, pero igualmente lógica, resulta la eliminación del *Yo mestaba en Barbado*, como tendremos ocasión de ver al hablar del orden de los romances.

De momento, aclarada la cuestión de los romances suprimidos pasemos a los nuevos romances que se incluyen por primera vez en esta edición. Al hablar de éstos, Rodríguez Moñino comete la misma equivocación que al hablar de las supresiones, pues ni el *Día era de los reyes* ni el *Por Guadalquivir arriba* son, en sí, textos nuevos, sino que solamente se añaden versos a los romances primitivos. Si son nuevos en cambio 30 romances, procedentes todos ellos de pliegos sueltos aunque en algunos casos ninguno se haya conservado que confirme la hipótesis. Catorce de estos textos se añaden al final formando un grupo compacto:

- *En Arjona estaba el duque*
- *Blanca sois señora mía*
- *Del soldan de Babilonia*
- *Tiempo es el caballero*
- *Durmiendo esta el rey Almançor*
- *A caza va el emperador*
- *Malas mañás habéis tío*
- *Después que por mi ventura*
- *Bodas hacían en Francia*
- *Olorosa clavellina*
- *En los días caniculares*
- *En Burgos esta el buen rey*
- *Llanto hace el rey David*
- *Con rabia esta el rey David*

Nótese en primer lugar que pese a que el primero de los romances comienza en el folio 287v, los 14 romances ocupan una única signatura. Ello implica que casi la mitad de los romances que aparecen por primera vez en esta edición aparecen en un cuaderno independiente colocado al final del volumen.

De los tres que preceden al de *Tiempo es el caballero*, así como de los tres que le siguen, no se conocen testimonios en impresos anteriores a 1550. De *Tiempo es el caballero* en cambio, sí se conocen multitud de pliegos conteniéndolo, aunque sólo uno de ellos ofrece un texto del romance que permite creer que éste fue la fuente del *Cancionero de romances*. Se trata de un pliego de la colección de Praga que se caracteriza, frente a los otros pliegos que conservan el romance, por coincidir con el *Cancionero* en la lección del segundo verso «*tiempo es de andar de aquí*»¹⁵⁵. Con todo, el romance presenta en el pliego 26 versos, y 28 en el *Cancionero de romances* sin que los 26 iguales sean idénticos.

Por lo que respecta al que comienza *Después que por mi ventura*, se halla con leves variantes y falta de un verso en otro pliego de Praga, glosado por Martín Membrilla, siendo probablemente este pliego u otra edición, anterior o posterior, la fuente que empleó Nucio¹⁵⁶.

Menos dudas ofrecen los tres siguientes, *Bodas hacían en Francia*, *Olorosa clavellina* y *En los días caniculares* que además de en pliegos sueltos se encuentran, en el mismo orden (salvando las canciones) en el *Espejo de enamorados* de donde sin duda los tomó el impresor antuerpiense. Los tres últimos, *En Burgos esta el buen rey*, *Llanto hace el rey david* y *Con rabia esta el rey David* se encuentran en un pliego de Praga algo más tardío que el *Cancionero de romances*, pero segura reedición de cuadernos anteriores entre los que se hallaría el que Nucio usó como fuente para estos romances¹⁵⁷.

Aparte de estos catorce, incorporados como hemos visto formando un bloque al final, dieciséis romances más pasan a engrosar la lista del *Cancionero de romances*. Empecemos según el orden de las composiciones para ir viendo como, con los romances añadidos, Nucio modifica la ordenación propuesta en la primera edición. El primero de los romances nuevos que se insertan entre los de la edición anterior es el que comienza *La señora de las gentes*. No se conserva ningún pliego suelto o impreso de la primera mitad del siglo que contenga este romance, pero no resulta difícil explicar los motivos de su inclusión. En principio, no tiene ningún sentido colocar aquí un romance sobre la presa de Jerusalén, sin embargo, si nos fijamos en la distribución de los romances en ambas ediciones veremos que es la siguiente:

¹⁵⁵ *Diccionario*, n. n. 318; *Pliegos Praga*, II, 76.

¹⁵⁶ *Diccionario*, n. 353.

¹⁵⁷ *Diccionario*, n. 656; *Pliegos Praga*, II, 48.

CR S.A.

Estabase el conde Dirlos f. 6r-28v
De mantua salio el marques f. 29r-42v
De Mantua salen a priesa f. 42v-51r
En el nombre de Jesus f. 51r-54v
Asentado esta Gayferos f. 55r.

CR 1550

Estabase el conde Dirlos f. 6r-28v
La señora de las gentes f. 28v-29r
De Mantua salio el marques f. 29v-43r.
De Mantua salen a priesa f. 43r-52r
En el nombre de Jesus f. 52r-55r
Asentado esta Gayferos f. 55r

Como puede observarse, los romances comienzan en ambas ediciones en el folio (6r) y al llegar al principio del romance de Gayferos están también en el folio 55r a pesar de que la edición de 1550 tiene un romance más, de 46 versos concretamente. Al componer las páginas de forma más estrecha, las líneas se desplazan de tal modo que acaba quedando un espacio en blanco en el que se inserta el romance que nos ocupa. Estos procedimientos, como veremos, se dan a lo largo de toda la obra.

Entre los de *Mala la vistas franceses* y *Estabase la condesa* se incluye el de *En Paris esta doña Alda*. Tampoco está éste por ninguno de los pliegos sueltos conservados, siendo esta versión de la edición de 1550 la única antigua conservada, pero está clara la intención de Nucio al intercalarlo entre los otros dos, pues se narra aquí el momento en que doña Alda recibe la noticia de la muerte de Roldán. El siguiente romance que se incluye es el de *En Ceuta esta don Julian*, que se conserva en dos pliegos sueltos, el uno de la Biblioteca Nacional de Madrid y el otro de Praga¹⁵⁸. La relación entre ambos impresos no está clara para Rodríguez Moñino, quien se limita a anotar que el «pliego de Praga es reedición, u original, del madrileño¹⁵⁹». Esta posibilidad parece, por las variantes y el diseño de los pliegos, la más factible; aquí nos interesa más, sin embargo, establecer la fuente del cancionero de 1550 y para ello nos encontramos frente a un problema casi insalvable: está claro que el romance que ofrece Nucio procede de uno de los pliegos, entre otros motivos por aparecer en ellos este romance en la misma posición que en el *Cancionero* de 1550, es decir, tras el romance de la penitencia del rey don Rodrigo, pero el texto del romance según el *Cancionero* es bastante diferente al de los pliegos. Presenta, por un lado seis versos más y, en los versos finales, encontramos las siguientes variantes:

¹⁵⁸ *Diccionario*, n. 709 y n. 710.

¹⁵⁹ Rodríguez Moñino, A., *Cancionero de romances*, Anvers, 1550, *op. cit.*, pág. 28, nota 34.

CR 1550

*O dolor sobre manera
o cosa nunca cuydada
que por sola una donzella
la qual Caua se llamaba
causen estos traydores
que España sea domeñada
y perdido el rey señor
sin nunca del saber nada*

710

*O dolor sobre manera
y cosa nunca pensada
que por causa de un traydor

España fue subjetada
al gran poder de Mahoma
cosa fue nunca pensada*

Como puede verse el texto de 1550 se centra más en el papel de la Cava y en la figura del rey, sin que podamos decir con seguridad si estamos ante una concesión de Nucio a los gustos de su público lector o, al contrario, las variantes se deben a las fuentes que empleó Nucio.

Los dos romances siguientes que incorpora esta edición se intercalan en el cuerpo de la edición sin año completando su sentido. Lo hacen como sigue:

CR S.A.

- *Reynando el rey don Alonso*
- *En los reinos de Leon*
- *En corte del casto Alfonso*
- *Con cartas y mensajeros*
- *No cessando el casto Alfonso*

CR 1550

- *Reynando el rey don Alfonso*
- *En corte del casto Alfonso*
- *No cesando el casto Alfonso*

El de *En los reinos de Leon* no se conserva en pliego suelto alguno, ni tampoco en de *Con cartas y mensajeros*, aunque este último se cita en la *Ensalada* de Praga y en las numerosas ediciones de la *Glosa peregrina*, atribuida primero a Alonso López y que luego se apropia Luis de Aranda¹⁶⁰.

Apenas dos romances después nos encontramos con la mayor modificación de orden y textos de esta nueva edición: sólo un romance nuevo aparece entre estos textos y un total de once romances sufren cambios de lugar. Estos cambios se han aclarado generalmente aludiendo a razones temáticas, pero a pesar de ello, los motivos aparentes esconden unas necesidades tipográficas. En la primera edición, las composiciones afectadas presentan el siguiente orden:

¹⁶⁰ Vid. *Diccionario*, n.º 23.5 a 28.

- *Después que Vellido Dolfos* f. 144v-151v
- *Esse buen rey don Alonso* f. 151v-153v
- *En Santa Gadea de Burgos* f. 153v-155r
- *Cada día que amanece* f. 155r-155v
- *Cauaiga Diego Laynez* f. 155v-157r
- *Afuera afuera Rodrigo* f. 157r-157v
- *Doliente estaua doliente* f. 157v-158r
- *Morir vos queredes padre* f. 158r-158v
- *Rey don Sancho* f. 158r-159r
- *Por aquel postigo viejo* f. 159r-159v
- *De concierto estan los condes* f. 159v-160v
- *Tres cortes armara el rey* f. 161r-161v
- *Castellanos y leoneses* f. 161v-163r
- *Buen conde Fernan Gonzalez* f. 163r-163v
- *Yo me estaba en Barbadillo* f. 163v-164v
- *A caça va don Rodrigo* f. 164v-165r
- *Valasme nuestra señora* f. 165r-165v

En la edición de 1550 el orden ha pasado a ser:

- *Valasme nuestra señora* f. 144v-146r
- *Doliente se siente el rey* f. 146r-146v
- *Morir vos queredes padre* f. 146v-147v
- *Afuera afuera Rodrigo* f. 147v-148r
- *Guarte guarte rey don Sancho* f. 148r-149v
- *Después que Vellido Dolfos* f. 148v-150r
- *Ya cabalga Diego Ordoñez* f. 150r-150v
- *Arias Gonzalo responde* f. 150v-156r
- *Por aquel postigo viejo* f. 156r-156v
- *En Santa Ageda de Burgos* f. 157r-158r
- *Esse buen rey don Alonso* f. 158r-160v
- *Cauaiga Diego Laynez* f. 160v-162r
- *Día era de los reyes* f. 162r-163r

De este modo, el *Valasme nuestra señora* ha pasado sin demasiado criterio al principio, colocando así antes el romance de Fernando IV que el de Fernando I. Esta ordenación se mantendrá en todas las ediciones posteriores del *Cancionero de romances*, pero no parece que se trate de una decisión voluntaria, más bien habría que pensar en algún error en la composición de las planas. Ahora, en la edición de 1550 le sigue el *Doliente se siente el rey* (*Doliente estaba dolien-*

te en la edición sin año) al que se han añadido los versos 6-7, 14-15 y 21-24; esos cuatro últimos forman el exordio del siguiente, *Morir vos queredes padre*.

*Ellos estando en aquesto
entrara Urraca Fernando
y buelta hacia su padre
desta manera ha hablado*

Éste, de igual modo, presenta versos intercalados (19 a 22) que clarifican la acción. No puede pensarse en adiciones tomadas de la tradición oral, ya que los versos introducen precisamente lo que la transmisión oral, al menos la actual, pierde o elimina:

*Alli preguntara el rey
quien es esa que assi habla
respondiera el arçobispo
vuestra hija doña Urraca*

Al final se añaden once versos (39 a 50) que sirven de enlace al romance siguiente, *Afuera afuera Rodrigo*, que ahora ya no comienza la serie que constituye con los dos romances anteriores sino que, como corresponde a la historia, la cierra. El único cambio que se opera es la introducción de dos versos «*mi padre te dio las armas / mi madre te dio el caballo*» (vv. 9-10) que introducen el calzar de las espuelas, esencial en el rito del nombramiento caballeresco. El de *Guarte guarte rey don Sancho* sólo cambia el verso inicial del *Rey don Sancho*, siendo idéntico el resto del texto. Ahora, en la edición de 1550, viene el de *Después que Vellido Dolfos*, seguido de otros dos romances: *Ya cabalga Diego Ordóñez* y *Arias Gonzalo responde*. No se trata de textos nuevos, lo único que se ha hecho es partir en dos el primero e intercalar el de Diego Ordóñez. Se copian primero los primeros 78 versos del romance según la edición sin año. El *Ya cabalga Diego Ordóñez*, procede con seguridad de algún pliego suelto, aunque no puede mencionarse ninguna edición. En un pliego tardío (1572) de la Biblioteca de Cataluña aparece el romance con el principio *Ya se sale...* la misma variante que se opera, de forma independiente como veremos, en la *Silva* zaragozana. El *Arias Gonzalo responde*, finalmente, copia los restantes versos. Al romance *Por aquel postigo viejo* se le han añadido los versos 8-9, 25-26 y 35-36. Los dos primeros vienen a reparar un pasaje poco claro:

CR S.A.

*Y dentro del monumento**venia un cuerpo finado*

CR 1550

*Y dentro del monumento**viene un ataud de palo**y dentro del ataud**venia un cuerpo finado*

Antes de valorar estos cambios, debe mencionarse que no nos hallamos aquí ante un capricho de Nucio: el texto, según la versión de la edición sin año, se consideraba defectuoso. Esto lo demuestra el que Nájera, para su edición de la *Silva*, enmienda este pasaje modificando el verso 7. Las variantes introducidas por Nucio tienen el mismo objetivo, aunque este añade versos de propia cosecha que recurren a la repetición formal (*y.../venía; y.../venía*) para solventar el problema. También los versos 25 y 26 («*porque llorays así donzellas / porque hazeyz tan grande llanto*») son aportación del editor. La estructura y el sentido que aportan al texto son idénticos a los versos 9/10 añadidos al texto de *Afuera afuera Rodrigo*. De igual modo, en el siguiente romance, *En Santa Agueda de Burgos*, aparecen numerosos versos añadidos. El verso 4, «*por la muerte de su hermano*», aclara el motivo por que se toma jura a Alfonso, mientras el verso 6, «*ese buen cid castellano*», se coloca para regularizar la rima que se ha modificado con la introducción del verso 4. Los versos 9 y 10, por la estructura, igual que en los romances anteriores, parecen ser obra del editor: «*y con unos evangelios / y un crucifixo en la mano*»¹⁶¹.

Los dos siguientes romances son iguales, pero el último de la serie, *Día era de los reyes*, nos ofrece un caso muy curioso. Los versos 11, 12, 14, 16, 29-31, 34, 37, 38, 41, 42, 61-78 son el romance *Cada día que amanece* igual que en la edición sin año, sin que podamos averiguar la procedencia de los 44 restantes, aunque nada impide pensar que, una vez más, fuesen obra del propio impresor.

El romance siguiente *De concierto estan los condes* presenta un texto igual al de la edición anterior, pero no así los tres que le siguen, *Tres cortes armara el rey*, *Castellanos y leoneses* y *Buen conde Fernan Gonzalez*, que presentan versos añadidos y cuya explicación va más allá de la mera corrección tipográfica. Hemos visto que la mayor parte de los cambios, de orden y de textos, se producen en una lista cerrada de romances. Si la reproducimos de nuevo, añadiendo estos cuatro romances, vemos que en total ocupan dos signatures completas:

¹⁶¹ Se añaden también los versos 39-46, que parecen recuerdo de una versión manuscrita conservada en la British Library. Vid. Díaz Mas, *Romancero*, op. cit., pág. 89.

<i>Valasme nuestra señora</i> f. 144v-146r	A ¹³
<i>Doliente se siente el rey</i> f. 146r-146v	
<i>Morir vos queredes padre</i> f. 146v-147v	
<i>Afuera afuera Rodrigo</i> f. 147v-148r	
<i>Guarte guarte rey don Sancho</i> f. 148r-149v	
<i>Después que Vellido Dolfos</i> f. 148v-150r	
<i>Ya cabalga Diego Ordóñez</i> f. 150r-150v	
<i>Arias Gonzalo responde</i> f. 150v-156r	A ¹⁴
<i>Por aquel postigo viejo</i> f. 156r-156v	
<i>En Santa Ageda de Burgos</i> f. 157r-158r	
<i>Esse buen rey don Alonso</i> f. 158r-160v	
<i>Cauaiga Diego Laynez</i> f. 160v-162r	
<i>Día era de los reyes</i> f. 162r-163r	
<i>De concierto estan los condes</i> f. 163r-164r	
<i>Tres cortes armara el rey</i> f. 164v-165r	
<i>Castellanos y leoneses</i> f. 165v-167r	
<i>Buen conde Fernan Gonzalez</i> f. 167r-168v	

Los cambios realizados sobre los romances anteriores tuvieron como consecuencia algunos espacios en blanco que se rellenaron mediante la incursión de nuevos versos cuya principal característica es la poca densidad semántica. Al de *Tres cortes armara el rey* por ejemplo se le añaden los versos 33-36, que no aportan nada nuevo si no la explicación de que el albornoz del cid era blanco y que en la cabeza llevaba un «capacete» (casco) mientras que los 41-71, también añadidos, presentan algunas contradicciones. Así, los 45-46 «*merescimos ser casados / con hijas de labrador*», presentan un problema de comprensión puesto que o bien se entiende el *merescimos* en sentido irónico (o falta un *no*, lo que haría hipermétrico al verso) o bien *labrador* es errata. Del mismo modo, el verso 64, «*por no deshacer vuestra palabra*», es hipermétrico; no lo sería si eliminásemos *vuestra*, pero ello cambiaría por completo el sentido del verso. Tales incongruencias nos llevan a pensar que de nuevo nos encontramos frente a añadidos del editor.

Lo mismo ocurre en el romance *Castellanos y leoneses*, que lleva dos versos más que en la edición anterior, los 15-16, donde se especifica quienes son los dos frailes mencionados en el verso 14: «*el uno es tio del rey / el otro hermano del conde*»¹⁶².

¹⁶² Vid. para más detalles Díaz Mas, *Romancero*, op. cit., pág. 127 y la bibliografía allí citada.

Finalmente, el de *Buen conde Fernan Gonzalez*, incluye seis versos nuevos; primero los 12-15 con todo el aspecto de ser añadidos del editor, en primer lugar porque no aparecen en ninguna versión y en segundo porque en ellos se comete un error. Si nos fijamos en ambas versiones vemos que los versos siguen con una realista, pero inútil, enumeración de villas en las que se repite la estructura sintáctica de los versos anteriores:

CR S.A.

*Dar os ha las nueve villas
con ellas a Carrion
daros ha a Torquemada
la torre de Mormojon*

*buen conde si alla no ides
dar os yuan por traydor*

CR 1550

*Dar os ha las nueve villas
con ellas a Carrion
daros ha a Torquemada
la torre de Mormojon
daros ha a Tordesillas
y a torre de Lobaton
y si mas quisieredes conde
dar os han a Carrion
buen conde si alla no ides
dar os yuan por traydor*

La repetición de Carrión en los versos procedentes de la edición sin año y los añadidos refuerza la impresión de que los versos son obra del impresor, al igual que los 36-37.

Viene a continuación una larga lista de romances con el mismo orden que en la edición anterior y un texto idéntico hasta llegar al que comienza *Por Guadalquivir arriba*. Como ya hemos visto no se trata de un romance nuevo, sino el de *Abenamar* al que se han anadido algunos versos que lo completan. Los versos 7-8, 29-36 y 43-84 constituyen el texto original, mientras que los versos restantes se tomaron de alguna otra fuente que no logramos precisar.

El siguiente romance, *Caballeros de Moclin*, aparece en esta forma por primera vez en esta edición, aunque el texto se conoce, en versión ampliada de 88 versos en dos pliegos sueltos burgaleses, del taller de los Junta, de hacia 1550, reedición el uno del otro, conservados respectivamente en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁶³ y en la de Cataluña¹⁶⁴. También nuevo es el de *Moro alcaide*, aunque de este no se conserven testimonios impresos.

¹⁶³ *Diccionario*, n. 727; *Pliegos Madrid*, II, 83.

¹⁶⁴ *Diccionario*, n. 728; *Pliegos Cataluña*, 29.

Cinco romances después nos encontramos con el de *Nuño Vero*, al que se han añadido un total de cuatro versos, los 17-18 («*su tío el emperador / a penitencia le daua*») y los 23-24 («*adamedesme mi señora / que en ello no perdereys nada*») que en apenas nada modifican la versión anterior. El siguiente, *Helo helo por do viene / el infante...*, presenta solamente una ligera variante¹⁶⁵, pero en el que comienza *En los campos de Alventosa* nos hallamos frente a un caso como el de Abenamar. El romance *Por la matanza va el viejo* se encuentra, igual a la versión de la edición sin año, en los versos 5-18, 21-22, 43-48, 52-72. Los restantes 36 versos son nuevos y fueron tomados con seguridad de algún pliego suelto. En el British Museum se conserva un cuaderno¹⁶⁶ contemporáneo al *Cancionero de romances*, compuesto según indica por Francisco de Argüello, en el que se mencionan versos de *En los campos de Alventosa*, lo que indica que el romance circulaba impreso por aquellos años.

Le siguen tres romances idénticos en su texto a los de la edición sin año y luego viene el de Rico Franco, *A caza iban a caza*, al que se han intercalado los versos 5 y 6 («*perdido habían los halcones / mal los amenaza el rey*»). Dado que el texto, como hemos visto al hablar de la edición anterior, parece provenir de un manuscrito medieval, es muy posible que la inserción de estos dos versos se llevara a cabo con su ayuda. Nótese que el motivo de la caza fallida que aportan los dos versos nuevos es común en el romancero (como por ejemplo en los versos tercero y cuarto del romance siguiente), amén de fecundo tópico literario.

Idéntico texto que en la primera edición presentan los *Ferido esta don Tristan* y *A cazar va el caballero*, con la salvedad de que a este último se le han añadido 16 versos al final. Tal vez el editor poseyó alguna fuente para estos versos, pero hay unos detalles que deben señalarse. En primer lugar, la *f*- inicial que aparece en la edición sin año no se halla en ninguno de los versos añadidos; en segundo lugar el hecho que dos versos («*que la tomase por amiga*, v. 36 y *caballero que tal pierde*», v. 45) sean hipermétricos y por último que los dos versos finales («*que le corten pies y manos / y lo arrastren por la villa*») sean formularios, nos lleva a pensar seriamente en la posibilidad de que de nuevo nos hallemos frente a innovaciones del editor.

Diez versos más que en la edición anterior incluye el romance *Quien vuiese tal ventura*, los que van del 19 al 28, que constituyen la canción del marinero, quedando así el total de versos en 36.

¹⁶⁵ Vid. Piacentini, G., *op. cit.*, vol. II.

¹⁶⁶ *Diccionario*, n. 29; *Pliegos British*, 3.

En el folio 240v encontramos el romance de *Bien se pensaba la reina* con 14 versos más que la edición anterior, añadidos al final. Estos nuevos versos están llenos de incoherencias e irregularidades, y permiten postular el arreglo desafortunado de un texto que en la edición anterior se incluyó «corrompido». Los dos últimos versos de la edición sin año presentan una extraña asonancia en -ío, ya que todos los anteriores eran en -ía, pero además los nuevos la traen en -ó. Aparte de esto el verso 31, «*ellas en aquesto estando*», parece recuerdo mecánico de alguna fórmula que aquí no tiene demasiado sentido (el parto ante la madre)¹⁶⁷, mientras que finalmente el penúltimo verso «*dedesmelo a criar*» es hipométrico, lo cual refuerza aún más la sensación de que se trata de un arreglo del editor. Dos folios después (242v) se añade, de fuente desconocida, el romance *Tres hijuelos había el rey*, no deja de ser hartó curioso el hecho de que todas las innovaciones se encuentren muy cercanas tipográficamente a los textos «arreglados» o viceversa. El próximo romance añadido lo hallamos ya mucho más abajo en el folio 264v, «*Esperança me despide / tristeza no me fallestes*», que parece remedo del romance de igual principio que le precede en el volumen. El resto de la obra es idéntico en texto y disposición a la edición anterior hasta llegar a los catorce textos añadidos en bloque al final, que ya hemos analizado al principio de este capítulo.

De este modo, los datos hasta aquí expuestos nos llevan a poder plantear una serie de conclusiones. El *Cancionero de romances*, en su primera edición, ofrecía una selección de romances basada principalmente en un criterio de exhaustividad. Ciertos errores, atribuibles siempre a las fuentes que emplea Nucio, pasaron a las páginas del *Cancionero*, pero en otros romances, hallamos «variantes» que no son sino fruto de la inventiva del impresor. Cuando dos o tres años más tarde Nucio, alentado por el éxito de la primera edición, decide imprimir de nuevo la obra, ésta aparece fuertemente corregida y enmendada. Los romances, ciertamente, ofrecen en muchos casos mejores textos que la edición anterior, lo que ha llevado a muchos a considerar esta edición como la definitiva y a recurrir a ella, incluso hoy en día, para elaborar las modernas compilaciones de romances de uso escolar y divulgativo. Esos textos sin embargo son producto, una vez más, de la inventiva del editor. Es más, los criterios que guían esas correcciones ni siquiera son de carácter estético, sino que vienen condicionados por la necesidad editorial de ajustar los materiales disponibles al espacio tipográfico del cancionero. Las variantes ofrecen siempre un esquema

¹⁶⁷ Vid. los inteligentes comentarios de Díaz Mas, *Romancero*, op. cit., pág. 338.

sintáctico semejante, aparecen en lugares estratégicos (tipográficamente hablando) y aportan bien poco al texto. Así, la mayor colección de romances que hasta entonces había conocido el siglo es, en gran parte, obra del propio Nuncio. Con ella se han sentado las bases definitivas que guiarán el resto de colecciones romancísticas a lo largo de la centuria.

VI.

LAS PARTES DE LA *SILVA*

VI.I PRIMERA PARTE DE LA *SILVA DE VARIOS ROMANCES*

VI.I.I. *Zaragoza, 1550*

Uno no puede dejar de sorprenderse ante la velocidad que ya en el siglo XVI adquirirían las noticias. En los mismos meses en que Nucio preparaba la segunda edición de su *Cancionero*, aparecía ya en Zaragoza la primera parte de la *Silva de varios romances*. La relación entre ambas obras no ha estado siempre clara. Durante el siglo XIX, los principales estudiosos del romancero debatieron airadamente sobre si la *Silva* había precedido o no al *Cancionero de romances*¹. Se sostuvo un intenso debate entre los que como Ticknor², defendían la precedencia de la *Silva* y los que, como Wolf, defendían la del *Cancionero* s.a.³. Fue finalmente el investigador alemán quien sentó las bases definitivas para demostrar la precedencia de la obra antuerpiense; más aún, el *Cancionero de romances* no sólo precedía a la *Silva* zaragozana sino que además constituía la fuente del cuerpo central de la obra.

¹ Téngase en cuenta que la principal herramienta para fechar este último hacia 1547 es la comparación de las marcas tipográficas que aparecen en él y en otras obras impresas por Nucio y que tales métodos no estaban entonces al alcance de los estudiosos.

² Ticknor, G., *Historia de la literatura española*, Madrid, Rivadeneyra, 1856, Vol. IV, págs. 192-197.

³ Puede verse la argumentación de Wolf en *Primavera*, *op. cit.*, p. LX-LXVI, rectifica en algo sus teorías y las matiza en *Über eine Sammlung*, *op. cit.*, p.133 y ss.

Si tenemos en cuenta que la primera parte de la *Silva de varios romances* aparece impresa en Zaragoza por Esteban de Nájera en 1550, quien parece, según los datos disponibles, haber iniciado su andadura como impresor en ese mismo año, puede afirmarse que la publicación de la *Silva* fue planeada como «una buena ocasión de lucimiento y provecho»⁴ para importar a España la obra de Nucio. Muchas son, en efecto, las deudas con el cancionero de Amberes, y no sólo textuales; junto al título *Primera parte de la Silva de varios romances*, se incluye exactamente lo mismo que acompañaba al del cancionero antuerpiense es decir: *en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta ahora se han compuesto*, a lo que se añade ahora que *Hay al fin algunas canciones y coplas graciosas y sentidas*. El segundo folio, en el recto, contiene un prólogo calcado prácticamente en su totalidad del del cancionero de Amberes⁵. El principio es idéntico en todo, pero al llegar al punto donde se habla de la ordenación de los romances se modifica el texto de Nucio y se dice que se han colocado «*primero los de devocion y los de sagrada escriptura. Después los que cuentan historias castellanas y Después los de Troya. E ultimamente los que cuentan hystorias de amores*». Más adelante, al hablar del orden de los materiales veremos el alcance de esta afirmación. Pasemos de momento al último de los folios, donde el impresor afirma que algunos amigos suyos, en cuanto supieron que estaba trabajando en su libro le trajeron «muchos romances que tenían para que los pusiese en el». Nos indica sin embargo que como ya estaban acabando la impresion «acorde de no ponerlos para no interrumpir [sic] el orden comenzado». Estos, según Nájera, irán en otro volumen «que será Segunda parte desta Silva de varios romances, la qual se queda imprimiendo». El empleo de tipografía gótica, cuyo uso ya declina en otros volumenenes, supone, al igual que el empleo de numerosos grabados, una voluntad de acercarse a los gustos del lector, acostumbrado a leer los romances de los pliegos sueltos en este tipo de letra. Igual que el *Cancionero de romances*, la primera parte de la *Silva* es un pequeño tomo en doceavo, prácticamente con el mismo número de folios, 6+222 frente a los 275 del *Cancionero* de Nucio. Sirve por tanto la misma explicación

⁴ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551). Ahora por primera vez reimpressa desde el siglo XVI en presencia de todas sus ediciones*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1970, pág. 12. Sobre la actividad tipográfica de este impresor pueden consultarse Delgado Casado, J., *op. cit.*, vol. II, pág. 483 y Sánchez, J. M., *Bibliografía Aragonesa del Siglo XVI*, Madrid, 1913, especialmente pág. 13.

⁵ El volumen presenta numerosos errores de foliación: f. XXXVIIJ por f. XXXV, f. XXXV por f. XXXVIIJ, f. LVIIJ por f. LIIIIJ y f. CXLIIIIJ por f. CXLVIJ. Los folios CXXXVI y CLXXXIIJ están sin numerar.

dada para ésta obra: el volumen pequeño es claro síntoma del uso divulgativo y popular que se buscaba para la obra, y el número de páginas, pese a parecer elevado no da un tomo difícil de manejar, bien al contrario.

Por lo que respecta a las fuentes de la *Primera parte de la Silva de varios romances* el trabajo fundamental sigue siendo el magnífico prólogo de Rodríguez Moñino a la reimpresión moderna de la obra. Una revisión de esos contenidos es sin embargo necesaria puesto que no ocurre sólo, como sí pasaba con el *Cancionero de romances* s.a., que en los años que median entre la aparición del trabajo y hoy se hayan encontrado numerosos testimonios que ponen en duda las atribuciones anteriores, sino el interés que movía las investigaciones del bibliófilo extremeño, el cual, según declara en el mencionado prólogo, no es tanto el de establecer con seguridad las fuentes (aparte de la clara procedencia del cuerpo central) como mostrar que los textos allí recogidos andaban ya impresos con anterioridad. Hoy, gracias a ese y otros trabajos, ya sabemos de esa andadura impresa; aún falta sin embargo establecer con seguridad, en los casos en que los materiales conservados lo permiten, la procedencia de un buen número de textos (los que preceden y siguen al cuerpo central) y examinar las variantes introducidas por Nájera respecto a los textos de Nucio.

El volumen se abre con 23 textos que preceden al cuerpo central tomado del *Cancionero de romances* s.a. Las cinco primeras composiciones, *De los cielos salía el ángel*, *Cante la nación cristiana*, *Por las partes de la gloria*, *Celebrando el rey la cena* y *Andábase San Francisco*, se encuentran en un pliego suelto de la British Library⁶ que Rodríguez Moñino cree contemporáneo de la *Silva* y postula que los textos podrían haber sido sacados de una edición anterior del pliego o, con excepción del primero, de alguna de las múltiples ediciones del *Cancionero* de Fray Ambrosio Montesinos, donde se encuentran los cuatro restantes. Salvá, a quien había pertenecido el pliego, lo creía impresión valenciana y también contemporáneo de la *Silva*⁷. Creo, como Askins, que el pliego es impresión toledana, probablemente de Fernando de Santa Catalina y con seguridad de los últimos años de la década de los cuarenta, por aparecer en libros de los últimos años de actividad de este impresor las mismas orlas tipográficas que decoran el pliego⁸. Se ha planteado también la posibilidad de que tanto la *Silva* como el pliego pudiesen estar tomando los textos del *Cancionero de Nuestra señora*⁹, hoy mutilado pero

⁶ *Diccionario*, n. 657; *Pliegos British*, n. 50.

⁷ Salvá, *Catálogo*, op. cit.

⁸ Cf. *Pliegos British*, pág. 124 y para el impresor, Delgado Casado, op. cit., pág. 344.

⁹ *Diccionario*, n. 751.

en el que probablemente se contenían también estos cinco romances. En mi opinión, el pliego está tomado de allí y la *Silva* tiene ese pliego como fuente, no sólo por contener las mismas composiciones en el mismo orden, sino también por presentar la primera de ellas tanto en el pliego como en la *Silva* la lección *salía* frente al *sale* del *Cancionero de Nuestra señora*, ya que no es probable que *Silva* y pliego hubieran incorporado independientemente la misma variante. El tercero de los romances, *Por las partes de la gloria*, presenta en el pliego la variante *cortes* en el primer verso pero el resto del texto se mantiene, como los restantes, sin variantes de importancia suficiente como para poner en duda la filiación.

Los siguientes romances, *Del calvario sale el demonio* y *En los más altos confines*, se encuentran en un pliego suelto¹⁰ en el que también encontramos el romance *Emperatriz y señora* que aparece en la *Silva* en décimocuarto lugar. Rodríguez Moñino apunta que quizá ésta pudiera ser la procedencia de los romances, pero no conoce ninguna posible fuente del sexto, *Del cielo salía un arcángel* ni del décimoquinto *Todo el mundo resonaba*. En un cancionero inédito que tuve la posibilidad de examinar en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich aparece ésta última composición, *Emperatriz y señora* y hay también una composición de Soria sobre la encarnación de Cristo, tema del romance *Del cielo salía un arcángel*. Este cancionero, por supuesto, no pudo ser la fuente de Nucio pero la presencia de esas composiciones y la cercanía temporal de ambas obras muestran al menos, según creo, que las composiciones ya andaban impresas con anterioridad a la *Silva* y permiten postular un impreso anterior que contendría los cinco romances, y del que tanto la *Silva* como el cancionero tomarían sus composiciones. Cinco es número corriente de romances en pliegos sueltos durante las últimas décadas de la primera mitad del siglo XVI, y ya hemos visto como para los cinco primeros se aprovechan también los materiales de un pliego suelto entero¹¹.

¹⁰ *Diccionario*, n. 1012.

¹¹ El cancionero fue examinado en verano del 2003. «*Cancionero espiritual en el qual se tratan muchas y muy excelentes obras sobre la concepción de la gloriosissima virgen nuestra señora sancta maría y de las letras de su nombre con un passo del nascimiento y otras muchas cosas en su loor. Al final: fue impresa la presente obra intitulada cancionero espiritual en la muy noble villa de Valladolid en casa del honrado varón Juan de Villaquirán impressor a costa y mission del auctor y de aqui el privilegio de su magestad esta situado. Acabose a quatro días de hebrero de mil y quinientos y xlix años*». La referencia bibliográfica de la Bayerische Staatsbibliothek es: ESig/4 P.o.hisp.59# Beibd.3.

Justo en medio de estos romances se encuentran los *Oh humana naturaleza* (9), *Ya son vivos nuestros tiempos* (10), *Quien es este quen reguarde* (11) y *Llaga santa llaga santa* (12). El primero de ellos aparece en tres pliegos sueltos de los que Rodríguez Moñino solamente conoció dos, uno de la Biblioteca Nacional¹² impreso en Sevilla por Bartolomé Pérez en el año 1534 y otro, hoy en la Biblioteca de Cataluña¹³, titulado escuetamente *Ego sum qui peccauit*, que presenta un texto idéntico, salvo erratas tipográficas, al de la *Silva*, y del que Rodríguez Moñino cree que procede el texto. El tercer pliego presenta el mismo texto que el primero por ser también impresión sevillana del mismo Pérez, igualmente en 1534, pero el segundo es impresión de hacia 1550, con lo que probablemente no fue la fuente de la *Silva*. En este mismo *Ego sum qui peccauit* aparece también el segundo de los romances *Ya son vivos nuestros muertos*. Con estos datos, lo más lógico es pensar que Nájera recurrió a alguna edición anterior de este mismo pliego¹⁴. Curiosamente, tanto el romance que acabamos de mencionar como los dos restantes *Quien es este que en reguarda* y *Llaga santa llaga santa*, se encuentran en dos pliegos, uno de la Biblioteca Nacional de Madrid impresión sevillana de los Cromberger y en otro, mera reedición del anterior, de la British Library de hacia 1550¹⁵. Nájera debió de tomar los textos del primero de ellos, pero cambió el orden y colocó el romance del nacimiento al principio, guardando el orden narrativo¹⁶.

Del *Llorad devotos cristianos* no se conoce edición anterior al 1550. Está en un pliego posterior, hoy de paradero desconocido, que perteneció a Salvá, atribuido a Timoneda, lo cual, si bien no nos muestra de dónde tomó Nájera el texto nos indica al menos que andaba impreso con anterioridad a la *Silva*¹⁷.

En cuatro pliegos se halla el siguiente *Salid hijas de Sion* (13) aunque de ellos, por la fecha de impresión, sólo dos (961 y 1083) podrían ser considerados como fuentes de la *Silva*¹⁸. Lo más probable es que la *Silva* lo tomase del

¹² *Diccionario*, n. 947.

¹³ *Diccionario*, n. 855; *Pliegos Cataluña*, n. 30.

¹⁴ *Vid.* más abajo lo que digo a propósito de los romances, 21 y 22, también en este pliego.

¹⁵ *Diccionario*, n. 1073, para la fecha, *vid.* Castañeda, *Corona*, págs. 54-61. El segundo de los pliegos en *Pliegos British*, n. 94.

¹⁶ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances op. cit.*, pág. 16, quien no menciona el pliego londinense, afirma que los romances se hallan en el pliego madrileño en el mismo orden que en la *Silva*. Esto no es cierto para ninguno de los dos pliegos. El orden en ellos es: *Quien es este que en reguarda*, *Llaga santa llaga santa* y *Ya son vivos nuestros tiempos*.

¹⁷ *Diccionario*, n. 574.

¹⁸ *Diccionario*, n. 266bis, n. 961, n. 1082, n. 1083.

961, ya que éste ofrece un texto más cercano al de la *Silva* que 1083 y además aparece en él el romance *Venid venid oh cristianos*, que se empleará luego en la tercera parte de la *Silva*. No conozco ningún pliego con el siguiente romance *Solo estaua el rey David* (17), pero los dos que vienen a continuación, *Ese gran rey de Israel* (18) y *Ciego y viejo estaba Isaac* (19), figuraban, al igual que el *Triste estaba el rey David* (21) en un pliego de hacia 1535 que perteneció a Salvá, hoy perdido, lo cual impide el cotejo de textos¹⁹. Éste del rey David, *Nuevas te traygo buen rey* (20) y *En aquel tan triste día* (22) se encuentran en el 855, con lo que queda segura su procedencia de una edición anterior de este pliego como ya se ha mencionado más arriba. Del *Oh hijos de Gedeón* (23) con el que se cierra este primer grupo de romances tampoco he encontrado ningún pliego o cancionero en el que se contenga antes de 1550.

Puede verse con lo dicho hasta aquí, que Nájera no fue especialmente selectivo con las fuentes a las que recurrió. De todos los romances de los que podemos afirmar su fuente con mayor o menor seguridad, vemos que se tomaron todos los romances que el pliego ofrecía (si eran mixtos) o el pliego entero si sólo contenía romances. Era una buena manera, más rápida que si hubiera separado el grano de la paja, de reunir materiales para este primer grupo. Sí modificó el orden de alguna de sus fuentes, como ya hemos visto, para adaptar el conjunto a una estructura narrativa concreta, pero esto no es mucho. No se olvide que lo que llevó a Nájera a reunir estos romances y colocarlos al principio no fue sino una maniobra de despiste que suavizase el saqueo romanceril al que sometió al *Cancionero de romances*.

Vienen a continuación 121 textos sacados de la obra de Nucio. Si tenemos en cuenta que en el *Cancionero de romances* s.a. se contenían un total de 156 romances, vemos que la Primera Parte de la *Silva* tomó ni más ni menos que un 77,5 por ciento de los romances que aparecían en la obra antuerpiense. Es difícil analizar el significado de este saqueo por medio de porcentajes. Creo que un intento guiado por criterios estilísticos, es decir, calculando los porcentajes de romances novelescos, histórico-nacionales, etc., no lograría sacar nada en claro, por más que tales estadísticas resulten sumamente interesantes. Si observamos el proceder de Nájera, veremos que tras él se esconde un método mucho más sistemático de lo que hasta ahora se ha creído. Del mismo modo que al

¹⁹ *Diccionario*, n. 951. Rodríguez Moñino, *Silva de romances*, op. cit., pág. 17, indica como en el pliego, del que sólo se conservan tres hojas, figura el título de 6 de los nueve romances que contenía, lo cual nos permite asegurar la existencia de estos textos, pero no que este pliego fuese la fuente de Nájera.

principio de la obra Nájera colocó 23 composiciones que camuflan la verdadera procedencia de los textos, al comenzar esta parte de «los romances que tratan de hystorias castellanasy», no lo hizo por el romance con que comenzaban los textos de Amberes, sino que se saltó los 17 primeros romances para empezar con el que comienza *En la ciudad de Toledo*. Este romance, en el cancionero antuerpiense, se encuentra en la página 122. Se saltó pues diez signaturas completas para comenzar por el primero de los romances de la signatura L, en L3, ya que las dos primeras páginas las ocupa el romance de don Reynaldos. Copia a continuación todos los que van hasta el número 51 del *Cancionero de romances* s.a., y se salta el *De Merida sale el palmero* (52), advirtiendo Nájera el error de Nucio que lo colocó en este lugar por hallarse así en el pliego que le sirvió de fuente, a pesar de que éste no debería estar entre los de historia de España²⁰. Se sigue luego hasta el romance de *Por la dolencia va el viejo*, y a continuación se salta diez romances, los que van del folio 189v al 195r (Sign. R3) por no pertenecer ninguno de ellos a la clasificación prevista por Nájera según hemos visto al comentar el prólogo. Prosigue con el *Por una linda espesura* hasta el *Yo me levantara madre*, se salta el *Nunca fuera caballero*, copia el siguiente, *Mi padre era de Ronda*, se salta el de *Domingo era de Ramos*, y sigue hasta *En el mes era de Abril*. No copia el de *Oh Belerma*, por ser romance carolingio y no tener lugar entre los de amores. Toma los 7 siguientes y luego se se salta cinco, *Mirava de Campo viejo*, *Ao longo d'una ribera*, *La triste reina de Nápoles*, *En la selva está Amadís* y *Después que el muy esfrozado*. También este salto tiene su lógica. El primero de los romances se señala en el *Cancionero de romances* s.a. como imperfecto, el segundo está en portugués, el de la reina de Nápoles va acompañado en la edición de Nucio de la advertencia «no está acabado» y los dos de Amadís no pertenecen al grupo de romances que tratan de amores. El resto lo copia igual hasta el final, sustituyendo en el último la sincera advertencia de Nucio «porque en este pliego quedauan algunas paginas blācas y no hallamos romances para ellas se puso lo que se sigue» por «romance a manera de perque». Mentira comercial a todas luces, pero que permite acabar el grupo con «fin de los romances»

Los 121 que toma del *Cancionero de romances*, presentan, con todo, notables variantes respecto a él²¹. He realizado el cotejo sistemático de todos los tex-

²⁰ Vid. Menéndez Pidal, R., *Cancionero de romances*, op. cit., pág. XXVI.

²¹ Obvio por lo general la mención de las variantes ortográficas a no ser que estas sean relevantes por sí mismas. Numerosos editores prefieren en muchos casos las versiones de la *Silva* alegando que estas son mejores que las del *Cancionero de romances* s.a.; esto es cierto en

tos de la *Silva* con las versiones del *Cancionero de romances* s.a. Puede establecerse así una clasificación de las variantes en tres grupos principales.

El primero de ellos es aquel en que el número de versos de los romances es menor o mayor que en el cancionero de Amberes. El único texto en el que faltan versos es el *Yo mestaba en Barbadillo*, donde faltan los versos 21 y 22 (*de los infantes de salas / yo vos pienso de vengar*) del *Cancionero de romances*, error provocado probablemente por la rima. En tres casos se añaden versos a los textos de Amberes. El primero de ellos en *Después que Vellido Dolfos* que añade un verso al texto aparecido en el cuerpo del *Cancionero de romances* pero tal falta es un mero error de imprenta que se solventa al final del libro anotando el verso *O rey en quien yo tenía*. El romance que comienza *Castellanos y leoneses* (50) presenta también un verso intercalado entre los 5 y 6 del *Cancionero de romances* s.a.²². El verso intercalado, *y el poner de los mojones*, aparece también en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional de Madrid²³ que, como hemos visto al hablar de este texto en el capítulo anterior no pudo servir de fuente a Nucio por presentar un texto muy distinto, de sólo 60 versos. El hecho, sin embargo, de que este verso se cite en diversas fuentes (así lo cita por ejemplo Covarrubias) hace pensar que tal vez Nájera pudiese haber recurrido a impresos para completar el texto. Además, el hecho de que este texto aparezca aumentado en la edición de 1550 del *Cancionero de romances* s.a. hace pensar más en errores del texto que fueron subsanados por Nájera y Nucio independientemente, que no en enmiendas procedentes de la tradición oral. En el romance *Por la matança va el viejo* se intercalan dos versos entre los 21 y 22 del *Cancionero de romances*. Todo parece indicar que se trata de una invención de Nájera para aclarar el sentido del texto, evitando la intervención abrupta que se da en la versión de Amberes. Así:

CR s.a.

*y hablale en algarauia
como aquel que bien la sabe*

1S50Z

*y hablale en algarauia
como aquel que bien la sabe
digasme tu el morico*

bastantes casos, pero no debería olvidarse, a la hora de hacer una edición que, como tendremos ocasión de ver, Nájera corrige muchas veces siguiendo sus propios criterios estéticos y, claro está, no siempre acierta.

²² Piacentini, *op. cit.*, II, 44. Señala como igual el número de versos del *Cancionero de romances* s.a. y de la *Silva*, cuando en realidad ésta tiene uno más.

²³ *Diccionario*, n. 509.

caballero de armas blancas
si lo viste aca pasar

lo que quiero preguntar
caballero de armas blancas
si lo viste aca pasar

En el romance que comienza *Amara yo una señora* el número de versos es el mismo, pero en la *Silva*, por error del cajista, aparecen desordenados. El resultado es:

CR s.a	1S50Z
15 <i>paciencia si la hallare</i>	<i>paciencia si la hallare</i>
<i>questo me ha de sostener</i>	<i>questo me ha de sostener</i>
<i>vida que tal vida tiene</i>	<i>vida que tal vida tiene</i>
<i>quien la pudo merecer</i>	<i>quien la pudo merecer</i>
<i>que la muerte merecida</i>	<i>ni se puede mas tener</i>
20 <i>me deja por no me ver</i>	<i>y assi vo donde no espero</i>
<i>tan penado y tan perdido</i>	<i>por mas mal nunca volver</i>
<i>si su mal no puede ser</i>	fin
<i>el menos mal que yo tengo</i>	<i>que la muerte merecida</i>
<i>ni se puede mas tener</i>	<i>me deja por no me ver</i>
25 <i>y assi vo donde no espero</i>	<i>tan penado y tan perdido</i>
<i>por mas mal nunca volver</i>	<i>si su mal no puede ser</i>
fin	<i>el menos mal que yo tengo</i>

Un segundo grupo de variantes, el más importante en número y sentido lo constituyen aquellos textos en que Nájera corrige *ope ingenii*. En la mayoría de los casos se trata simplemente de errores claros de Nucio: ortografía, erratas tipográficas, etc. Pero otras muchas variantes demuestran que Nájera leyó los textos con atención, solventando errores no tan claros en una primera lectura. En el romance *Las huestes de don Rodrigo* el verso 5, «*Rodrigo dexa sus tierras*» en el *Cancionero de romances* s.a., se convierte en «*Rodrigo dexa sus tiendas*». La tendencia sería tal vez a pensar que nos encontramos frente a un simple error de lectura, pero la corrección de Nájera es mucho más sutil. En efecto, en el verso siguiente leemos *y del real se salia* al igual que en el *Cancionero de romances*, con lo que Nájera ve más lógico que si el rey sale de su campamento, del lugar donde está su tienda, se hable precisamente de *tiendas* y no de *tierras*. El romance siguiente, *Ya se sale de la priessa*, presenta en el *Cancionero de romances* s.a. el verso 14 «*por un dromedal abajo*», que Nájera corrige por *tremedal*. Huelga decir que huir por un terreno pantanoso parece bastante más lógico que con el jobado animal. Bastante menos ingeniosa, pero interesante por demostrar que

al menos Nájera no se limitó a copiar sin más sino que leía con atención los textos, es la del verso 6 donde «*y como van desmayando*» se convierte en «*y como va desmayando*», colocando el verbo en la necesaria tercera persona del singular ya que se habla de la gente²⁴. *No cessando el casto Alfonso* presenta dos correcciones. La primera es la que se da en el verso 9 «*fizieron de si dos pares*» en que Nájera sustituye *pares* por *partes* lectura más lógica y que además coincide con la del verso 17 «*dos partes de la su gente*» tanto en la *Silva* como en *Cancionero de romances*. La otra corrección es la del verso 32 «*con los moros fuera a dar*» que cambia la lección *otros* del *Cancionero de romances*. Ambas, en efecto, tienen sentido y no afectan a la medida del verso, pero probablemente Nájera prefirió la claridad del verso (la palabra *moros* aparece en varias ocasiones en el romance) a la remisión interna y, valga decirlo, poco precisa del texto antuerpiense. También acierta Nájera cuando en el romance *Estando en paz y sosiego* corrige el verso 35 («*y el rey se lo prometio*» en *Cancionero de romances*) sustituyendo el indefinido por la acertada forma del imperfecto. En la versión del *Cancionero de romances* se lee:

*era siempre acostumbrado
de en cada lid que venciesse
al rey le auer demandado
y el rey se lo prometio
siempre que andava lidiando
mas Después no se lo daua*

De este modo, la acción de prometer, en boca del rey, se presenta como un hecho habitual, reforzando el sentido durativo en el último de los versos aquí transcritos. *Por aquel postigo viejo* presenta hasta cinco variantes respecto al texto de Nucio. La más notable de ellas es sin duda la que se da en el octavo verso. El *Cancionero de romances* s.a. lee «*viene un cuerpo sepultado*»; Nájera, tal vez por pensar que un cuerpo puede ser sólo sepultado bajo tierra y no en un monumento portátil, enmienda en «*viene el cuerpo de un finado*».

En esta dirección se mueven una gran parte de las variantes que introduce Nájera. Cuando un romance presenta algún punto poco claro lo corrige sin mayores miramientos. En algunos casos, como en *Yo mestaba alla en Coimbra* las variantes no muestran sino correcciones de lecciones erróneas del *Cancione-*

²⁴ Omito casi sistemáticamente las correcciones de errores claros, como *esturiano* por *asturiano* (v. 70) a no ser que presenten algún interés mayor.

ro de romances. El verso 27, «ordenado de un evangelio» según el texto de Amberes, pierde el pronombre indeterminado *un* sin que ello afecte a la métrica, pues, sin el pronombre, se produce elisión entre *de* y *e* además de devolver al verso su sentido, pues «ordenado de evangelio» significa «capacitado para dar misa». Igualmente el romance *Por una linda espesura*, en la versión del *Cancionero de romances*, presenta este curioso verso «dezidme si sois hermanas» (v. 69). Nada hay aparentemente de errata, pero el romance cuenta como Paris se encuentra con tres diosas, Juno, Venus y Palas Afrodita. Nájera enmienda el verso colocando la lección *humanas*, más lógica al tratarse de «diosas» y provenir la oración de un fascinado Paris.

El editor, además, no se limita solamente a corregir erratas o introducir nuevas lecciones. Que en el romance *A tal anda don García* regularice la e-paragógica, o que se haga lo propio con la rima en *Yo me adamé una amiga*, demuestra, al igual que la selección de los romances que hemos visto más arriba, que pese a ser al fin y al cabo un saqueo del *Cancionero de romances* s.a. el proceder fue muy distinto al de otros editores. Erraríamos sin embargo (y esto habría que tenerlo muy en cuenta a la hora de editar romances) si pensásemos que Nájera mejoró siempre. Errar, ya se sabe, es humano, y Nájera no fue una excepción. Muchos versos son erróneos en la *Silva*. Algunos, como en toda obra impresa, son inevitables erratas tipográficas. Contamos entre ellos, aparte de erratas evidentes como *Rodriga* o *Conde Loçana*, otros más difíciles de detectar, pero igualmente fallos de imprenta y no variantes. Es el caso del verso 53 del romance *Valencia ciudad antigua*. En el *Cancionero de romances* se encuentra el verso *toda la ciudad dentro y fuera*; la *Silva* en cambio presenta el verso *toda de dentro y fuera*. Lo más lógico sería pensar en una variante más o menos afortunada, pero resulta que tal verso se encuentra en el texto de Amberes en la última línea del folio 145v, pegado además al reclamo del primer verso del folio siguiente. El lugar es idóneo para que se olviden dos palabras. Otros, sin embargo, proceden de correcciones desafortunadas o incomprensión del texto.

En el romance *Aquel rey de los romanos*, según la versión del *Cancionero de romances*, Lucrecia, después de haber sido violada por el rey Tarquino, dice a su esposo: «*que pisadas de hombre ajeno / han hollado la tu cama*» (vv. 63-64). La *Silva* en cambio presenta la lección *hallado*, clara *lectio faciliior* por incomprensión del verbo hollar, «manchar» en sentido metafórico. En el *Caminando sin placer*, en el verso 14 la lección *llagado*, también por *lectio faciliior*, se convierte en *ligado*.

Estos nuevos errores se dan incluso en romances que han sufrido correcciones en otros versos. Ocurre con el de *Las huestes de don Rodrigo* que hemos vis-

to arriba, cuando en los versos 23-24 leemos «*el almete abollado / en la cabeça se le hundia*» mientras en el *Cancionero de romances* encontramos «*el almete de abollado / en la cabeça se le hundia*». No tiene sentido, en este punto del romance, indicar que llevaba un casco abollado que se le hundía en la cabeza, sino es para indicar que esto ocurre debido precisamente a esas abolladuras que le han hecho perder su forma original lo cual sólo puede expresarse mediante la preposición. Otro que también hemos visto que presenta afortunadas correcciones, *Estando en paz y sosiego*, presenta también errores de comprensión. Los versos 16 y 17 del *Cancionero de romances* («*y estando unos con otros / crudamente peleando*») se convierten en la *Silva* en «*y estando uno con otro / crudamente han peleado*». La corrección del verso 16 precedió y motivó seguramente la del siguiente. La singularización de *unos con otros* viene motivada por una incompreensión de los versos precedentes. En efecto, el plural es correcto si se interpreta que se refiere a la gran hueste de franceses y a las tropas del rey Alfonso. Nájera en cambio creyó que el verso en cuestión hacía referencia a Bernaldo y don Bueso, que aparecen en el verso 18. Efectuado este cambio, el siguiente es, simplemente, necesario para mantener el sentido del texto, de tal modo que se coloca el gerundio. La decisión de Nájera no es pues la más acertada.

Además hay numerosos casos en los que la *Silva* pasa por alto errores claros del *Cancionero de romances*. En el romance de *Rio verde rio verde*, se repite en el verso 58 «*de esto que oir decia*», verso incomprensible que se repite en todas las ediciones. Otro error, esta vez no textual sino de orden es el que ocurre con los romance *Afuera afuera Rodrigo*, *Doliente estaba doliente* y *Morir vos queredes padre*, poniendo los romances en orden contrario a su contenido. La edición de 1550 del *Cancionero de romances* es la primera, como hemos visto, que restituye a los romances el orden lógico.

El análisis detallado de tantos textos puede resultar tedioso; es no obstante absolutamente necesario. Una preposición cambiada o un pronombre añadido son la mejor prueba de que el romancero era cosa de todos, tan de todos que los editores e impresores corregían sin tapujos cuanto no les pareciera en orden.

Después de este conjunto de textos sacados del *Cancionero de romances* vienen 18 textos, entre canciones y villancicos, de los que solamente en cuatro casos se puede demostrar su vida impresa antes de 1550. El *Ya no basta sufrimiento* (146) está en un pliego (652) conservado en Cracovia, fechado en 1568, pero segura reedición de otros anteriores²⁵. Lo mismo ocurre con uno

²⁵ *Diccionario*, n. 652.

que contiene el *Adolesceos de mi mal* (149) y el *Que haze vuestra merced* (150), y finalmente el *Paríome mi madre* (152) que no se encuentra en pliego, pero que aparece mencionado en la *Ensalada* de Praga. En ningún otro lugar se hallan los 14 restantes.

Junto a las posibles fuentes de estas composiciones, los motivos que llevaron al impresor a incluirlos en un volumen destinado exclusivamente, en principio, a romances son también de gran interés. Si atendemos a lo que se nos dice en el prólogo, vemos que Nájera coloca estas composiciones al final para «que todos se contentassen y llevassen en cuenta mi buena voluntad y diligencia». No puede postularse que este grupo surja de canciones y villancicos contenidos en los pliegos de los que tomó los romances del principio. Como hemos visto, estos pliegos contienen en pocas ocasiones composiciones que no sean romances y, cuando esto ocurre, tales composiciones se ignoran. Debe entenderse más bien como un conjunto de piezas que cumple una doble función. Por un lado, no hay que olvidarlo, esconde por el final la realidad de su contenido, copiado del *Cancionero de romances* s.a.; por otro, y esto me parece más importante, se hace eco de una costumbre arraigada en pliegos, por la cual los romances se ven en multitud de ocasiones acompañados de villancicos, canciones y chistes. Éxito hubieron de tener si en la segunda parte se incluyen de nuevo.

VI.I.II. Barcelona, 1550

En el mismo año de 1550, muy poco después de que apareciese en Zaragoza la Primera Parte de la *Silva*, salía en Barcelona una nueva edición, impresa en casa de Pere Botí (también Borín o Botín). Curiosamente, al igual que ocurre con Nájera, de este impresor de origen francés sólo se conoce actividad tipográfica en este año²⁶. El escudo que aparece en la portada de la *Silva* es el de Jaume Cortey, quien probablemente financió la impresión. Al igual que la edición zaragozana es un volumen en doceavo²⁷, de 208 folios, con signaturas de a doce folios cada una (a-z) y presenta numerosos errores de foliación. La letra, gótica como en la edición de Nájera, es de menor tamaño que en aquella y con-

²⁶ Vid. *Diccionario de impresores*, pág. 88, quien sólo recoge 2 obras de este impresor. Deheus localiza un total de 12 con la tipografía gótica de este impresor. Vid. Cátedra, P. M. y Vidriero, M. L., (eds.), *op. cit.*

²⁷ Una descripción detallada puede verse en Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, *op. cit.*, pág. 58 y en *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, *op. cit.*, vol. I.

tiene también menos grabados que en la anterior, en total seis, pertenecientes a tres tacos diferentes²⁸. Lleva un prólogo copiado igualmente de la edición zaragozana, con ligeras modificaciones que no aportan nada nuevo, aparte de la mención explícita de que la edición está «corregida y enmendada». Veamos a qué afectan estas correcciones.

Se contienen en total 164 romances. De ellos 145 proceden de la edición de Nájera, pero se han suprimido 17 y se han aumentado 19, es decir que contiene en total un texto más que su modelo zaragozano. Rodríguez Moñino, en el prólogo a su edición de la *Silva* afirma que son 20 los que se han aumentado, incluyendo entre estos el que comienza *Dentro en la ciudad de Troya*²⁹. Este romance no es nuevo, sino simplemente cambia los dos versos iniciales del *Triste estaba y muy penosa*. El texto queda así:

ZARAGOZA 1550

*Triste estaba y muy penosa
aqueixa reyna troyana
viendo sus hijos perdidos...*

BARCELONA 1550

*Dentro en la ciudad de Troya
estaua triste y penosa
viendo sus hijos perdidos...*

Los tres primeros romances que se incluyen por primera vez en esta edición de la *Silva*, *En el castillo de Bethania*, *Cuando el gran rey Salomón* y *Pensativo está el buen viejo* pueden identificarse según Rodríguez Moñino con los de un pliego suelto que figura en el *Catalogus librorum qui prohibentur* de Fernando de Valdés publicado en Valladolid en 1559. El pliego, de fecha probablemente más antigua que el índice de libros prohibidos lleva por título:

*Romances sacados al pie de la letra del euāgelio. El primero, de la resurreccion de Lazaro. El segundo, el juyzio de Salomon, sobre las dos mugeres que pedian el niño. El tercero, del hijo prodigo, y un romāce de la Natiuidad de nuestro señor Iesu Christo*³⁰

De este pliego no se conserva ningún ejemplar, por lo que determinar que los textos que incorpora la *Silva* proceden de este impreso resulta un tanto arriesgado. Miremos, sin embargo, los titulillos con que se acompañan estos

²⁸ La localización de los grabados es la siguiente: Galán tocando la vihuela, XLv, CLXXVJv, CCXJr. Galán tocando instrumento de arco, CLXXVJv; Doncella, XLJr, CLXXVIJr.

²⁹ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, op. cit., pág. 21.

³⁰ *Diccionario*, n. 1055.

romances en la *Silva*. En el folio XIJ *Romance de la resurrección de Lázaro*, en el XXXV *Romance del juycio de Salamon* (sic) y en el XXXVJ *Romance del hijo prodigo sacado del euangelio de Sant Lucas*. Tal semejanza en los títulos no deja lugar a dudas de que los romances debieron sacarse de alguna de las ediciones del pliego reseñado³¹. Ya que en el pliego los romances iban juntos, debemos suponer que el impresor catalán los repartió del modo indicado para guardar el sentido histórico de los romances en la primera parte dedicada, como en la edición zaragozana, a los religiosos. El primero se sitúa justo entre el *Del calvario sale el demonio* y el de la sagrada pasión de Cristo. Los otros dos, que van seguidos, después del de los hijos de Gedeón. No se conoce ningún impreso anterior a la *Silva* conteniendo el *Reynar quiere en Israel*. El hecho de que aparezca justo después de los dos últimos mencionados permite pensar que tal vez se hallaba en alguna de las ediciones del pliego de donde tomó los tres de arriba. Sin ediciones a la vista no pueden hacerse afirmaciones más tajantes. Menos problemas presenta el *Amores trata Rodrigo* cuando se intenta hallar impresos anteriores a la *Silva* que lo contengan. Rodríguez Moñino menciona la presencia del texto en esta versión en el *Cancionero* manuscrito de Pedro del Pozo³² y en dos pliegos de la colección de Praga³³. La versión de la *Silva* es la que presenta una «expresión literariamente más culta³⁴», además de casi el doble de versos, por lo que no se puede ligar directamente a la de los pliegos. Del *Ya se parte Diego Ordóñez* no se conoce ningún impreso anterior a la fecha de la *Silva* que lo contenga. Existe un pliego suelto conservado en la Biblioteca de Cataluña con una versión distinta que comienza *Ya se sale Diego Ordóñez*. No se conocen impresos en los que aparezca el *O España España perdida*.

Incluye cuatro chistes nuevos: *En las partes de Sidon*, *O chapeo venturoso*, *Aquel barberico madre* y *Mucho ha que a muchas veces*. No se han conservado impresos que conserven los dos primeros, pero es fácil suponer su existencia impresa anterior a la *Silva*. Sí se conocen testimonios impresos de los dos restantes. El *Aquel barberico madre* está, además de en otros volúmenes, en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional de Lisboa³⁵. El *Mucho ha que a muchas*

³¹ Debieron de ser, incluso después de prohibido, muchas las ediciones de este pliego pues se menciona aún en el *Index et Catalogus librorum prohibitorum...* Madrid, 1583, f. LXX.

³² Rodríguez Moñino, A., *El Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo*, Madrid, Silverio Aguirre, 1950, especialmente págs. 22 y 90-92.

³³ *Diccionario*, n. 655; *Pliegos Praga*, I, 38; *Diccionario*, n. 711; *Pliegos Praga*, II, 55

³⁴ Díaz Mas, P., *op. cit.*, pág. 134.

³⁵ *Diccionario*, n. 835.

veces se encuentra en un pliego del British Museum atribuido a Francisco de Argüello de las mismas fechas que la *Silva* y con un texto igual en todo al de ésta³⁶.

Pues a mi desconsolado es una glosa a la canción *Vive leda si podrás* de Luis del Castillo, que tuvo su primera aparición impresa en la edición del *Cancionero general* de 1514. Rodríguez Moñino³⁷ señala que las cinco composiciones siguientes, *Tristeza pues yo soy tuyo*, *Es tal y tan verdadera*, *Que vida de tantos males*, *Tanto conviene temerme* y *Bien supo el amor que hizo* pertenecen, aunque el nombre del autor sólo aparezca en la *Silva* en dos de ellas, a Juan Boscán. Señala también una edición de las obras del poeta realizada en Barcelona por Carles Amorós en 1543 como posible fuente de la *Silva*. La primera de estas composiciones se halla también en un pliego de romances de la Biblioteca Nacional de Madrid de fecha anterior a la *Silva*, probablemente burgalés³⁸. El contenido del pliego es el siguiente:

1. *La mañana se Sant joā*
2. *Ay dios q buē cauallero. Romance del maestre de Calatraua.*
3. *De granada parte el moro. Romance del moro alatar.*
4. *Moricos los mis Moricos. Romance*
5. *De cōcierto estan los condes. Romance de los condes de Carrion.*
6. *Reynādo el rey dō Alfōso. Romance del rey don Alonso el casto.*
7. *Tristeza pues yo soy tuyo. Coplas de Boscán a la tristeza.*

Lo primero que podría pensarse es que Botí no debió de conocer este pliego, pues no aprovecha para la *Silva* los romances que en él aparecen y que no lo hacían en la edición zaragozana. Hay un hecho sin embargo que no ha sido observado por la crítica. Precisamente los romances que no se aprovechan para esta edición barcelonesa están entre los que luego se incluirán en la segunda parte que, recordemos, según el prólogo de Nájera «quedaua imprimiendose» ¿Es posible que Botí conociera el contenido de esa segunda parte y por ello rechazase estos romances?, ¿por qué, si fue un hecho independiente, Nájera no aprovechó la composición de Boscán y sí los romances? Quede apuntada esta hipótesis para futuras investigaciones.

³⁶ *Diccionario*, n. 30 (el índice remite por error al número 50); *Pliegos British*, 4.

³⁷ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances op. cit.*, pág. 22.

³⁸ *Diccionario*, n. 679 (el índice pone por error 697); *Pliegos Madrid*, II, 87.

Lo mismo ocurre con otras dos de las composiciones de Boscán que aparecen en la *Silva*. *Bien supo el amor que hizo* está en un pliego³⁹ de romances portugueses de 1536 con segura descendencia española y *Es tal y tan verdadera* en un pliego conservado en Praga⁴⁰. Del mismo modo, la canción *Como que no dice nada*, de Bartolomé Torres Naharro se hallaba en su *Propalladia*, pero fue tomada de alguno de los pliegos sueltos en que andaba impresa. Hoy no se conocen ejemplares, pero ya Hernando Colón poseyó uno con esta composición y es por tanto anterior a 1539. No se conocen impresos del *Sepan quien les plaz y quiere*, del Duque de Calabria.

Como se habrá observado me he detenido en detalles de composiciones que no son romances para demostrar que las fuentes para los textos que se acrecentan fueron siempre otros impresos, prefiriendo los volanderos pliegos a impresos de cuerpo mayor. La incorporación de nuevos textos no parece haber tenido un papel destacado en la composición de la obra, sino más bien la función de rellenar los espacios en blanco dejados por la eliminación de otras obras. Sólo seis de las diecinueve nuevas aparecen en la tabla. Son 16 las composiciones que se suprimen⁴¹:

1. *En los mas altos confines*
2. *Doliente estaba doliente*
3. *Por las sierras de moncayo*
4. *Yo me levantara madre*
5. *Rosa fresca rosa fresca*
6. *Fonte frida fonte frida*
7. *Por el mes era de mayo*
8. *Mis arreos son las armas*
9. *Yo me adamé una amiga*
10. *Desamada siempre seas*
11. *Por las salvajes montañas*
12. *Deo gracias si days por dios*

³⁹ *Diccionario*, n. 486bis.

⁴⁰ *Diccionario*, n. 21. Existen también unas hojas sueltas (*Diccionario* n. 1166) en las que se alcanza a leer la fecha, 1580, y el impresor «en Seuilla, en casa de Alonso de la Barrera». Este fragmento, procedente seguro de una edición tardía del pliego anterior, demuestra su larga vida tipográfica.

⁴¹ Rodríguez Moñino afirma en el prólogo que los textos suprimidos son 17. En el cuerpo del texto sin embargo, anota para el romance *Rey don Sancho rey don Sancho* (*Silva de romances*, *op. cit.*, pág. 159) que no figura en la edición barcelonesa de 1550. En la descripción bibliográfica sí aparece. Para más detalles *vid.* Piacentini, *op. cit.*, II, n. 202.

13. *Adolesceos de mi mal*

14. *A senora*

15. *Pues abaxais uestros ojos*

16. *El amor de mis amores*

Los motivos de estas supresiones, así como los romances que aparecen por primera vez en esta edición, no pueden analizarse independientemente de los cambios de orden que sufre el conjunto. En general se conserva la estructura impuesta por Nájera, es decir, primero los de asunto religioso, luego los de historia de España, a continuación los de Troya y luego los de asunto amoroso. Antes de indagar en los motivos de estas supresiones e introducciones, detengámonos a ver en qué modo afectan el sentido narrativo.

Dejando aparte los de asunto religioso (entre los que la *Silva* de Barcelona, 1550 presenta tres más que la edición zaragozana) los dos primeros de historia de España son los mismos que en el volumen de Nájera, pero entre los *Don Rodrigo rey de España* y *Las huestes de don Rodrigo* se intercala el *Amores trata Rodrigo*, donde se narra como el último rey godo seduce a la hija del conde don Julián, completando así la historia que aparecía en la edición de Zaragoza.

El de *Ya se parte Diego Ordóñez* se introduce como sigue:

ZARAGOZA 1550

Después que Vellido Dolfos

Ese buen rey don Alonso

En Santa Gadea de Burgos

BARCELONA 1550

Después que Vellido Dolfos

Ya se parte Diego Ordoñez

En Santa Gadea de Burgos

Ese buen rey don Alonso

No se trata en realidad de un nuevo texto, sino de una división del romance anterior. A partir del verso 62 comienza un nuevo romance, comenzando por este verso. Por ese motivo, el verso 65 se muda también en *va decir los zamoranos*. Se introduce así la historia del reto de Diego Ordóñez a los zamoranos y el desafío por la muerte de su tío el rey don Sancho en el lugar correspondiente de la narración; del mismo modo el cambio de orden operado en los otros dos romances sirve para unir el motivo de la jura de Alfonso VI con el primero de los romances, cerrando así el ciclo del cerco de Zamora y colocando al final el de la mezquita de Toledo hecha iglesia. El siguiente cambio que se opera afecta a los romances *Afuera afuera Rodrigo*, *Doliente estaba doliente* y *Morir os queredes padre*. Este es el orden que presentan en la *Silva*, incorrecto como he mencionado anteriormente, pero en lugar de recurrir, como se hizo

por ejemplo en la edición de 1550 del *Cancionero de romances*, a la restitución del orden original se opta por otro recurso. El *Doliente estaba doliente* se suprime y el *Morir os queredes padre* se cambia de lugar para colocarlo, sin demasiada fortuna, justo después del *Valasme nuestra señora*, de tal modo que el *Afuera afuera Rodrigo* queda inmediatamente antes del de la muerte del rey Sancho II. Viene así una larga lista de romances que se mantienen en el mismo orden que en la *Silva*, roto sólo por la supresión del *Por las sierras de Moncayo*. La siguiente alteración importante del orden de los textos es la siguiente:

ZARAGOZA 1550

Entran en Troya los griegos
En las obsequias de Hector
O cruel hijo de Achiles
Triste estaba y muy penosa

BARCELONA 1550

En Troya entran los griegos
O cruel hijo de Achiles
Dentro en la ciudad de troya
En las obsequias de Hector

Como he dicho más arriba, el *Dentro en la ciudad de Troya* no es introducción nueva, sino simple cambio de los versos iniciales del *Triste estaba y muy penosa*, con lo que la única alteración se da en el orden de los romances. De este modo en la edición de Barcelona, la secuencia de los hechos sigue un orden más lógico que en la de Zaragoza, primero viene la muerte de Héctor y los amores de Aquiles con Policena, para seguir con la muerte de ésta a manos de Pirro y las lamentaciones de la reina Hecuba, cerrándose finalmente el ciclo con el romance de las obsequias de Héctor. Éste último, con todo, sigue estando mal colocado, error que no se subsanará hasta la edición barcelonesa de 1552.

Los nueve romances siguientes conservan también el orden de la edición zaragozana de la *Silva*, pero luego viene la parte del volumen que más cambios contiene, mezclándose la introducción de nuevos romances con la supresión de textos. El resultado queda así:

ZARAGOZA 1550

- *Arriba canes arriba*
 - *Yo me levantara madre*
 - *Mi padre era de Ronda*
 - *Rosa fresca*
 - *Fonte frida*
 - *Yo mestaba en pensamiento*

BARCELONA 1550

- *Arriba canes arriba*
 - *O España España perdida*
 - *A tal anda don García*
 - *Ya se asienta el rey Ramiro*
 - *Mi padre era de Ronda*
 - *Maldita seas ventura*

cambiado, de tal modo que al llegar al folio CLXXIIJv aparece un problema. Si se coloca el *Por las salvajes montañas*, el *Por estas cosas siguientes* debe pasar al siguiente folio. Esto en principio no debería ser ningún problema, ya que aún faltan los chistes, es decir, no supone comenzar pliego para un único romance, pero impide que los chistes comiencen con el folio. Así pues el romance se elimina, y el folio CLXXVJr comienza con «Los chistes y canciones y los capitulos y satiras» que «Hechos por diversos autores, yran por su horden como los romances han ydo». Un trabajo bien hecho.

Lo más lógico en una edición posterior es que ésta se base en la anterior. Sin embargo, si analizamos los textos de la edición barcelonesa comparándolos con la de Zaragoza, nos daremos cuenta en seguida de que los textos difieren en muchos puntos de los de la edición de Nájera. La crítica sin embargo ha pasado hasta ahora por alto un punto fundamental para comprender los textos de esta edición de la *Silva*. Nájera, como ya hemos visto, corrigió en no pocas ocasiones sus fuentes, enmendando aquí y allá cuanto no le parecía correcto u oportuno. La edición de Botí, lejos de copiar sin más los textos de la edición zaragozana, siguió en los casos que le parecían bien las lecciones de Nájera, pero en la mayoría de lecciones recurrió a la fuente original: el *Cancionero de romances* s.a. Unos cuantos ejemplos bastarán para demostrar que la edición de Barcelona de 1550 se contamina con el *Cancionero de romances*. Al hablar de los textos de la edición zaragozana y compararlos con los de la obra de Nucio, he señalado como ejemplo de corrección acertada el del verso 5 en el romance *Las huestes de don Rodrigo*. La misma lección *Rodrigo dexa sus tiendas* en lugar de *tierras* aparece también en la edición barcelonesa. En el verso 24, según he comentado también arriba, Nájera olvida la preposición, dando *el almete abollado*, lección incorrecta. La edición de Barcelona en cambio restituye el texto de Amberes: *el almete de abollado*. Lo mismo ocurre con el texto de *Por aquel postigo viejo*. El texto de la edición zaragozana presenta una variante curiosa, la que se da en el octavo verso. El *Cancionero de romances* s.a. lee *viene un cuerpo sepultado*; Nájera, tal vez por pensar que un cuerpo puede ser sólo sepultado bajo tierra y no en un monumento portátil, enmienda según se ha visto arriba en *viene el cuerpo de un finado*. La edición barcelonesa presenta la misma lección que el *Cancionero de romances* s.a. En el caso de los versos 16 y 17 (*otras le llaman hermano / las otras dezían tio* según el texto de Nucio) ofrece tanto un error (que tanto puede ser de lectura como, lo que es más probable, loísmo⁴²)

⁴² Los casos de loísmo son frecuentes en los textos de la primera *Silva* de Zaragoza. Es caso que merecería ser estudiado aparte.

al escribir el 16 *otras lo llaman hermano*, como, en el verso siguiente, una enmienda a mi juicio correcta ya que al enmendar con *las otras le dizen tio*, escribe el verso en presente igual que los anteriores. La edición de Barcelona, no cae en el loísmo, pero si corrige el verso 17. En el último verso según se lee en la edición zaragozana *guardando* por *resguardando* es clara errata pues provoca hipometría. La edición de Barcelona escribe igualmente *resguardando*.

En algunos de estos casos podría argumentarse con la posibilidad, remota, de que Botí hubiese llegado a la lectura del *Cancionero de romances* s.a. por conjetura. La inviabilidad de esta hipótesis se pone de manifiesto en el romance de *Tres cortes armara el rey*. Entre los versos 4 y 15, el texto de Zaragoza presenta un total de 5 variantes frente al texto de Amberes. La edición de Barcelona toma sólo una de ellas.

CANCIONERO S.A.	ZARAGOZA 1550	BARCELONA 1550
<i>las otras en León,</i>	<i>armo en Leon</i>	<i>armo en leon</i>
<i>las otras armó en Toledo</i>		
<i>donde hos hidalgos son,</i>		
<i>para cumplir de justicia</i>		
<i>al chico con el mayor</i>		
<i>treynta días da de plazo,</i>		
<i>treynta días, que más no,</i>		
<i>y el que a la, postre viniese</i>	<i>a ellos no viniese</i>	<i>y el que a la postre</i>
<i>que lo diesen por traydor.</i>		
<i>veinte nueve son passados</i>	<i>A los veintinueve días</i>	<i>veinte nueve son</i>
<i>los condes llegados son;</i>	<i>venidos</i>	<i>llegados</i>
<i>treynta días son pasados</i>	<i>Llegados</i>	<i>pasados</i>

Resulta absolutamente imposible que la edición barcelonesa llegase a las mismas lecturas del *Cancionero de romances* s.a. por conjetura. La contaminación es pues evidente.

Frente al texto de Zaragoza, la edición de Botí presenta falta de versos en un total de cinco casos, siendo cuatro de ellos romances. En el romance *Cada día que amanece* falta el verso 36, en el de *Por la matanza va el viejo* el 23, el octavo verso en *Por una linda espesura* y el noveno en el de *Triste estaba el caballero*. Nada hay de revisión estilística: todos los casos se deben a errores tipográficos, como lo demuestra el segundo de los romances. Al texto de Nucio la edición zaragozana le había introducido dos versos:

CR S.A.

ZARAGOZA 1550

*hablole en algarabia,
como aquel que bien la sabe*

*digasme tu el morico
lo que quiero preguntar*

*caballero de armas blancas
si lo viste aca pasar*

Si las innovaciones de Nájera fueron o no pertinentes es tema que podría discutirse; que en el texto de Barcelona falte el *Digasme tu el morico*, carece por completo de sentido, y únicamente puede deberse a un error de imprenta. Con todo lo dicho debería pensarse que, al ser una edición basada en dos textos, presenta las mejores versiones. No es así. La edición barcelonesa de la Primera Parte de la *Silva* no sólo presenta numerosas lecciones independientes (que demuestran una vez más que los responsables de las ediciones se creían en el derecho de modificar cuanto no les pareciera adecuado) sino también infinidad de erratas que dan como resultado textos muy empeorados⁴³.

VI.I.III Barcelona, 1552

Hasta que en 1970 Rodríguez Moñino publicó su moderna reedición de las Partes de la *Silva*, esta edición barcelonesa se creyó impresa en 1557. El error estaba motivado por una errata tipográfica en el año de impresión, ya que aparecía un 2 invertido. Esta edición de la Primera Parte de la *Silva*, en el año 1552, es mucho más lógica que seis años después de la primera, pues se inserta así en un ciclo de volúmenes editados con la voluntad expresa de aprovechar el éxito de un conjunto. Lleva esta tercera edición de la Primera Parte de la *Silva*, al igual que la segunda, el escudo de Jaime Cortey, pero ya con la indicación manifiesta de que fue él el impresor⁴⁴.

⁴³ Un listado completo de las variantes puede verse en la edición de Rodríguez Moñino (*Silva de romances, op. cit.*, a pie de página) lo que me exime de hacer aquí un listado completo.

⁴⁴ Se trata como en las anteriores de un volumen en doceavo, de 204 folios. Presenta numerosos errores de foliación (que dan una falsa numeración final de CCX folios) en parte causados por los errores de la primera. El folio XXXIIJr. está numerado como XXXVr., el LXXIIJr. como LLIIJr. (sic), el CXVr. como CXXVr., el CXXr. como CXXXr., el CXXVr. como CXXXVr., el CXXXIIr. como CXLIJr., el CXXXIIJr. como CXLIJr., el CXXXIIIJr.

Esta nueva edición de la Primera Parte de la *Silva* no presenta, en la disposición, cambios de importancia frente a la precedente. El título nos indica sin tapujos que se trata de una «segunda impresion» y que lleva romances «agora nueuamente añadidos», pero la afirmación es falsa, ya que contiene exactamente los mismos romances que la de 1550, cambiando solamente el orden en una ocasión, es decir, se copia el título exacto de la edición anterior.

Se trata de los romances siguientes:

BARCELONA 1550

En Troya entran los griegos
O cruel hijo de Achiles
Dentro en la ciudad de Troya
En las obsequias de Hector

BARCELONA 1552

En Troya entran los griegos
En las obsequias de Hector
O cruel hijo de Achiles
Dentro en la ciudad de Troya

Se restituye así el orden lógico que faltaba en las anteriores ediciones de la *Silva*. El resto de los romances presenta la misma disposición que en la edición barcelonesa de 1550. La afirmación del título debe entenderse pues como una estrategia de venta.

También algunos textos han cambiado en algo sus lecciones, pero los cambios realizados no aportan nada nuevo a los procesos que venimos mencionando. Las variantes de esta edición no son más que «deliberado propósito de seguir lección diferente⁴⁵».

como CXLIIIJr., CXXXVr. como CXLVr., CXXXVIr. como CLXVr., y así hasta el final con un desajuste de diez folios. Las signaturas (a-r) son de a ocho folios. Sus hojas van ilustradas con siete grabados procedentes de cuatro tacos de madera distintos. Al verso de la portada aparece una ciudad amurallada, en el folio XLv un galán tocando la vihuela, en los folios XLJr. y CXLXXXVIJr. (numerado como CXLXVIJr.) una dama y en los CLXVJr. y CLXVJv. un galán tocando un instrumento de arco. La descripción que hace Rodríguez Moñino en su reedición moderna no corresponde con todo a la del ejemplar único conservado en Wolfenbüttel. Una descripción ajustada al original puede verse en *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros*, op. cit. I, 85.

⁴⁵ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, op. cit., pág. 24.

VI.II. SEGUNDA PARTE DE LA *SILVA DE VARIOS ROMANCES*VI.II.I. *Zaragoza, 1550*

Nájera, en el prólogo de la Primera Parte, ya había advertido que la Segunda Parte se «quedaua estampando», y efectivamente, en el mismo año, ésta salió a la luz. La Segunda Parte carece de prólogo, y en el título se afirma que las composiciones llevarán el mismo orden que en la primera⁴⁶. Contiene 77 composiciones, todas ellas procedentes de impresos anteriores, especialmente pliegos sueltos, aunque no siempre se hayan conservado ejemplares que permitan atestiguarlo. Los cuatro primeros romances, *Ricas danzas ricas danzas*, *En Betlem esta el infante*, *A caça sale el buen rey* y *Misa dice Jesu Christo* se encuentran con toda seguridad en un pliego suelto descrito por Salvá, fechado hacia 1535⁴⁷. Hoy por hoy se desconoce el paradero del pliego, y sólo conozco su descripción. El pliego lleva por título:

Quatro Romães d'la sagrada scriptura. El primero d'1 nascimiento. El ij. De sant Juã euãgelista. El iij. de la Anunciacion. El quarto del sacramento d'1 altar. Dos villãicos del nascimiẽto.

⁴⁶ Al igual que las anteriores, es un volumen en doceavo, con un número similar de folios [1] + 203 + [12]. Mucho más abundante es la decoración. Lleva esta segunda parte 51 grabados de 21 tacos de madera, usando algunos que ya habían sido empleados en la primera parte. Su distribución es la siguiente: Coronación de la Virgen: vuelto de la portada; Anunciación: f. 1r.; Resurrección de Lázaro: f.XJr.; Adoración de los pastores: f.XIVv.; Adoración de los reyes: f.XVv.; Crucifixión: f.XXVIIr.; San Juan Evangelista: f.XVIIr.; San Mateo: f.XIXv.; San Lucas: f.XXVv.; Santo: f.XXVJv.; Dos ancianos: f.CXXXVIJr., f.CVv.; Anciano con capa: f.JXv., f.CVJr., f.CXVIJv., f.CXXXVJv., f.CXCJr., f.CXCJXr.; Hombre con espada, descansando: f.LXVIIr., f.LXXXVIJr., f.CLXIIIr., f.CLXXIJr.; Hombre con espada ceñida: f.LXXIJv., f.CVv., f.CXVIIJv.; Hombre con espada, amenazando: f.LXXJXv., f.CLXIIJv.; Hombre con capa y espada: f.CXVIIJr., f.CXCJr.; Hombre con tabardo y espada: f.LXXXVJv., f.XCJv., f.CXLJv., f.CLJv., f.CLXXXVIJv., f.CXCv.; Joven con espada: f.9v., f.CVJr., f.CXVIJv., f.CXLIJr., f.CLXXXVIIJr., f.CLXXXJXr.; Dama con abanico: f.LXVIJv., f.CLXXJv., f.CLXXXVIIJv., f.CXCJv., f.CXCVIJv.; Dama con la mano derecha alzada: f.LXXXr., f.LXXXIIJr., f.XCJr., f.CLIJr. Obsérvese sin embargo, como mientras los grabados de figuras humanas se emplean en repetidas ocasiones, destacando aquí la multiplicidad que aparecía en los pliegos sueltos de la primera mitad del siglo, los grabados religiosos, por su iconicidad, se emplean cada uno una sola vez, acompañando visualmente a los romances religiosos con los que están temáticamente emparentados. Solamente se advierten tres errores de foliación: el folio XXVIIr se numera como XXXr., el XXXr. a su vez como XXXIJr. y el XLVJr. como XLVr.

⁴⁷ *Diccionario*, n. 970.

La *Silva* por su parte los titula así:

1. *Romance hecho a la sanctissima encarnacion del hijo de dios.*
2. *Romance del sanctissimo nascimiento.*
3. *Romance del glorioso Sant juan Euangelista.*
4. *Romance de la institucion del sanctissimo sacramento del altar.*

La comparación de los títulos en el pliego y en la *Silva* no deja lugar a dudas sobre la identidad de los textos y su procedencia. El único cambio operado sobre la fuente consiste en modificar el orden de los romances para restablecer la secuencia temporal lógica, es decir, encarnación, nacimiento, bautismo y redención.

Los dos siguientes *En el castillo de Bethania* y *Pensativo está el buen viejo*, además del *Cuando el gran rey Salomón*, que se intercala más adelante, están como ya hemos visto al hablar de la edición barcelonesa de 1550 de la Primera Parte, en un pliego suelto que figura en el *Catalogus librorum qui prohibentur* de Fernando de Valdés publicado en Valladolid en 1559, de impresión anterior a esta fecha. Ya he mencionado arriba que este hecho probablemente indique que Nájera conocía la impresión de la edición barcelonesa. Esto explicaría quizá que el siguiente romance sea también, al igual que en el texto de Botí, un romance de Torres Naharro *Triste estaba el padre Adam*, que amén de en la *Propalladia* se hallaba en tres pliegos sueltos: uno de fray Diego de Torres, otro de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Romāces compuestos por Torres Naharro...* y un tercero de Alonso López, *Glosa peregrina*⁴⁸. No puede provenir del tercero, por estar éste fechado en 1573. El primero de los pliegos, el *Pronostico o juycio* de fray Diego de Torres, (fechado por Rodríguez Moñino en 1520, pero en realidad de 1519, por contener el pronóstico para el año siguiente) no indica la atribución a Torres Naharro⁴⁹. Parece pues que Nájera lo tomó del pliego conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, el mismo que había servido de fuente a Nucio, quien desechó el romance por ser de tema religioso⁵⁰.

No se conoce ningún impreso anterior a la *Silva* que contenga alguno de los ocho siguientes romances: *Ya caualgan los tres reyes*, *Allego el señor al monte*, *En aquel tiempo un varon*, *En aquel tiempo partiendo*, *Vino christo a una ciudad*, *En aquel tiempo Jesus*, *En aquel tiempo el señor* y *En aquel tiempo rogaua*. Todos

⁴⁸ *Diccionario*, n. 712.

⁴⁹ *Diccionario*, n. 589. Facsímil en <http://parnaseo.es./facsimiles./pronostico./por.html>.

⁵⁰ *Diccionario*, n. 594.

ellos, sin embargo, presentan una unidad de procedencia que se manifiesta en la versificación de pasajes del Evangelio, (concretamente Mateo Cap. II, Juan Cap. VIII, Lucas Cap. VIII, Mateo Cap. XV, Juan Cap. IV, Lucas Cap. XIII y los dos últimos de Lucas Cap. VII).

El romance siguiente *Por los campos de tristura*, aparece en un pliego suelto impreso en Burgos por Juan de Junta en 1552⁵¹, sin que pueda precisarse si el pliego lo tomó de la *Silva* o si ambos lo tomaron de una edición anterior del pliego, como algunas variantes parecen sugerir.

Algo parecido ocurre con el siguiente romance *Retraida esta la reina*. Con la variante *infanta* en el título, se conserva en un pliego suelto de 1555, conservado en la Biblioteca de Ajuda (Lisboa)⁵². La fecha, desde luego, impide la filiación, pero se da el hecho de que en la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva otro pliego, anterior a la Segunda Parte de la *Silva*, idéntico al anterior salvo que no lleva nuestro romance⁵³. ¿Se añadiría este ya en reimpresiones anteriores y de allí lo tomaría Nájera? No puede afirmarse tajantemente, pero una comparación de los títulos así parece sugerirlo. En el pliego el romance se acompaña del ampuloso titulillo *Romance sobre la passion de Christo, agora nuevamente compuesto por una persona deuota: es romance en el qual pone el auctor muchas comparaciones muy contemplativas*. La *Silva* en cambio escribe sólo *otro romance contemplativo*. Me parece más lógico pensar que Nájera resumió el amplio título del pliego que no lo contrario.

No he encontrado en ningún pliego o impreso el *En Bethania estaba sola*. El siguiente, *Si se partiera Abraham* se encuentra en un pliego de hacia 1535 descrito por Salvá, hoy lamentablemente en paradero desconocido⁵⁴. Tampoco hay impresos con el último de los romances religiosos, el que comienza *Los vados del río Jordan*.

Vienen a continuación los romances de historia de España, comenzando por el de *En el tiempo que reinaba*, que no aparece en impreso alguno, como el siguiente *Don Ramiro de Aragón*. El de *Doña María de Padilla* en cambio ya se había impreso en el *Cancionero de romances* s.a., de donde lo tomó Nájera⁵⁵.

⁵¹ *Diccionario*, n. 664.5; *Pliegos British*, 57.

⁵² *Diccionario*, n. 1082. Reproducción facsímil en García de Enterría, M.C. (ed.), *Pliegos poéticos españoles en bibliotecas de Portugal*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1982, n. 1.

⁵³ *Diccionario*, n. 1083; *Pliegos Madrid*, IV, 160.

⁵⁴ *Diccionario*, n. 951.

⁵⁵ Aparece luego también en la edición de 1550 del *Cancionero de romances*, pero no está en el *Cancionero de Galanes*, al contrario de lo que afirma Rodríguez Moñino, *Silva de romances*, op. cit., pág. 29.

En un pliego suelto de la colección de Praga, burgalés probablemente de Junta y anterior a 1545, se halla el siguiente romance *Rey don Sancho rey don Sancho / quando en Castilla reinó*, pero no puede proceder de él porque presenta allí una versión muy diferente, cuyos cambios van más allá de lo que pudiera cambiar Nájera.

El de *Por el val de las estacas* está en un pliego granadino, impreso en casa de Hugo de Mena y fechado en 1573, clara reedición de pliegos anteriores hoy perdidos, de donde Nájera sacó con seguridad este romance.

No aparecen por ningún lado los cinco siguientes *Llorando esta el gran maestre*, *El rey se sale a oír misa*, *Yo mestando en Valencia*, *Rey don Sancho rey don Sancho / ya que y Junto al muro de Zamora*. Rodríguez Moñino indica que el del rey don Sancho está en un pliego de la colección de Praga, pero el pliego, burgalés igual que el anterior, de la misma imprenta y mismos años no contiene el romance⁵⁶.

Nada menos que cinco pliegos y el *Cancionero de Galanes* nos conservan el *Riberas de Duero arriba*. No obstante el único de ellos que presenta el mismo texto es uno de la Biblioteca Nacional de Madrid, aproximadamente de 1540, y que fue con seguridad la fuente de Nájera para este texto⁵⁷.

Después de este romance, cinco más que no aparecen por impresos de la primera mitad de siglo: *Entre la gente se dize*, *En los reinos de Castilla*, *Ay dios que buen caballero / fue don Rodrigo de Lara*, *Saliendo de Canicosa* y *Partese el moro Alicante*.

El siguiente, *Reinando el rey don Alfonso / el que casto se dezia* está en multitud de pliegos sueltos, pero procede de uno de la colección de Praga que presenta un texto idéntico, concretamente el pliego en el que Rodríguez Moñino, quizá por equivocación creía que se hallaba el romance de *Rey don Sancho rey don Sancho / quando en Castilla reinó*.

Los dos siguientes romances, *Entre dos reyes cristianos* y *Casamiento se hazia* están también con texto igual al de la *Silva* en un pliego de la colección de Praga, vallisoletano de hacia 1537 del que hubo impresiones anteriores, a juzgar por lo que se dice en el título «agora nueuamente [impreso]⁵⁸».

No se conocen pliegos que conserven el de *Santa fe quan bien paresces*, pero sí muchos con alguno de los tres siguientes: *Ay dios que buen caballero / el maes-*

⁵⁶ *Diccionario*, n. 1024; *Pliegos Praga*, I, 8. Cf. Rodríguez Moñino, *Silva de romances*, op. cit., pág. 29.

⁵⁷ *Diccionario*, n. 663; *Pliegos Madrid*, IV, 159.

⁵⁸ *Diccionario*, n. 655; *Pliegos Praga*, I, 38.

tre, *De Granada parte el moro* y *La mañana de san Juan*. Sólo tres pliegos, sin embargo, presentan los tres textos, y dos de ellos hay que descartarlos por ser de fecha posterior a la *Silva*⁵⁹. Nájera hubo de tomarlos pues de un pliego de la colección de Praga⁶⁰.

El siguiente romance, *Emperatrices y reinas*, presenta una historia muy interesante. Como hemos visto, Nájera no lo incluyó en la Primera Parte por llevar el texto la nota «no esta acabado». Para hacerlo tomó el texto de alguno de los muchos pliegos sueltos que lo conservan, siete en total⁶¹. Si Nájera no lo colocó en la Primera Parte, debió de ser porque aún no tenía pliego, y por tanto sería lógico pensar que recurrió a alguno de los más cercanos en la fecha a la *Silva*, tal vez uno de la Biblioteca Nacional de Madrid, impreso en Burgos hacia 1538, o uno de Praga que le sigue en el tiempo⁶².

Algo muy parecido ocurre con el siguiente romance, *Miraba de Campo Viejo*. La versión de la *Silva* es la más cabal de cuantas se nos conservan en cancioneros (34 versos frente a los 14 del *Cancionero de romances* s.a. o los 24 del *Cancionero de romances* de 1550). El romance se conserva en un pliego de la colección de Praga⁶³ con sólo 28 versos y en otro que no he logrado ver, pero que por la fecha (Sebastián Martínez, Alcalá, 1546) podría haber sido perfectamente la fuente de la *Silva*⁶⁴.

Del romance del rey don Pedro, *Por los campos de Jerez* se conservan dos series de pliegos sueltos. Por un lado tres pliegos, conservados respectivamente en la Biblioteca Nacional de Madrid⁶⁵, en la de Praga⁶⁶ y en la de Cataluña⁶⁷, todos ellos burgaleses, de la casa de los Junta, siendo éste último el más antiguo,

⁵⁹ Se trata de los pliegos siguientes: *Diccionario*, n. 679, facsímil en *Pliegos Madrid*, II, 87 (fechado hacia 1561 en Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, op. cit., pág. 173) y *Diccionario*, n. 919, facsímil en *Pliegos Cracovia*, n. 10, impreso por Hugo de Mena, Granada, 1573.

⁶⁰ *Diccionario*, n. 683; *Pliegos Praga*, II, 68.

⁶¹ Vid. Piacentini, G., op. cit., I, 50.

⁶² *Diccionario*, n. 665; *Pliegos Madrid*, III, 120; *Diccionario*, n. 885; *Pliegos Praga*, II, 56. Para todo lo referente a este romance vid. Cátedra, *Seis pliegos*, op. cit., n. 2; Rodríguez Moñino, A., *Los pliegos poéticos de The Hispanic Society of America*, (siglo XVI), Nueva York, The Hispanic Society, 1961, págs. 23-24; *Pliegos British*, n. 30 y n. 70 y Whinom, K., «Nápoles», art. cit.

⁶³ *Diccionario* n. 880, *Pliegos Praga*, I, 32.

⁶⁴ *Diccionario*, n. 1060. Hoy en Williamstown, Massachusetts, Williams College, Chapin Library.

⁶⁵ *Diccionario*, n. 680; *Pliegos Madrid*, III, 113.

⁶⁶ *Diccionario*, n. 682; *Pliegos Praga*, II, 47.

⁶⁷ *Diccionario*, n. 681; *Pliegos Cataluña*, 28.

poco posterior a 1550. En ellos aparece una versión del romance de 52 versos (por 60 de la *Silva*) muy diferente a la que publicó Nájera. Versión más parecida es la que encontramos en otro pliego, conservado en la Biblioteca de El Escorial, de 56 versos y con texto más cercano al de la *Silva*⁶⁸. Aquí aparece un problema que habremos de encontrarnos a menudo. El hecho de que este pliego escurialense presente una versión más cercana al texto de la *Silva*, nos podría llevar a pensar que es la fuente de Nájera, pero como veremos al hablar de la Tercera Parte, alguno de estos pliegos fue el que se utilizó para el romance *Por los bosques de Cartago*, en el que también aparece un texto ampliado. Lo más probable, según los que vamos viendo, es que Nájera lo tomase de uno de estos y modificase el texto a su antojo.

Los siete romances siguientes tampoco se conservan en ningún impreso anterior a la *Silva*. Son los siguientes: *Estando el rey don Pedro*, *Un lunes a las cuatro horas*, *Dadme nuevas caballeros*, *El rey don Juan Manuel*, *Las cartas y mensajeros*, *Libre era ya Castilla* y *El conde Fernan Gonzalez*. El siguiente, *Preso esta Fernan Gonzalez*, con ligeras variantes como las del último verso (*a Castilla hubo librado* v. 126, Pliego / *a Castilla ha libertado* v. 126, *Silva*) se encuentra en un pliego suelto praguense⁶⁹. Finalmente el *Don Rodrigo de Padilla*, que cierra el ciclo de romances dedicados a historia de España, no aparece en esta forma en ningún impreso anterior a la *Silva*⁷⁰.

Le siguen once romances que componen el ciclo de las historias francesas, tomados todos ellos del *Cancionero de romances* s.a. y que no habían aparecido en la primera parte de la *Silva*. Los textos, sin embargo, como ya ocurría con la primera parte, presentan notables diferencias. Amén de variantes más o menos importantes en el texto, hay dos casos en los que los textos de la *Silva* presentan menos versos que los del *Cancionero de romances* s.a. Al que comienza *Medianoche era por filo* le faltan nada menos que los últimos 20 versos y al último de esta serie, el *De Merida sale el palmero*, los 117-118. En el primero de los romances se trata de un claro error de imprenta. Faltan los últimos veinte versos porque en el folio 90r del *Cancionero de romances* s.a. están distribuidos de la siguiente manera:

Los enojos y pesares
En plazer ouieron de tornar

⁶⁸ *Diccionario*, n. 1071.

⁶⁹ *Diccionario* n. 1174; *Pliegos Praga*, II, 45.

⁷⁰ Sí está en el pliego del Escorial, *Diccionario*, n. 1071, pero en una forma diferente.

*Su tío al conde
No son sino como viento...*

Puesto que tal disposición tipográfica era típica también para indicar final, es probable que el cajista, al llegar a la interpolación «Su tío al conde», creyese que el texto había acabado, y no copió el resto, precisamente los veinte versos que faltan. No creo que pueda ser casual que tal pérdida de versos coincida con una anomalía tipográfica si ambos casos no están relacionados entre sí.

En el siguiente romance la falta de los versos se debe a un error de lectura del cajista. Si miramos el texto del *Cancionero de romances* s.a. leemos lo siguiente:

*Con furia y con gran pesare
tomalde la mi justicia
y lleuedeslo ahorcare
tomado lo ha la justicia (v.117)
para auello de justiciar (v.118)
y aun halla al pie de la horca*

El cajista leyó los versos 115 y 116 y al leer el 117 creyó que repetía el 115 por la palabra *justicia*. Al volver la vista al papel lo hizo en el primer verso después de la palabra *justicia*(r), que no es el 118 sino ya el 119.

Finalmente, de los diez textos que comprenden la sección de chistes sólo uno se encuentra entre algún impreso anterior a la *Silva*, el *Tanto bien os haga dios*, que se encuentra en un pliego de la colección de Lisboa⁷¹.

VI.II.II. Zaragoza, 1552

A escasa distancia temporal de la primera edición de esta Segunda Parte de la *Silva*, y tal vez, como opina Rodríguez Moñino, para prevenir una reedición barcelonesa como ya ocurriera con la Primera Parte, Nájera sacó una segunda edición, aparecida con toda seguridad después de septiembre, pues lleva entre los chistes, como se ha de ver, uno fechado el 20 de este mes.

Exteriormente esta segunda edición presenta prácticamente el mismo aspecto que la primera: en doceavo, con letra gótica, tiene 204 folios, con signaturas AA- AR de a doce hojas cada una que presentan numerosos errores de fo-

⁷¹ *Diccionario*, n. 835.

liación⁷². El título presenta la misma formulación de la primera edición, *Segunda parte de la Silva de varios romances*, pero en lugar de remitir a la ordenación de la primera nos informa de que en esta nueva edición se encuentran «agora nueuamente añadidos al cabo ciertos chistes nuevos». Basta, sin embargo, con abrir el libro para observar que la afirmación de Nájera es falsa. Las diferencias de organización respecto a la primera edición van mucho más allá de la mera inclusión de nuevos chistes.

Para empezar cuatro romances nuevos que no figuran en la tabla de composiciones y que están incluidos para rellenar los espacios blancos que quedaban en el primer pliego:

- *El poderoso rey Dario*
- *Fatigado esta de amores*
- *En Cordoba esta Adurramen*
- *Scipion esta en Cartago*

Proceden todos ellos de la edición sevillana de 1550 de los *Cuarenta cantos* de Alonso de Fuentes, de los folios XXXVIJr, CLXXXIIJr, CCr y CJ. El cambio de orden respecto al que presentaban en la obra de Fuentes responde sólo a las necesidades tipográficas. Nos encontramos a continuación con una de las mayores sorpresas que presenta esta segunda edición de la Segunda Parte: los 21 romances de tipo religioso se han eliminado por completo. Probablemente, como supone Rodríguez Moñino, la innovación de introducir romances de tipo religioso no tuvo el éxito esperado, y por tanto se eliminaron. Por esto, aparte de los cuatro romances ocasionales reseñados arriba, el texto de esta edición de 1552 comienza directamente con los de historia de España, presentando los mismos que la edición anterior. La única supresión de un romance, aparte de los 21 religiosos, tiene lugar entre los de historias francesas y afectan al de *Dia era de Sant Jorge*. La sección de chistes al menos, como se prometía en el tí-

⁷² Para los grabados se emplean 11 tacos menos que en la primera edición (10 en total) para sesenta y cinco grabados, (51 en la primera edición). Diez de los once grabados que faltan son los que se emplearon para decorar los romances religiosos. Ya veremos más adelante porque se suprimen estos grabados. Pasemos de momento a la localización de los que siguen: dos ancianos: f.XXVIJr, f.LXVIJr, f.LXXXIIJr, f.CIIJr, f.CXVIJr, f.CLXX; anciano con capa: f.XXVJv, f.XLVJv, f.LXJXv, f.LXXXJr, f.LXXXVIIJv, f.CVJv, f.CXIIIJv, f.CLVr, f.CLXIIJr. Hombre con espada, descansando: f.LXXJXr, f.LXXXJXr, f.CVr, f.CXIIJr, f.CXXXVJr, f.CXXXJXr. Hombre con espada, amenazando: f.XLIJv, f.LXXXIJv, f.CVIJr. Hombre con espada; hombre con capa y espada; hombre con tabardo y espada; joven con espada; dama con abanico; dama con la mano derecha alzada.

tulo, sí que se ha aumentado, concretamente con siete que vienen seguidos a partir del *Descanso del mal que sigo*. Nada puede añadirse sobre su procedencia a lo que ya apuntaba Rodríguez Moñino⁷³. El de *Sepan cuantos son o han sido*, que se conserva en un pliego de 1600⁷⁴, va fechado en el mismo chiste como de 1552, concretamente el día 20, por lo que si estuvo en pliego suelto Nájera hubo de ser muy rápido. El de *El dolor que el alma siente* se encuentra en un pliego conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero con texto distinto al de la *Silva*⁷⁵. Entre los que ya aparecían en la edición anterior se ha eliminado solamente el *Pues ya que tornays salud*. Vemos pues que la sección de romances (dejando siempre los religiosos aparte) no presenta demasiados cambios en la organización que ya aparecía en la edición de 1550.

Los textos, sin embargo, sí que cambian bastante en esta edición, especialmente por la pérdida de versos: en el *Yo me estando en Valencia* faltan los versos 11 y 12, en el que comienza *Entre la gente se dice* ni más ni menos que 13 versos, concretamente los 5, 6, 9, 10, 23, 24, 25, 26, 29, 53, 54, 57 y 58 y en el siguiente *En los reinos de Castilla* el 15.

Viene a continuación una larga lista de 22 romances que no presentan ninguna alteración de versos para encontrarnos de nuevo en el *De Mantua salio el marques* con la pérdida de los versos 17, 18, 113 y 114. Al de *Asentado esta Gayferos* le falta el verso 257 y al siguiente, el que comienza *En las salas de París* el 76. Al de *Media noche era por filo* le siguen faltando 20 de los versos que presentaba en el *Cancionero de romances* s.a., lo que indica que Nájera no empleó de nuevo la obra de Nucio para solventar posibles errores, y ahora, además, pierde también el 231. En el último de los de historias francesas, el *De Merida sale el palmero*, se pierden los 117 y 118. El único romance que presenta más versos que en la edición anterior es el del Conde Dirlos, al que se añaden dos versos entre el 441 y el 442 de la edición de 1550: *lo que yo te preguntare / no me lo querras negare*. Esta introducción de dos versos nuevos, con el único objetivo de aclarar en algo (siempre en opinión de Nájera), así como que el romance *Media noche era por filo* siga presentando como hemos visto la falta de los últimos 21 versos, resume la esencia de las correcciones que se llevan a cabo en esta edición sobre los textos de la anterior. Nájera corrige los fallos evidentes (sin consultar fuente alguna), pero no añade demasiadas variantes⁷⁶. Tén-

⁷³ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, op. cit., págs. 33-34.

⁷⁴ *Diccionario*, n. 950; *Pliegos Cataluña* 33.

⁷⁵ *Diccionario*, n. 800; *Pliegos Madrid*, I, 30.

⁷⁶ Una lista de estas variantes puede verse en la edición de Rodríguez Moñino.

gase en cuenta que mientras en las anteriores ediciones y partes que hemos visto salidas de su taller, Nájera trabajaba con textos sacados del *Cancionero de romances* s.a. o de pliegos sueltos, ahora el impresor zaragozano se las ve con textos que ya han pasado por su peculiar tamiz crítico.

VI.III TERCERA PARTE DE LA *SILVA DE VARIOS ROMANCES*

VI.III.I. Zaragoza, 1551

Según informa Rodríguez Moñino, de esta Tercera Parte de la *Silva* no se conocía ningún ejemplar hasta que el librero berlinés Albert Cohn la incluyó en un catálogo de piezas rarísimas publicado en 1888⁷⁷. Si se conocía, sin embargo, su existencia, porque en la *Silva de varios romances*, Cortey afirma que ella se compone de «los mejores romances de los tres libros de la *Silva*», pero no se había logrado dar con ejemplar alguno hasta la aparición del mencionado catálogo. El marqués de Jerez de los Caballeros compró el volumen y en su magnífica biblioteca permaneció hasta que vendió sus libros al fundador de la Hispanic Society of America, Archer M. Huntington. En este punto desaparece la tercera parte de la *Silva* durante más de medio siglo y vuelve a aparecer únicamente tras la muerte de Huntington. La obra, como puede suponerse, es de importancia capital para el estudio editorial del romancero, pues cierra el ciclo comenzado con la publicación de la Primera Parte y con ello también el *corpus* de romances más importante recopilado hasta entonces.

Fechada en 1551, hemos de suponer que Nájera sacó el volumen a principios de año, aprovechando el éxito de las dos partes anteriores. Al igual que con éstas, nos hallamos frente a un manejable volumen en doceavo, con bastantes menos folios que las partes precedentes, un total de 154-(2). En la reducción del número de páginas hubo de influir sin duda el progresivo agotamiento de las fuentes, pero no debe ignorarse el hecho de que la obra está impresa en letra gótica, al igual que el resto, pero en un tamaño menor⁷⁸. En el título, apar-

⁷⁷ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, *op. cit.*, pág. 35.

⁷⁸ Los grabados son prácticamente los mismos que ya conocemos de ediciones anteriores: grabados religiosos para ilustrar los romances de este tema y damas y caballeros pertrechados con abanicos, espadas e instrumentos musicales. Esta tercera parte no obstante incluye también viñetas horizontales en 29 de los folios (un total de 30 viñetas). Su colocación es la siguiente: f.XIJv, f.XVIIJr (dos), f.XXv, f.XXIIJv, f.XLIJr, f.LIIJv, f.LXJr, f.LXJXr,

te de «Tercera Parte...» se limita a indicar que ésta «Lleua la misma orden que las otras», signo inequívoco de que éstas eran sobradamente conocidas y, además, calculada mentira editorial. En efecto, a pesar de la indicación expresa en el título de que esta parte lleva el mismo orden que las anteriores, al abrir el volumen nos encontramos con un total de 75 romances (el menor número de las tres partes) colocados aparentemente sin orden ni concierto. Con todo, establecer las fuentes de esta tercera *Silva* es tarea complejísima. Por un lado una parte de los textos se halla en numerosos pliegos sueltos que, para mayor complejidad, ofrecen en algunos casos textos muy diferentes a los de la Tercera Parte de la *Silva*, por otro, hay una serie de textos que no aparecen por ningún lado. Es necesario, por tanto, un cotejo sistemático de todos los textos, y no basta con identificar la presencia de uno en algún impreso. Empecemos primero por la identificación de las fuentes.

Se encuentran al principio nueve romances de tipo religioso, número inferior también al de las otras partes y preludio de la desaparición que sufrirán, como ya hemos visto, en la segunda edición de la Segunda Parte. Clara muestra de ello son tanto los poquísimos testimonios que presenten alguno de estos nueve romances con anterioridad a la *Silva* como su posterior fortuna editorial. El romance *Venid venid oh cristianos* lo toma del mismo pliego de donde había tomado el *Salid hijas de Sion* para la primera parte. El que comienza *Durmiendo yua el señor* aparece, además de en todas las ediciones del *Cancionero general* desde 1511, en un pliego de la Bibliothèque Nationale de París, impreso en Toledo por Ramón de Petras en 1526 y en el que se señala explícitamente que el texto está sacado de la obra de Castillo. Con ello ambos textos, el del *Cancionero general* y el del pliego parisino son idénticos salvo ligeras variantes en la ortografía, por lo que es difícil precisar la fuente. Por ningún otro lugar aparecen los otros, *La sacra y divina noche*, *Por lo más alto del polo*, *Miraua dende la cruz*, *Veo tu famoso templo*, *Helo helo por do viene / con muestra*, *Llorando estaua San Pedro* y *En el tiempo que Otauiano*. Que de estos siete sólo tres aparezcan de

f.LXXIIIJr, f.LXXVJr, f.LXXJXv, f.LXXXJr, f.LXXXIJv, f.LXXXVIIJv, f.CJr, f.CVr, f.CVIJv, f.CXVIIJr, f.CXJXr, f.CXXIIJv, f.CXXIIIJv, f.CXXXIJr, f.CXXXIIJr, f.CXLIJr, f.CXLVIJv, f.CLIJv y f.CLIJv. Los grabados aparecen en los siguiente folios: Nacimiento: f.Jv, f.XVIJr.; Crucifixión: f.Vr.; San Pedro: f.XIIJr.; dos ancianos f.LXIJr.; hombre con espada: f.Lr.; hombre con espada, amenazando: f.XLJXv.; hombre con espada y tabardo: f.LIJr, f.LXJv.; joven: f.CJv.; dama con abanico: f.CJv.; dama con mano derecha alzada: f.LIIJr.; dama escribiendo: f.CXXr, f.CXLVIIJr. Además la portada, orlada, ya está impresa con dos tintas. Toda esta abundante decoración es en mi opinión prueba clara del amplio éxito de que hubieron de gozar las dos partes anteriores.

nuevo impresos después de la *Silva* y que dos de ellos (*Por lo más alto del polo y En el tiempo que Otauiano*) lo hicieran en el Cancionero de Nuestra Señora de 1591 muestra la poca fortuna de estos textos religiosos. Este es tal vez uno de los pocos casos donde es probable que Nájera no recurriese a los pliegos sueltos sino a cancioneros, como el de fray Ambrosio Montesinos, donde este tipo de romances estaba más extendido.

Vienen a continuación sesenta y seis romances, agrupados todos en «romances de historias». Entre los siete primeros, *Cuando vos naciste hijo, Nunca se vio caballero, Cavalga dona Ginebra, El cielo estaba nublado, Junto a Lerida esta Cesar, Africa estaba llorosa y Triste estaba el padre santo*, sólo podemos hallar en impresos anteriores el segundo y el último: ambos en el *Cancionero de romances* s.a. y el primero también en un pliego de Praga⁷⁹. Visto que el *Cancionero de romances* s.a. fue la fuente principal de la Primera Parte y que también nutrió con numerosos romances a la Segunda, la tendencia general de la crítica ha sido la de considerar que Nájera tomó el segundo romance de la obra de Nucio, y que las variantes se deben a la labor correctora del impresor zaragozano. El pliego sin embargo presenta el mismo texto que en la *Silva*⁸⁰. Si recordamos lo dicho al hablar de la primera parte, veremos que Nájera desestimó algunos textos por hallarse incompletos y que luego estos aparecerían en alguna otra parte o edición con un texto sacado de pliegos sueltos. Algo parecido debió ocurrir con este romance, con lo cual Nájera probablemente esperó a tener en las manos una versión del romance más de su gusto para imprimirla.

Según Rodríguez Moñino⁸¹ el siguiente de los romances procede de la edición de 1551 de los *Romances* de Sepúlveda. En efecto, allí se encuentra el texto, pero también en un pliego suelto conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, que no entra en el *Diccionario* por tener 24 hojas, pero que consulté personalmente en esta institución y que ofrece un texto igual al de la *Silva*, amén de estar fechado en 1550⁸². Esto entra aparentemente en contradicción con el siguiente romance, *Estando sobre Sevilla*, que sólo se encuentra en la edición antuerpiense sin año de los *Romances* de Sepúlveda. Ocurre sin embargo, que cuando tomamos los romances según el orden en que aparecen

⁷⁹ *Diccionario*, n. 711.

⁸⁰ No lo incluye Piacentini en su *Ensayo*.

⁸¹ Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, op. cit., pág. 39.

⁸² *Diccionario*, n. 1056bis. Este mismo pliego fue el que sirvió de fuente a Sepúlveda para sus *Romances sacados de historias antiguas de España*, Amberes, Juan Steelsio, MDLI. Hay edición facsímil por A. M. Huntington, Nueva York, 1903.

en la *Silva*, nos damos cuenta de que cuando Nájera los saca de un pliego suelto que se nos ha conservado y del que, por texto y fecha, podemos asegurar su procedencia, los toma todos y los deja en el mismo orden en que aparecían en él; cuando para algunos romances no puede encontrarse testimonio alguno, éstos coinciden en la *Silva* en grupos de dos, tres o cuatro romances, con lo que es muy posible que nos estén indicando en su silencio una procedencia común. Esto, a la par, permitiría comprender ese «aparente» desorden de esta Tercera Parte. Para los dos siguientes, *Yo me fui para Vizcaya* y *Alabose el conde Velez*, no encontramos testimonios impresos ¿procederán los tres de un pliego suelto hoy perdido? Es imposible asegurarlo, pero quede aquí apuntada la fuerte sospecha.

El romance que comienza *En el tiempo que Mercurio*, se encuentra únicamente en un pliego granadino de Hugo de Mena de fecha muy posterior a la de la *Silva*, aunque ya es sabido que los pliegos de este impresor granadino suelen ser meras reimpresiones de otros más antiguos, y los dos siguientes, *El gran fundador de Roma* y *Cuando Horacio en Roma entro* no aparecen en impresos. No cabe sino decir lo mismo que para los anteriores.

Con el siguiente, *Por los bosques de Cartago*, nos encontramos con un problema que ya hemos analizado al tratar el de *Por los campos de Xerez* en la Segunda Parte de la *Silva*. La serie de pliegos burgaleses que nos transmite el romance presenta un texto más corto que la versión de la *Silva*, pero esto no es óbice para que alguno de estos fuese la fuente de Nájera.

El que comienza *Misa dicen en Roma*, tampoco está en ningún impreso anterior a la *Silva*. Más suerte hay en cambio con los dos siguientes, *Galiarda Galiarda* y *Esta noche caballeros*, que se encuentran, con el texto igual, en el mismo pliego de la colección de Praga del que, según hemos visto arriba, sacó Nájera también el *Nunca se vio caballero*.

De los tres romances que siguen, *Por los mas espesos montes*, *Un hijo del rey don Sancho* y *Alterada esta Castilla*, sólo localizamos el segundo en un pliego de Praga⁸³, aunque es un testimonio parcial por estar este pliego falto del primer folio.

Los romances *El gran Sophi y el gran can*, *A caça salio el gran turco* y *En las sierras de Granada* se encuentran en un pliego de Praga (*Aquí comiençã tres romanes muy galanos...*⁸⁴) en el mismo orden que en la *Silva*, que ha insertado entre el segundo y el tercero otro pliego de Praga entero, el que lleva por título *Aquí comienzan tres romances muy graciosos*⁸⁵.

⁸³ *Diccionario*, n. 1174.

⁸⁴ *Diccionario*, n. 691; *Pliegos Praga* I, 29.

⁸⁵ *Diccionario*, n. 692; *Pliegos Praga*, I, 26.

La distribución de los romances queda al final del siguiente modo:

- *El gran Sophi y el gran can* (f. LXJv) [691]
- *A caça salio el gran turco* (f. LXVv) [691]
- *Ardiendose estaua vivo* (f. LXVIIJr) [692]
- *Por los montes de Carasco* (f. LXJXv) [692]
- *La gran reyna de Saba* (f. LXXv) [692]
- *En las sierras de Granada* (f. LXXIIJr) [691]

Como puede apreciarse nada hay en esta distribución de los romances de ordenación temática o algo que se le parezca; más bien habría que pensar en necesidades tipográficas. Mientras el 691 contiene los tres romances seguidos, el 692 intercala desechas que en la *Silva* se eliminan, dando lugar a dos folios (recorde-mos que el formato de la *Silva* es mucho más pequeño que el de los pliegos) que simplemente se intercalan entre el f. LXVIJv y el f. LXXIIJr donde comienza el de *En las sierras de Granada*. Los espacios blancos necesarios para que esta orde-nación resulte se cubren con un grabado y una viñeta tipográfica. Los seis ro-mances, además ocupan doce hojas, es decir, una signatura completa.

De entre los seis romances siguientes, sólo puede señalarse la presencia de tres en la edición sin año de los *Romances* de Sepúlveda. Son los que comien-zan *Cartago florece en armas*, *El triste rey don Alonso* y *Buen alcaide de Cañete*. De los tres que van entre el primero y el tercero (*Teniendo el rey don Pedro*, *En-cima del duro suelo* y *El rey don Juan el segundo*) no quedan testimonios, pero por su orden y por ir intercalados así entre tres romances con una fuente co-mún, dan la fuerte sensación de proceder de algún pliego perdido.

Los romances *Andados los años treinta* y *Hueste saca el rey Ores* se conservan en dos pliegos idénticos, uno de la Biblioteca Nacional de Madrid⁸⁶ y otro de la colección de Praga⁸⁷. Este último no lleva indicaciones tipográficas, pero sí el madrileño: *Impreso con licencia en Burgos por Juan Bautista Varesio*. De ello se desprende que este pliego debió ser impreso hacia 1580 pero también que el otro, de tipografía y composición más antigua, procede con toda probabilidad del taller de los Junta y debió de ser impreso entre 1545 y 1550.

⁸⁶ *Diccionario*, n. 1025; *Pliegos Madrid*, IV, 131.

⁸⁷ *Diccionario*, n. 1024; *Pliegos Praga*, I, 8.

El de *Levantose Gerineldo* aparece sólo en un pliego muy antiguo (1537) de la imprenta burgalesa de Juan de Junta⁸⁸. El romance, en el pliego, presenta, un texto muy semejante, pero con 12 versos menos que en la *Silva*. Rodríguez Moñino ya observó que es extraño en un tema tan extendido la sola presencia de este testimonio, y además en versión tan abreviada, tomada según él directamente de la tradición oral. Probablemente le siguieron numerosos pliegos que no han llegado a nosotros y que contendrían una versión más cercana a la que aparece en la *Silva*. En cualquier caso, debe notarse que algunos de los versos que incluyen, ofrecen soluciones a pasajes que en el pliego quedan oscuros. Así, por ejemplo, los versos finales, donde se apunta la boda de los amantes:

*qué sera de ti Gerineldo
qué serán de tus servicios
lo que ha de ser señora
que nos casemos yo y tigo*

Los dos romances siguientes, *Olorosa clavellina* y *Bodas se hacen en Francia*, aparecen, además de en el *Espejo de enamorados* y la edición de 1550 del *Cancionero de romances*, en dos pliegos sueltos conservados respectivamente en Madrid y Praga⁸⁹. En ambos romances, la *Silva* coincide con el pliego madrileño más que con los otros testimonios:

Olorosa clavellina, v. 31

SILVA	(690)	(687)
hermosura que no veo	hermosura que no veo	hermosura qual no veo

Bodas se hacen en Francia, v. 18

SILVA	(690)	(687)
y no puede ir tras mi	que no puede yr tas mi	r no se curava de mi

⁸⁸ *Diccionario*, n. 836; *Pliegos Madrid*, IV, 132. Para la fecha *vid.* Piacentini, *op. cit.*, I, 95 y II, 143. Durán editó otra versión procedente de un pliego probablemente perdido, aunque el texto fue presumiblemente corregido, *vid.* Díaz Mas, *op. cit.*, pág. 249.

⁸⁹ *Diccionario*, n. 690; *Pliegos Madrid*, II, 53 y *Diccionario*, n. 687; *Pliegos Praga*, II, 67.

El pliego 690, sin embargo, es impresión crombergeriana de hacia 1516 por lo que quizá resulte más factible pensar en una edición tardía de este pliego que conservaría el mismo texto (o un texto más cercano al nuestro) mientras 687, también muy antiguo (anterior a 1539 por hallarse registrado por Colón), representaría otra rama en la que el pliego pierde el romance de *Olorosa clavellina* aunque éste quede presente en la glosa de Quesada.

El romance *Estando en una fiesta* se encuentra en un pliego vallisoletano impreso por Diego Fernández de Córdoba en 1572⁹⁰. La fecha es muy tardía, pero el título del pliego indica explícitamente que en él se contienen «ocho romances viejos», clara muestra de que el romance debió de imprimirse numerosas veces en la primera mitad del siglo, tal vez por el mismo impresor, con taller propio al menos desde 1535⁹¹.

Rodríguez Moñino afirma que el romance *Muchas veces lo oy decir* procede de un pliego de la British Library «muy antiguo por tipografía, por las viñetas y por la construcción general del volumen⁹²» y el siguiente *Cata Francia Montesinos* lo cree procedente del *Cancionero de romances* s.a., donde efectivamente se encuentra. Para esta tesis son necesarias una serie de precisiones. En primer lugar el pliego conservado en la British Library contiene ambos romances y parece ser impresión mallorquina de entre 1541 y 1545, tal vez del taller de Hernando de Cansoles⁹³. No sería entonces otra edición del pliego registrado por Colón⁹⁴ en su *Abecedarium* (Cols. 732, 1111 y 1118) y *Supplementum* (f. 8r-A) sino un pliego distinto, el primero que contendría los romances en este orden, el mismo que en la *Silva*. Rodríguez Moñino creyó tal vez que lo más lógico sería que tomase el segundo romance del *Cancionero de romances* s.a., pero ya hemos visto en otros casos como Nájera en ocasiones prefiere las lecciones de los pliegos. Éste parece ser también aquí el caso, ya que la versión de la *Silva* presenta 168 versos frente a los 46 del *Cancionero de romances* s.a. Grande fue sin duda la inventiva de Nájera a la hora de corregir pliegos, pero en este caso parece más probable que también recurriese al pliego para el romance de Montesinos, pues allí se halla con igual número de versos.

⁹⁰ *Diccionario*, n. 1068; *Pliegos Cataluña*, 41.

⁹¹ *Vid.* Delgado Casado, J., *op. cit.*, págs. 224-226.

⁹² Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, *op. cit.*, pág. 40

⁹³ *Diccionario*, n. 661; *Pliegos British* 51 y el artículo correspondiente a este impresor en el *Diccionario de impresores*.

⁹⁴ *Vid.* *Diccionario*, n. 660.5 y Rodríguez Moñino, A., *Pliegos Colombina*, *op. cit.*, n. 119.

Lo contrario sucede con el romance siguiente, *En Castilla esta un castillo*, que se encuentra en dos pliegos sueltos y en el *Cancionero de romances* s.a. El romance se encuentra glosado en dos pliegos de Praga. Como ya vimos al hablar de las fuentes del *Cancionero de romances* ninguno de los dos pliegos pudo ser la fuente de Nucio por las fuertes divergencias textuales. La *Silva* toma así el texto del *Cancionero* de Nucio, pero le añade diez versos, además de otras variantes de importancia que no pueden proceder solamente de Nájera. La comparación de los textos permite ponerlo en relación con el texto que aparece en el manuscrito del *Cancionero del British Museum*, aunque es muy posible que Nájera corrigiera con variantes de la tradición oral, por presentar el texto de la *Silva* elementos más tradicionales que el *Cancionero de romances* como la propuesta de abandono (versos 38-42 de la *Silva*) o la confusa función de la hermana de Rosafiorida, motivo que tampoco aparece en el texto de Nucio, pero que ha pervivido en versiones orales marroquíes⁹⁵.

También los dos siguientes romances, *Estabase la condesa* y *Vamonos dijo mi tío*, se encuentran en el *Cancionero de romances* s.a., pero, al contrario de lo que cree Rodríguez Moñino, no proceden de ahí sino de un pliego suelto de Praga⁹⁶. Sería difícil establecer la procedencia sólo con el primero de los textos, ya que éste ofrece, salvo variantes ortográficas y erratas de poca importancia, el mismo texto en los tres testimonios. La clave sin embargo nos la da el segundo de los romances. En la versión del *Cancionero de romances* presenta 92 versos, frente a los 94 de la *Silva* y del pliego de Praga. Miramos el texto y en efecto, coinciden en todo los versos 31 a 35 de la *Silva* y el pliego, mientras en el *Cancionero de romances* faltan los versos 33-34:

CR S.A.	SILVA	1061
<i>a las puertas del palacio</i>	<i>a las puertas del palacio</i>	<i>a las puertas del palacio</i>
<i>alli van a demandar</i>	<i>alli lo van a demandar</i>	<i>alli lo van ha demandar</i>
	<i>y alli estauan los escuderos</i>	<i>y alli estauan los escuderos</i>
	<i>empeçaron les a hablar</i>	<i>empeçaronles a hablar</i>
<i>vieron estar la condesa</i>	<i>vieron estar la condesa</i>	<i>vieron estar la condesa</i>

El que comienza *Quando aquel claro luzero* se encuentra sin apenas variaciones, como ya observó Rodríguez Moñino en el pliego *Romance sobre los*

⁹⁵ Vid. al respecto Díaz Mas, P., *op. cit.*, págs. 241-243 y Benichou, P., *Romancero judeo-español de Marruecos*, Castalia, Madrid, 1968.

⁹⁶ *Diccionario*, n. 1061.

amores de Reynaldos de Montalban..., conservado en la Biblioteca Nacional de Praga⁹⁷. El único problema que presenta el pliego es que parece ser impresión algo tardía, probablemente posterior a la *Silva*. En cualquier caso el texto del pliego no procede de la *Silva*, por lo que, como en tantas otras ocasiones cuando se trata de esta colección de Praga, habrá que suponer que nos hallamos frente a reediciones de pliegos más antiguos.

El *Durandarte Durandarte* y el de *Oh Belerma*, proceden del *Cancionero de romances* s.a. El primero se halla allí sin mayores cambios, pero el segundo en la *Silva* pierde cuatro versos además de presentar numerosas variantes. No parece posible que Nájera copiase el romance de *Oh Belerma* de alguno de los muchos pliegos que lo conservan.

Muy difícil resulta especificar la fuente del romance de *Muerto queda Durandarte*. En un pliego que Rodríguez Moñino califica de «muy antiguo» pero que en realidad parece ser de hacia 1550 conservado en el British Museum⁹⁸, aparecen solamente los cuatro primeros versos del romance, pero, aunque presentan la lección «queda», son muy diferentes. Dos pliegos iguales, burgaleses de hacia 1550 que transmiten el romance completo, presentan un texto muy diferente del que aparece en la *Silva*. La versión más parecida son los versos que se añaden en el *Cancionero de romances* de 1550 al romance de *Oh Belerma*, pero como hemos visto repetidamente Nájera no empleó esa edición. Al menos, que por esos años se encuentren tales versiones quizá indiquen la existencia de esta versión en pliegos.

El de *Quan traidor eres Marquillos* se encuentra solamente en un pliego de Praga⁹⁹, pero con una versión muy diferente a la que aparece en la *Silva*.

Rodríguez Moñino cree que el romance de Melisenda, *Todas las gentes dormían*, procede del *Libro de cincuenta romances*, donde efectivamente se encuentra el romance, pero en un texto mucho más amplio que en la *Silva* (140 versos). Más cercano al texto de la *Silva* es el que aparece en dos pliegos de Madrid y Praga respectivamente. El texto es ciertamente más largo que en la *Silva*, pero los cambios se pueden explicar con relativa facilidad. El texto es idéntico en los pliegos y la *Silva* hasta el verso 28, cuando la *Silva* añade dos versos que no aparecen en los pliegos: *que otro tanto hize yo / quando era de vuestra edad*. Sigue igual hasta el verso 40 y luego ocurre algo un tanto desconcertante: mientras la *Silva* sigue con sólo seis versos los pliegos tienen 44 versos más. Una lectura detallada, sin embargo, muestra que los versos de la *Silva* no son sino

⁹⁷ *Diccionario*, n. 1054; *Pliegos Praga*, II, 43.

⁹⁸ *Diccionario*, n. 29; *Pliegos British*, 3.

⁹⁹ *Diccionario*, n. 880; *Pliegos Praga*, I, 32.

un resumen muy abreviado de la acción que el texto de los pliegos sigue hasta aproximadamente los versos 60-65, cortando todo lo demás. Así, el texto en la *Silva* queda como sigue:

*el rey piensa que dormís
en su camara real
vos andays os por las calles
a picos pardos buscar
tomara la por la mano
a casa la fue a tornar*
(vv. 41-46)

De los tres siguientes, *Si se esta mi corazon*, *Cartas van por todo el mundo* y *El cielo estaba nublado*, sólo podemos hallar el primero en algún pliego suelto, y es este un impreso granadino de Hugo de Mena con fecha tan tardía como 1570.

El romance *Domingo era de ramos* se encuentra tanto en el *Cancionero de romances* s.a. como en el pliego del que sacó los romances *Estabase la condesa* y *Vamonos dijo mi tio*, pero al contrario de lo que ocurre en otras ocasiones, para este romance Nájera prefirió la versión del *Cancionero de romances* s.a.

Los dos siguientes *En Francia la noblescida* y *Media noche era por filo* (Gayferos), provienen de un pliego burgalés de hacia 1550¹⁰⁰. Rodríguez Moñino no dice nada acerca de la procedencia de estos dos romances, quizá por confundir el *Media noche era por filo* que aquí aparece con el romance de la Segunda Parte y el *Cancionero de romances* s.a., de igual comienzo, pero distinto¹⁰¹.

Sí que procede del *Cancionero de romances* s.a. el *Ya cabalga Calaynos*, con texto igual en la *Silva* salvo leves variantes sin importancia. El que comienza *Angustiada esta la reina* se encuentra en dos pliegos que Nájera utiliza para esta edición, ambos de la colección de Praga. El romance según aparece en la *Silva* no proviene con todo del primero *Aquí se contienen cinco romances...*, del que había sacado entre otros el *Nunca fuera caballero*, ya que el romance presenta por error tipográfico la falta del verso 36, dando un total de 115 versos. Completo, y con igual texto que la *Silva*, se encuentra en el otro pliego de Praga del que ya hemos visto que tomó por ejemplo el *Cata Francia Montesinos*¹⁰². Los

¹⁰⁰ *Diccionario*, n. 1004; *Pliegos Praga*, II, 41.

¹⁰¹ *Vid.* Piacentini, *op. cit.*, I, 104.

¹⁰² El primero *Diccionario*, n. 711; *Pliegos Praga*, II, 55; el segundo *Diccionario*, n. 1061; *Pliegos Praga*, I, 24, *vid.* Piacentini, *op. cit.*, I, 11.

tres siguientes en cambio, *Angustiada esta la reina, Ese buen rey de Aragon y Amores trata Rodrigo*, sí que los toma del pliego *Aquí se contienen cinco romances...* Rodríguez Moñino se equivoca en la procedencia de este último romance al creerlo procedente de la edición barcelonesa de Botí, pues aunque el texto ciertamente se encuentra en el volumen barcelonés, presenta ahí una versión de 70 versos frente a los 36 de *Silva* y pliego. Nájera pudo con todo haber tomado el romance de otro pliego de la colección de Praga, *Aquí comienzan cinco romances...*, que ya había aprovechado para tomar de él, para la Segunda Parte, los romances *Entre dos reyes cristianos* y *Casamiento se hazia*. Los textos son iguales, y sólo el orden de los romances nos hace decantar por el primero. No hay duda que de este pliego tomó el penúltimo de los textos, *Gran llanto hace la cava*. El de *Cartas escribe la cava* (justo después de *Amores trata Rodrigo*), y el siguiente, *Ya se sale de Toledo*, no están en impresos anteriores a la *Silva*, como tampoco lo está el *Quan triste queda Castilla*. El que va justo antes de este último, *En Ceuta esta don Julian* y el que cierra el tomo, *Ese infante don Enrique*, los tomó Nájera de una de las dos ediciones del pliego burgalés, probablemente de Junta *Aquí se contienen cinco romances. El primero de como fue vencido el rey don Rodrigo, el segundo*¹⁰³. El texto es igual en ambos al de la *Silva*, y no hay variantes que permitan decantarse por uno u otro. Pese a que ambos son impresiones de hacia 1550, el de la Biblioteca Nacional de Madrid parece algo más antiguo que el de Praga por el estado del grabado y por llevar más decoración tipográfica que el otro.

Llegamos así al final de la Tercera Parte de la *Silva* de varios romances, y con él al final de un periodo tan corto (1547-1552) como dorado en la edición del romancero en el siglo XVI. Tanto las ediciones s.a. y de 1550 del *Cancionero de romances* como, especialmente, las tres partes de la *Silva*, recogen la práctica totalidad de los romances que en obras menores o en pliegos sueltos se imprimieron durante la primera mitad del siglo. Debe notarse, sin embargo, que las fuentes para estas grandes colecciones son siempre impresos. Solamente en algunos casos, Nucio recurre a la tradición oral, aunque, como ya hemos mencionado, la modifica a su antojo. Para el resto de los romances, aquellos que proceden de fuentes impresas, Nájera procede igual que su colega antuerpiense, es decir, modificando los romances en función de unos criterios tanto estéticos como prácticos. Muchas son las colecciones que vendrán después de la *Silva*; pensemos solamente en la *Silva* barcelonesa de 1561 que, con reimpre-

¹⁰³ *Diccionario*, n. 709 y n. 710.

siones hasta finales del XVII se convertirá en la compilación más exitosa de los siglos XVI y XVII. A partir de este momento, los pliegos sueltos apenas sí reimprimen romances de muy larga andadura tipográfica y otro tanto ocurre con las grandes colecciones. Obras como los *Cuarenta cantos* de Fuentes o los *Romances* de Sepúlveda comienzan a tomar la delantera. La etapa más brillante de la difusión impresa del romancero antiguo ha llegado a su fin.

HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA DEL ROMANCERO IMPRESO

En menos de medio siglo, el romancero impreso pasa de ser un género nuevo, que casi podría denominarse experimental, a constituirse definitivamente, con la publicación de las grandes colecciones, en uno de los géneros más exitosos de la centuria. Ahora, después de haber trazado con detalle ese proceso, conviene echar una mirada retrospectiva que revele las consecuencias que de todo ello se desprenden.

Hemos empezado por intentar demostrar que el inicio de la difusión impresa del romancero no es connatural, como se creía hasta ahora, al nacimiento de la imprenta. Al contrario, los pliegos sueltos aparecen en un momento muy concreto de la historia de la imprenta española y lo hacen por unas razones también muy concretas: obligados por las fluctuaciones de un periodo de crisis, los impresores se replantean las bases de su negocio con la venta del impreso como principal objetivo en mente. Para ello, llevan a cabo una serie de innovaciones como pueden ser la reducción del número de pliegos por volumen, ofrecen temas más del agrado de su público, llevan a cabo procesos que hoy denominaríamos como «estudios de mercado», experimentan en definitiva hasta que, al fin, dan con uno de los más brillantes hallazgos: el pliego suelto, la unidad mínima con la que trabaja la imprenta manual elevada al grado de género editorial. A base de repetir una presentación uniforme y combinarla con unos contenidos concretos, crean uno de los géneros más exitosos de la centuria: el romancero. No es exagerado afirmar que la literatura del siglo XVI existió gracias a la imprenta y sólo atendiendo a este contexto editorial que hemos descrito es posible comprender que los romances tal y como los presentan las fuentes impresas de que disponemos pueden y deben tratarse como textos

nuevos. No son las fijaciones de un momento concreto en el devenir oral de un romance sino productos de los talleres de imprenta; los inicios de la difusión impresa del romancero no constituyen por tanto un eslabón más en su fluir histórico sino un punto y aparte tras el cual aparecerá lo que hoy se entiende por romancero. Ya no es posible por tanto, afirmar que:

«lo típico respecto a los pliegos sueltos y los romanceros del siglo XVI es encontrarnos con una sola versión -al parecer estática y unívoca- que, una vez recogida por la imprenta se imprime y se vuelve a imprimir, esencialmente en la misma forma y sin variar, de un pliego suelto en otro, de un cancionero en otro»¹.

Los romances no son «recogidos» por la imprenta sino creados por y para ella. En algunos casos el romance existía ya ciertamente con anterioridad a su difusión impresa pero su puesta por escrito no consiste simplemente en un proceso de fijación comparable al que se realiza hoy en día en las encuestas de campo sino más bien en una serie de manipulaciones que se operan sobre el romance hasta convertirlo en un producto apropiado para su difusión impresa. Ya en letras de molde, ese romance no es distinto a aquellos que, como hemos visto, se crean especialmente en base a una obra culta para ser difundidos por medio de pliegos sueltos. Son, en esencia, un mismo género. En la transmisión de unos y otros, además, encontramos modificaciones que pueden ir desde mínimas variantes en alguno de sus versos hasta cambios radicales en los núcleos narrativos del romance, pero que siempre pueden adscribirse a la mano de los impresores. El romancero impreso, por tanto, no es estático sino variable y esa variabilidad es inherente al contexto comercial al que está adscrito. Incluso los cancioneros derivados en mayor o menor medida del *Cancionero general*, pese a ser en su transmisión menos dinámicos que los pliegos sueltos, constatan ese clima editorial del que también son fruto. Unos y otros deben ser entendidos así, no como productos aislados, sino como eslabones de una misma cadena.

Huelga decir a estas alturas que esas variantes que aparecen dispersas por los testimonios conservados raras veces son fruto de la influencia de la tradición oral. En ningún momento a lo largo del trabajo hemos cuestionado la existencia de esa tradición y no cabe tampoco la menor duda de que los romances que aquí se han analizado se leyeron en voz alta y se memorizaron, pero ni esos procesos tuvieron repercusión sobre los impresos ni las variaciones que se produ-

¹ Así describe S. G. Armistead el proceso de transmisión impresa del romancero en el siglo XVI en el prólogo a Díaz Mas, P., , *op. cit.*, pág. XII.

cían durante esas *performances* orales hicieron el camino a la inversa para acabar fijándose en el papel. Los impresos seguían su propio camino mediante un sistema de copias y préstamos que hemos analizado con detalle y precisamente en ese sistema nacen las variantes que según hemos visto adornan todos y cada uno de los romances analizados. En algunos casos son ciertamente meros errores (y empleo ya el término en un sentido más amplio que la «falta material» a la que se ha hecho referencia en algunos puntos del trabajo), pero en otros las variantes introducidas en el texto del romance constituyen una auténtica ventana abierta al trabajo de un taller quinientista o, si se prefiere, la atención al *modus operandi* de esos talleres permite analizar el romancero desde una perspectiva hasta ahora casi inédita. Si se ignoran esos procedimientos el cambio de un verso de un pliego a otro puede resultar testimonio elocuente de la vitalidad de una tradición oral; atendiendo a ellos en cambio queda claro que esas manipulaciones están destinadas a adecuar el romance al nuevo espacio tipográfico, bien por razones estéticas (los mensajes supratextuales a los que hemos aludido en repetidas ocasiones) bien por motivos puramente prácticos... y ello cuando ambas motivaciones no van de la mano, lo cual, no hace falta repetirlo, ocurre la mayoría de las veces. Otro tanto ocurre con las diferentes versiones de un romance, tradicionalmente irreductibles a un único texto precedente y que a la luz de esta metodología no son sino construcciones llevadas a cabo sobre el papel. Todas estas manipulaciones surgen no ya de una manera de entender el romancero por parte de los impresores quinientistas sino de un modo de entender la literatura; textualmente, ocurre lo mismo con el romancero que con *La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes*, las comedias sueltas o el *Guzmán de Alfarache*.

Sólo cuando se tiene presente esta realidad se pone de manifiesto que en los trabajos precedentes sobre el romancero subyacen unos presupuestos de graves consecuencias para la concepción del género. El primero de ellos es la creencia de que los romances conocidos son restos de un universo poético perdido cuyo nacimiento tiene lugar en relación directa con las gestas y la epopeya, en el momento en que, según el clásico planteamiento de Menéndez Pidal,

«los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el juglar les cantaba; lo aprendían de memoria, y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos versos un canto aparte, independiente del conjunto: un romance».

No es que discrepe de este planteamiento. Se trata sólo de distinguir entre lo que probablemente fue el nacimiento del romancero como forma poética

medieval y lo que hoy en día se conoce. Como consecuencia de ese primer postulado surge el segundo, por el cual se considera de modo unánime que el romancero constituye un capítulo esencial de la literatura medieval y como tal se incluye en cualquiera de las historias de la Literatura Española. No cabe la menor duda de que el romancero que se conoce surge en la Edad Media, pero no puede afirmarse sin matizaciones que pertenezca a ella. Pese a que su existencia medieval está sobradamente demostrada, apenas tenemos romances medievales. Los conservados se documentan casi sin excepción a partir de mediados del xv, más aún, la práctica totalidad es ya del siglo xvi y pertenece por pleno derecho al Renacimiento. Fuera de ese contexto, literario pero también económico y social, los romances tal y como los conocemos simplemente no se entienden. La consecuencia final y más grave de los presupuestos mencionados ha sido creer que el romancero medieval puede reconstruirse mediante los testimonios conservados, esto es, los tempranos impresos y los romances recogidos en la tradición oral contemporánea².

Considerando el romancero como un capítulo esencial de la literatura medieval española, la edición de romances debe ser el punto del que parta el trabajo de reconstrucción filológica³. Menéndez Pidal, a pesar de que en sus trabajos dejara anotadas sus concepciones sobre la edición de textos, siempre actuó fundamentalmente como historiador. Si sus planteamientos se emplean como base de ediciones se produce una confusión que puede comportar graves consecuencias⁴. De este modo, las antologías del romancero suelen reproducir, además de, en ocasiones, algunos testimonios tomados de las encuestas de campo, «versiones antiguas», es decir, de los siglos xv o xvi, partiendo de la base de que cualquiera de ellas presenta un mismo texto; a lo sumo, se escogen romances extraídos del *Cancionero de romances* en alguna de sus dos primeras ediciones o de una de las partes de la *Silva* «por presentar la versión más cabal». Reproducen por tanto el romancero tal y como lo concibieron Nuccio, Nájera

² Para la creación y reconstrucción crítica de ese universo perdido puede consultarse Dermon, A., «The lost genre of Medieval Spanish Literature», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982, págs. 791-813.

³ Cf. al respecto los planteamientos generales ofrecidos por Debax, M. «En torno a la edición de romances», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed., P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, Londres, Támesis, 1989, págs. 43-59.

⁴ Consúltense por ejemplo el trabajo de J. A. Cid, «La tradición moderna y la edición del romancero hispánico. Encuestas promovidas por Ramón Menéndez Pidal en Asturias (1911-1920)», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 47, (1992), págs. 127-153.

o quien quiera que fuera el impresor de las fuentes que emplean, pretendiendo con ello mostrar también el romancero medieval.

Cualquier estudio sobre el romancero debe partir, sin embargo, de la certeza de que los testimonios impresos conservados son un producto de los talleres quinientistas y que cada uno de esos testimonios revela un modo de entender el romancero en su totalidad, de la teoría literaria a la práctica impresora. Ni el impresor ni los cambios que éste introduce pueden entenderse en el mismo sentido que la crítica tradicional concibe a los transmisores/recreadores ya que las motivaciones de unos y otros son sustancialmente distintas. Cualquier intento de aprehender filológicamente el romancero medieval a través de los romances que nos ofrece Nucio está avocado al fracaso. Es necesario, para ello, contar con una edición crítica del romancero en el sentido que hemos expuesto en estas páginas, es decir, ofreciendo un texto lo más cercano posible al que emplearon los impresores de los primeros testimonios y dejando constancia de todas las variantes que se dan sobre él en el transcurso de su transmisión impresa. Tal edición debe emplear un método ecdótico que vaya más allá de los horizontes de la crítica neolachmaniana, y que tenga en cuenta que la crítica textual de una transmisión impresa debe apoyarse «de la *recensio* al *iudicium* [...] en la *ratio typographica*»⁵. No es fácil, sin duda, pero sólo con una edición que tenga esas características será posible analizar la manera en que vivió el romancero a lo largo del quinientos y, al mismo tiempo, acercarse finalmente a ese universo perdido al que hacíamos referencia.

⁵ Cf. Rico, F. (dir), *op. cit.*, «Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de La Celestina)», pág. 239.

APÉNDICES

I. LA EDICIÓN DE ROMANCES: EL EJEMPLO DEL ROMANCE SOBRE EL JUICIO DE PARIS

Ha parecido adecuado incluir, frente a la teoría expuesta, un caso práctico en el que se empleen los postulados anteriores. Se ha elegido para ello el conocido romance del Juicio de Paris, a menudo mal entendido y que, por las particularidades de su transmisión impresa, permite contemplar todos y cada uno de los puntos que se han ido exponiendo.

El romance presenta una característica común a la mayor parte del romancero antiguo en el siglo XVI: sus testimonios conservados son mucho menos numerosos de los que, por menciones varias, hubo de tener a buen seguro. Así, en el clásico prólogo a su edición facsímil del *Cancionero de romances* s.a., impreso en Amberes por Nucio hacia 1547, Menéndez Pidal sólo puede añadir un interrogante como único comentario a las fuentes del romance¹. Tiempo después, Rodríguez Moñino en su estudio sobre la *Silva de romances zaragozana*², indicaba, pese a no conocer tampoco pliego suelto alguno conservando este romance, que Hernando Colón registra en su *Abecedarium* una entrada que corresponde con toda seguridad a un pliego con el romance que nos ocupa (con lo que el pliego en cuestión sería anterior a 1539, fecha de la muerte del hijo del descubridor). En realidad, el testimonio más antiguo de su presencia impresa es el *Libro de cincuenta romances*, impreso en Barcelona por Carles Amo-

¹ Menéndez Pidal, R., *Cancionero de romances*, op. cit.

² Rodríguez Moñino, A., *Silva de romances*, op. cit.

rós hacia 1525, aunque desgraciadamente no se encuentra entre las hojas que se han conservado de tan preciosa obrita. Y, sin embargo, hay un hecho que no debe pasarse por alto; los titulillos que en casi todas las fuentes impresas suelen acompañar a los romances son con toda seguridad obra de los propios impresores, al menos en un principio, si bien al poco tiempo, por el particular sistema de transmisión de estos textos, tales títulos se convertirían en denominaciones típicas de cada romance en particular, repitiéndose incesantemente. Pues bien, en el *Libro de cincuenta romances*, aun cuando no se conserve el texto, el romance que nos ocupa aparece anunciado como: *Otros [sic] de Paris y las tres deeses*. Suponiendo que el plural de *Otros* no es más que un error, estaríamos ante una mención explícita de un romance conocido ya en 1525, por cuanto la lectura de este título presupone en el lector un conocimiento previo de la materia tratada y es también muy probable que el título lo llevara ya en su primera edición impresa, a modo de resumen. Llegados ya a la primera edición del *Cancionero de romances*, el título es aún más explícito:

Romance de Paris | del juyzio que dio quando las | tres deesas le hallaron | dormiendo.

Existe además un testimonio, conocido desde hace unos pocos años y no empleado aún en el estudio de este romance. Se trata de un pliego suelto conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich sin indicaciones de lugar de impresión, pero con la fecha de 1549, que permite aclarar en algo la historia textual de este romance. El título del pliego es el siguiente:

Este es un hecho cōtra vna dama a pedimiēto de vn galan: procede el Dios de amor cōtra ella por q fue rebelde a sus mandamiētos/y en fin el juez los cōcierta: y quedan cōformes. Van tãbien las coplas de Ayme q soy penato. Y el romancel/ o juyzio de Paris. 1549.

El romance, que en el pliego ocupa los folios 7r a 8v, está colocado ahí no sólo para rellenar espacio tipográfico sino, al igual que las coplas, como complemento ideal al juicio de la obrita inicial, contribuyendo a la creación de un mensaje supratextual en el que ideología y necesidades tipográficas están íntimamente ligadas. Con todo, el *proceso de amores* procede de otro pliego, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, también carente de indicaciones tipográficas, pero, por ser la fuente de éste, anterior a 1549³. Decoran la portada cinco figuritas (casa, árbol, dama, galán, casa) que nos remiten sin duda al-

³ *Diccionario*, n. 874; *Pliegos Madrid*, II, 76.

guna a una imprenta muy concreta: la burgalesa de los Junta. En efecto, los grabados que decoran este pliego no sólo aparecen en muchos otros pliegos de este impresor burgalés, sino algunos de ellos también en obras tan conocidas como el *Lazarillo de Tormes* salido en 1554 de sus prensas. Resulta de ello que el pliego de 1549 es también, con toda seguridad, obra del taller de los Junta. El mismo grabado de un caballero arrodillado frente a una dama lo emplea en un pliego titulado *Documento y instrucción provechosa para las dōzellas desposadas y rezien casadas*, fechado en 1551, y había sido ya usado por Alonso de Melgar, su predecesor en la imprenta, para decorar su edición del *Tratado de Arnalte y Lucenda*, de 1522. Esta edición del *Arnalte y Lucenda*, está tomada a su vez de la edición incunable impresa por Fadrique Biel de Basilea en 1491. Biel fue primer propietario del taller que luego será de Junta, y nos lleva de nuevo a una realidad palpable en los talleres quinientistas: la reutilización de materiales ya empleados.

Antes sin embargo de intentar ver cuales podrían haber sido los primeros testimonios impresos del romance resulta interesante comparar el texto de 1549 con el del *Cancionero de romances* para ver que muy probablemente la fuente empleada por Nucio fue un pliego, con seguridad del mismo Junta, que transmitía un estadio anterior del romance tal y como aparece en el pliego. Ambos textos contienen (lo que no siempre es el caso, como es bien sabido) el mismo número de versos, 184, y un número muy reducido pero harto significativo de variantes, así como errores comunes evidentes que permiten filiar ambos testimonios como dependientes de un mismo texto que llamaremos β . Si comenzamos por las variantes, veremos que la primera de ellas se encuentra en el verso 21. El pliego suelto lee: *y en medio desta arboleda* mientras en el *Cancionero de romances* falta la conjunción *y*. La variante no afecta al cómputo métrico del verso por cuanto se produciría sinalefa; no parece tampoco, a primera vista, afectar al sentido del verso, si se entiende que éste depende solamente de la distribución de las pausas en la lectura del romance. Así, podrían entenderse los versos precedentes como una sola oración (en el caso del pliego) o como principio de oración (en el *Cancionero de romances*). Una lectura atenta de los primeros veinte versos no obstante, parece dificultar la segunda de las opciones:

*Por una linda espessura
de arboleda muy florida
donde corren muchas fuentes
de agua clara muy luzida*

*un rio caudal la cerca
 que nace dentro en turquia
 en las tierras del soldan
 y las del gran can suria
 mil y quinientos molinos
 que del muelen noche y dia
 quinientos muelen canela
 y quinientos perla fina
 y quinientos muelen trigo
 para sustentar la vida
 todos eran del gran rey
 que a los reyes precedia
 padre del buen caballero
 orden de caualleria
 del esforçado don Hector
 que a los griegos destruya
 en medio desta arboleda
 el infante Paris dormia
 (vv. 1-22)*

Así aparece el texto en el *Cancionero de romances* y puede observarse que, si falta la conjunción, los 20 primeros versos ofrecerían sentido sólo mediante un complejo sistema de puntuación⁴; con ella la construcción sintáctica es, ciertamente, compleja, pero por lo menos permite entender las alusiones a los molinos y al rey Príamo como paréntesis introductorios de la situación inicial. Nos hallamos pues ante un probable error de Nucio, quizá provocado por hacer sinalefa con el final del verso 20, con lo que se perdería la *y*. No ofrecen los 40 versos siguientes variante alguna, pero en el 61 nos hallamos con un caso curioso: el pliego lee *y en ver vision tan alta*, con lo cual estaríamos ante un verso hipométrico. Nucio ofrece la variante, correcta métricamente *y en ver tan alta visión*, pero el mayor problema consiste en saber si β , que hemos supuesto también de Junta, llevaba la lección del pliego (es decir, el verso hipométrico) o la misma lección correcta que el *Cancionero de romances*. Sin testimonios presentes cualquier hipótesis será pura especulación, pero parece poco probable que Nucio fuese el primero en darse cuenta del error; más factible parece otra explicación que afecta a la composición tipográfica del romance. Como hemos indicado, en el pliego que nos ocupa, el romance pese a completar el mensaje

⁴ Véase el ofrecido por Díaz Mas, P, *op. cit.*, número 98.

del total, llena en cierto modo el espacio tipográfico sobrante al final. La tipografía empleada por Junta es la misma que empleó en la edición anterior del pliego carente de las coplas y el romance, pero el empleo de un grabado de mucho mayor tamaño hace que el texto, que en la edición anterior comenzaba ya en el recto del primer folio, comience ahora en el verso. Todo el texto debe desplazarse pues 19 líneas (18 versos y un espacio interestrófico) de tal suerte que no es posible copiar a plana y renglón la edición anterior. Con el romance ocurriría verosímilmente lo mismo, ya que sería demasiada casualidad suponer una disposición tipográfica idéntica del romance en β y en el pliego, de tal modo que habría que recomponer el texto. La rima no influye para nada en esta alteración del orden, pero sí otros factores; si miramos los versos colindantes vemos lo siguiente:

*con espanto que tenia
y en ver vision tan alta
doblado effuerço tenia
(vv. 60-62)*

En nuestra cursiva, en la letra romana del *Cancionero de romances*, no supone ningún problema la terminación *-ía* de los versos colindantes; en la tipografía gótica empleada por Junta es fácil suponer la atracción de formas similares. La lección de Nucio es pues no sólo correcta, sino también está tomada de β y no es enmienda personal.

Semejante, pero harto más compleja, es la variante del verso 95, que en el pliego suelto es *a vos el noble Paris*, mientras el *Cancionero de romances* lee *infante*. En efecto nos hallamos de nuevo, según la lectura del pliego, ante un verso hipométrico que se solventa con *infante*. Es difícil decidirse por esta lectura como procedente de β o innovación de Nucio, pero no cabe descartar del todo esta segunda opción ya que en los versos anteriores se había ya hablado de Paris como infante (v. 22, *el infante Paris dormia*). Volveremos sobre ello; antes, sin embargo, hay que anotar otras variantes. En el verso 127 se da en el *Cancionero de romances* la lectura *hablaua que habia Juno*, que parece error evidente frente a la del pliego y, probablemente β : *hablado que habia Juno*.

Dos variantes más se dan en los versos 145 y 146; así, mientras el pliego lee

*si juzgays Paris por mi
llevaras empresa mia*

en el *Cancionero de romances* encontramos

*y si juzgas Paris por mi
por empresa te daria*

Parece que las variantes deben explicarse en primer lugar separadamente. El verso 145 es, en la versión del *Cancionero de romances*, hipermétrico:

Y | si | juz | gas | Pa | ris | por | mi
1 2 3 4 5 6 7 8 (+1)

Esto podría aclararse por una mala lectura, pero parece claro el error no sólo por el cómputo métrico sino también por el hecho de que la fórmula se había empleado ya en el verso 105 (*Paris si juzgays por mi*). En cuanto al verso 146, ambas lecturas son, métricamente, válidas, si bien la del *Cancionero de romances* simplifica la sintaxis; ahora bien, hay una serie de puntos que hacen dudar de la valía de la lectura de Nucio. En primer lugar, si leemos como el texto de Amberes, tenemos lo siguiente en boca de Venus:

*y si juzgas Paris por mi
por empresa te daria
esta saeta de amor
que llegando luego heria
darte he la mas linda dama
que en el mundo otra no auia*
(vv. 145-150)

Así, el texto no admite otra interpretación que entender la saeta y a la dama como objetos directos de *dar*, es decir, Venus ofrece a Paris, si él le da su voto favorable, una flecha y la más linda dama, que, por supuesto, es Helena. Sabemos, sin embargo, que la saeta no puede ser el objeto o *empresa* (sic) que Venus ofrezca a Paris. Díaz Mas supone que esta flecha debe de ser una de las que Cupido lanza para causar el enamoramiento; efectivamente, Venus era madre de Cupido, pero también ella misma poseía en parte esas facultades (recuérdese que, en la Eneida, intercede para lograr que Dido se enamore de Eneas) y ya en el verso 130 se había mencionado que *un arco al cuello traya*. De este modo, si la flecha la dispara ella es dudoso que, al mismo tiempo, pueda darla como *empresa*. La lección más correcta por tanto sería *llevaras empresa mia*, la que transmite el pliego de 1549 y, presumiblemente, β, con lo cual estamos ante un nue-

vo problema: el verso 149. Si los versos anteriores, según hemos razonado, deberían interpretarse como:

*si juzgays, Paris, por mi,
llevaras empresa mia:
esta saeta de amor*

«la dama más bella» no puede interpretarse tampoco como objeto directo, de tal modo que lo más razonable sería pensar que ambos testimonios transmiten un error de β y que la lectura correcta del verso debería ser *darte ha la mas linda dama*, ya que es la flecha, y no Venus, quien proporciona a la dama. Con esta solución, el pasaje conflictivo quedaría como:

*si juzgays, Paris, por mi,
llevaras empresa mia:
esta saeta de amor,
que llegando luego heria,
darte ha la mas linda dama
que en el mundo otra no auia*

Hemos dejado para el final las variantes que afectan al nombre de Palas, quien en el pliego se menciona en dos ocasiones como *paz* o *palaz*. Se dan en el verso que da comienzo al parlamento de esta diosa y en el que lo cierra: v. 93, *hablo primero la Palaz* y v.111, *luego que acabo la palaz*. Es muy probable que β llevara ya la lección *Palaz* y que en el caso del pliego nos hallemos simplemente ante un caso de *lectio faciliior*; nótese que tanto el pliego como el *Cancionero de romances* leen el verso 173 como *luego palas y la junia*, y que los casos en que el texto del *Cancionero de romances* trae *Palaz* (así, con z) son aquellos en que el pliego lee *paz*, lo que refuerza la hipótesis de la *lectio faciliior* provocada por la ortografía y apoyada (al menos en el caso del verso 111) por un verso que permite ambas interpretaciones.

Sea como sea, tanto el *Cancionero de romances* como el pliego suelto de 1549 transmiten una serie de errores comunes. El más curioso de todos ellos es sin duda el que se da en el verso 69. La situación es la siguiente: Paris, aún medio endormiscado y algo temeroso, contempla las tres figuras que están frente a él y cuando reúne el valor necesario para hablar dice,

*O dios y que lindas damas
que linda filosofia
bien parescen estos gestos*

*ser damas de gran valia
dezid me si soys hermanas
o si soys cosa divina*
(vv. 165-170)

En el verso 169, *hermanas* tiene, por supuesto, sentido, pero dada la comparación evidente que nos ofrece el verso siguiente, lo más lógico parece suponer que la lección correcta sería *dezidme si soys humanas* (así enmienda también, *ope ingeni* por trabajar sobre el texto de Nucio, el impresor zaragozano Esteban de Nájera para su *Silva de romances*). Se dirá, sin embargo, que podría no ser error y aun, con razón, que si lo fuere no sería obligatoriamente conjuntivo por haberlo podido cometer ambos testimonios, tal vez por *lectio faciliior*, de manera independiente. Más difícil parece atribuir un testimonio común en el caso en que los errores que se dan son de carácter métrico. El verso 22, *el infante Paris dormia*, es hipermétrico y de difícil solución pues la eliminación del artículo daría unos versos de sintaxis forzada (*en medio desta arboleda / infante Paris dormia*) y parece poco probable una sinalefa del artículo con *infante* (l'infante). También hipermétrico es el verso 141, *por do espero que mi derecho*; Díaz Mas, la única editora moderna que señala la hipermetría, indica que ésta podría evitarse eliminando la conjunción, pero ello daría lugar a un verso de sentido oscuro:

*Yo se que fuerza ni miedo
no os hara torzer la via
por do espero mi derecho
Paris no se perderia*
(vv. 139-142)

Queda todavía una variante que ha suscitado diversas interpretaciones. Se da en el verso 48:

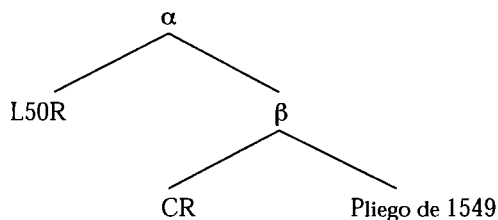
*ruuios cabellos tendidos
que un sotil velo cubrian*
(vv. 47-48)

Di Stefano, se decanta por el plural, justificándolo como concordancia *ad sensum*; Díaz Mas por su parte, prefiere el singular, opción ésta que nos parece más adecuada.

Habríamos visto así todas las variantes que ofrecen los dos testimonios, y estaríamos en condiciones de asegurar la existencia de un arquetipo común, β , (sin

duda impreso) del que tanto Nucio como Junta tomaron independientemente el romance. Sabemos también, como ya hemos señalado, que, a parte de estos dos, se conservan aún dos testimonios de la existencia impresa del romance en fecha muy temprana, si bien de ninguno de los dos se nos ha conservado el texto: el *Libro de cincuenta romances* y un pliego suelto que perteneció a Colón. Sabemos además a ciencia cierta que el pliego debe ser anterior a 1539 puesto que Colón falleció en ese año y tampoco se puede dudar de 1525 como fecha de la impresión del *Libro*. Lo que ahora interesa es saber si alguna de esas dos fuentes podría identificarse con b. Empecemos por el pliego. Todo lo que sabemos es que en él aparecía nuestro romance, glosado en *Por unos campos de flores* y unas coplas «de los comendadores», que comienzan *Estaua mi corazon*, con atribución a un tal Bartolomé del Castillo. Ni el autor, ni la glosa al romance, ni siquiera las coplas se nos han conservado por testimonio alguno. Como he señalado arriba, mayor fortuna tenemos a la hora de analizar el *Libro de cincuenta romances*. Resultaría ocioso aquí repasar de nuevo las posibles fuentes de los textos; baste recordar que la práctica totalidad de ellos se había imprimido ya en el taller burgalés que fue primero de Fadrique Alemán de Basilea y, posteriormente de Alonso de Melgar y Juan de Junta y/o en el taller sevillano de los Cromberger. Pese a todo, los romances que se imprimen en el taller burgalés son, por lo general, más tardíos, y es posible en muchos casos demostrar que fueron los pliegos sevillanos los que en última instancia sirvieron de fuente a los de Burgos. Sin ir más lejos, el romance de *Mala la hubisteis franceses* se imprimió otro pliego suelto⁵, en Sevilla (Cromberger, ca. 1517), que tuvo temprana descendencia en otro impreso burgalés de hacia 1515-19, sin indicaciones tipográficas pero con seguridad del taller de Fadrique Alemán de Basilea⁶.

Sólo con esto (y refiriéndonos sólo a los testimonios de que tenemos noticia) sería posible postular un *stemma* como el siguiente:



⁵ *Diccionario* n. 1026.

⁶ *Diccionario*, n. 1065. Para la fecha vid. Norton, *Printing in Spain*, op. cit., n. 305.

En él no obstante, tan factible resultaría tomar α por un pliego sevillano de los Cromberger, como por uno burgalés, sea de Junta, de Melgar o en su defecto de Fadrique Alemán de Basilea, si bien la primera de las opciones, a la luz de lo comentado arriba, parecería la más probable de ambas. Más abajo volveré sobre este punto. Interesa notar, de momento, que si se han avanzado conclusiones sobre la fuente de Nucio es sólo para demostrar que el romance andó impreso en numerosos pliegos; ello estaba ya claro con los testimonios conservados, pero una revisión del texto permite ir más lejos y postular que el romance se compuso por escrito sobre una obra culta.

Observemos, de entrada, que la versión del Juicio de Paris que nos muestra el romance es bastante diferente a la que transmiten la mayoría de obras en las que aparece este motivo. El Juicio, como toda la materia troyana, fue muy popular a lo largo de la Edad Media, y las posibles fuentes numerosísimas, pero no todas las obras que lo transmiten pudieron servir al anónimo autor del romance. Antes de analizar con más detalle el diferente trato de la historia, cabría descartar ya a la *Ilíada* pues, amén de ser poco conocida durante la Edad Media (aun con la parcial traducción, la *Ilias latina*) ofrecía para el tema que nos interesa sólo una ligera referencia (XXIV, 25). De igual modo, la *Eneida* (I, 27), lo menciona sólo de pasada.

Parece claro, sin embargo, por el estilo del romance, que tras él se esconde necesariamente una fuente erudita. La historia del Juicio, tal y como la transmiten, con más o menos variaciones, el resto de fuentes, es la siguiente: durante el banquete de bodas de Tetis la nereida y el rey Peleo, Eris, diosa de la discordia que no había sido invitada para que no perturbase la paz, aparece en la celebración y lanza al aire una manzana (de oro, según algunas fuentes, tomada en las Hespérides según otras) en la que aparece en griego la inscripción «para la más bella». Afrodita, Atenea y Hera se disputan la manzana y Zeus, evitando actuar como juez para no verse obligado a decidir entre alguna de sus dos hijas y su propia esposa, encomienda a Hermes acompañar a las diosas frente a Paris, quien actuará de juez; una vez en el monte Ida, las tres diosas ofrecen a Paris sus respectivos argumentos (que no son sino sobornos), así, de elegir a Atenea, ésta se compromete a ofrecerle la invencibilidad en la guerra, Hera por su parte le ofrece la soberanía de Asia y Afrodita finalmente a Helena, la más bella de las mujeres, opción esta por la que Paris finalmente se decide, desencadenando con ello la guerra de Troya.

El romance, como puede verse, ofrece una versión un tanto discordante en algunos puntos. Extraña, ante todo, la falta en el romance de uno de los elementos más característicos de esta historia en el resto de las fuentes: la presen-

cia de la manzana de la discordia. Está en el juicio según se narra en las *Metamorfosis* de Apuleyo (X, 30-32), en Higino (*Fábulas*, 92), en el *Mitógrafo Vaticano Primus* y en algunos diálogos de Luciano de Samóstata, el autor que lo trata con más detalle (*Deorum dialogi*, XX, *Dialogi Marini*, V, *Charideum*, párrafo XVII, *Convivium*); como emplean algunas de estas obras como fuente, está también en el *Libro de Alexandre* y en la *General Estoria*. Del mismo modo, aparece el motivo en las largas obras en prosa que, con el *Roman de Troie* de Benoît de Saint Maure y la *Historia destructionis troiae* de Guido de Columnna como base, influyeron más en la propagación de la leyenda troyana en la península, es decir, la *Historia troyana polimétrica*, las *Sumas de historia troyana* del desconocido Leomarte y la *Crónica troyana*, traducción de la obra de Guido de Columnna. Sólomente hay pues dos obras que no la mencionen, las *Heroidas* y la *De excidio trojae historia* de Dares el Frigio. De ellas, habría que eliminar la primera, pues aunque ciertamente la manzana no aparece, las menciones al juicio son muy escasas (*Her.* XVI, 53-88, XVII, 117-120), de tal modo que sólo la obra de uno de los dos testigos fingidos de la contienda, junto a Dictis Cretense, entraría en consideración. No parece, sin embargo, probable que el compositor del romance recurriese a esta obra, sobretudo por el hecho de que su conocimiento se debió en parte a las obras ya mencionadas y no como fuente directa. Como esto ocurre también con el resto de obras, resulta que solamente las versiones del *Roman de Troie* entrarían en consideración y es allí donde encontramos el mayor número de sorpresas. Así por ejemplo, si comenzamos por el lugar del juicio se menciona por lo general el valle Ida (verbigracia en Ovidio, *Her.* XVI, 53, *vallibus Idae* y de igual modo en Dares, *Ida sylva*, VII), en el *Libro de Alexandre* aparece «un val, un lugar apartado», algo más cercano al romance, pero para nada convincente; las versiones del *Roman de Troie*, sin embargo, ofrecen algunos detalles más. Las *Sumas de historia troyana* pasan directamente del episodio de las bodas al del juicio, sin contar como llegaron ellas a París o como llegó éste al monte Ida (títulos LXII y LXIII); algo más concreta es la *Crónica troyana* pues después de contarnos como París estando de caza se aparta del grupo para ir en busca de un ciervo que se le había cruzado en el camino, llega así al monte Ida. Dice París a continuación:

E asi solo, aquexando mj caballo en alcançe del çieruo, aporte en una escura espesura o por las grandes sombras e muy tendidas de los arboles que ende eran e por el muy ligero correr del çieruo lo oue a perder e perdi de vista asi que dexe de mas yr en la segida, ca mj cauallo era muy cansado e bañado todo en agua de sudor de que si lançaua a semeiança de luoja que pareçia que del lloujese, asi que desçendi del cauallo e aligelo a

un rramo de vn arbol cerca del mj lo mejor que pude, faziendo del freno ligadura e de las rriendas. E acosteme por rreposar e descansar en un prado que era alli cubierto de muchas arboledas.

Sólo hay una fuente que sea igual de concreta y no es otra que el original latino de Guido de Columna (*arborum umbraculis eius prohibentibus siccitatem*). Las coincidencias sin embargo no terminan aquí. Como ya hemos visto al hablar del romance, en algunos versos se menciona a Paris explícitamente como *infante*, es decir, como hijo legítimo de un rey que no es el primer heredero de la Corona en la línea sucesoria. No hay consenso sobre este hecho; algunos afirman que Paris era en realidad el primogénito de Príamo, y heredero de la Corona y que su aparente juventud sería sólo explicable por su belleza; otros, como las obras que nos ocupan lo presentan como segundo hijo. Así se dice en las *Sumas* que «estando el rey Periamo con su muger Ecuba, e abia ya abido un fijo que llamauan Hetor, la reyna fue ençinta» (t. LII) y en la *Crónica troyana* hay referencias a Paris como «el segundo fijo»⁷. Sea como sea, apeado Paris del caballo, aparece en el romance que éste:

*el arco tiene colgado
de una murta muy florida
y el aljaba de los tiros
por cabecera tenta*

El dato no aparece en las *Sumas*; la *Crónica troyana*, sin embargo, dice que «tome mi arco y mi aliaba e mi aderesço de montero que traya e fize de todo almohada.» Estos detalles deberían servir por sí mismos para convencer de que el autor del romance tuvo presente la *Crónica troyana*, pero aun hay otro más que no podemos dejar de mencionar. En las *Sumas*:

Quando Paris ouo oydas las razones que las duennas e considero la razon, vençio la grand fermosura de Venus e dio por sentençia que Venus lleuase la mançana.

El romance como es sabido, incluye como elemento decisivo para decantar la balanza en favor de Venus el hecho de que Paris contemple desnudas a las tres diosas. La *Crónica* relata como Paris:

⁷ Cf. Lorenzo Vázquez, R., *Crónica troyana gallega*, A Coruña, Fundación Barrié, 1985, cap. XI, «Et o primeyro fillo ouuo nome Éctor [...] et o següdo fillo ouuo nome Aleixandre, et chamárolle depoyos Pares»

Non daria verdadero juizio de aqueste fecho nin lo podria dar si ellas todas tres non se presentauan ante mi desnudas a fin de que yo las viese e yo las examinase con la vista por todas la façiones de sus cuerpos e gestos e asi vistas y examinadas yo podria muy meior considerar el verdadero juizio que habia de dar.

Incluso los elementos del romance aparentemente ausentes en la *Crónica troyana* se hallan en ella. Veamos de nuevo los primeros versos:

*Por una linda espessura
de arboleda muy florida
donde corren muchas fuentes
de agua clara muy luzida
un rio caudal la cerca
que nace dentro en turquia
en las tierras del soldan
y las del gran can suria
mil y quinientos molinos
que del muelen noche y dia
quinientos muelen canela
y quinientos perla fina
y quinientos muelen trigo
para sustentar la vida
(vv. 1-14)*

Ya hemos tratado los problemas textuales que presentan estos versos iniciales; nos ocuparemos ahora de su posible procedencia y sentido. Díaz Mas, al editar el romance, anota dos aspectos de estos primeros versos, por un lado la anacrónica mención de títulos y lugares «que tendría para el oyente o lector del siglo XVI un valor evocador de un mundo lejano y de paganos⁸» y por otro la presencia de los molinos: «la mención de los molinos que muelen materias preciosas acentúa el carácter exótico, esplendoroso y casi mágico del entorno, es motivo frecuente en la baladística europea⁹»; aquí, sin embargo, la presencia del molino no es fruto de ninguna tradición baladística sino de la misma fuente, si bien no en el episodio del Juicio de Paris. En efecto, en el libro V de la *Crónica* se nos informa de la situación de la segunda Troya y se nos dice que:

⁸ Díaz Mas, P., *op. cit.*, pág. 381, nota 6.

⁹ *Idem*, nota 7.

Por meytad de la ciudad corria un rrio llamado Xanco, el qual partia la çibdad en dos partes iguales. Del qual rrio eso mesmo auian gran provecho los moradores de la ciudad e eran en el infinjtos molinos donde auian abastecimiento de moliendas toda la ciudad.

Los primeros versos, pues, proceden de una fuente clara; otra cosa es que para poetizar la prosa el autor recurra a elementos conocidos: el número *mil y quinientos* no es infrecuente para expresar una gran cantidad; del mismo modo, Troya estaba realmente en Turquía (concretamente en la actual Anatolia) y al hablar del monarca allí reinante no pueden sino venirle a la cabeza los versos de Espinelo (*marineros navegando / hallaronme en aquel día / llevaronme a presentar / al gran soldan de Suria*, vv. 69-72). La larga serie de versos con todo llega a confundir al propio autor, pues en los versos 21 y 22 nos informa de que

*en medio desta arboleda
el infante Paris dormia*

cuando en realidad Paris estaba, por mandamiento de Príamo, en las «*Partes de la pequeña India*» (según se cuenta en la *Crónica*, f. 30r). Con todo, errores aparte, no se le puede negar al autor un conocimiento bastante notable de los recursos a su disposición. En la *Crónica* se refiere que el Juicio transcurrió «*en tiempo de verano, quando el sol fazia su curso so el signo de cranca*»; evidentemente, Cáncer efectúa su ruta entre el 22 de Junio y el 22 de Julio, pero está claro que a alguien conocedor de los rigores del verano español (y no hablemos del turco) tales meses le parecerían demasiado sofocantes para la acción posterior, más aún cuando disponía de los conocidos versos tradicionales *Por el mes era de mayo / quando hace la calor* que transforma en *era por el mes de mayo / que los calores hazia*. De aquí al bucolismo (presente ya por otra parte en los primeros versos del romance) hay un paso, de tal suerte que tras estos versos nuestro autor no puede evitar ocho versos de tópicos posibilitados por el anterior «error» de situar la acción en la cercanía del río:

*por el suelo muchas flores
mucha linda clavellina
de lirios y rosas frescas
que era grande maravilla
el ruiñeñor cantaba
con muy dulce melodia
cantaban mil pajaricos
todos con grande armonia
(vv. 22-30)*

El resto del texto se mantiene fiel a la *Crónica* en cuanto a las promesas de las tres diosas, si bien lo que en el texto en prosa es mediación de Hermes se convierte en el romance en diálogo directo.

Llegados a este punto es conveniente recordar las conclusiones que podíamos extraer del estudio de la transmisión textual, a saber: que las noticias conservadas permiten postular una relación directa entre el *Libro de cincuenta romances* (donde se contenía el nuestro) y la imprenta sevillana de los Cromberger o, en su defecto, el taller burgalés de los Junta. Quedaba solamente establecer una relación entre la materia troyana y esos talleres; pues bien, la obra de Guido de Columna conoció en la península numerosas reimpressiones, siendo la primera impresión conocida obra del taller burgalés de Fadrique Biel de Basilea de donde (mención aparte de una edición de Brocar, hacia 1500), pasó al taller de los Cromberger, donde se imprimió cinco veces, siendo la primera impresión de este taller de 1519¹⁰. Podría pensarse con esto que el romance quizá apareció también por primera vez en el taller burgalés, pero varios motivos hablan a favor de la imprenta de Cromberger. En primer lugar, de ser contemporáneo a la edición burgalesa, estaríamos ante un romance impreso en fecha anormalmente temprana; otro dato es aún más elocuente: Cromberger imprimió numerosos romances como propaganda y reclamo de obras impresas en su taller, incluso de obras que ya habían aparecido en otros talleres. Quizá el mejor ejemplo de ello sea, como hemos visto más arriba, el romance de Calisto y Melibea. No puede ser casual que el romance se incluya precisamente en el *Libro de cincuenta romances* junto al nuestro; es más, es incluso muy probable que los misteriosos romances «de amores» que señala el *Libro* no sean romances hoy desconocidos sino el propio romance del Juicio y el de Reina Elena, lo cual explicaría a la perfección el cambio de perspectiva en cuanto al diálogo con las diosas. Estamos, creo, una vez más ante el mismo fenómeno que venimos reseñando: el empleo de materiales cultos con fines romancísticos en pleno apogeo de la difusión impresa del romancero en el siglo XVI.

¹⁰ Para las ediciones posteriores en el taller sevillano, *vid.* Griffin, C., *Los Cromberger, op. cit.*, números 191, 351, 437, 496 y 553.

II. CUADRO I: ROMANCES DEL *CANCIONERO GENERAL* EN PLIEGOS
SUELTOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI¹¹

PRESENCIAS	ROMANCES
0x	• Contaros he en que me vi • Yo mestaba en pensamiento • Reniego de ti amor • Estabase mi cuidado • Para el mal de mi tristeza • Esperança me despide • Con mucha desesperança • Rosafresca / por vos se puede • Tierra y cielos se quejaban • En los mas altos confines • Cabe la ysla del Elba
1x	• Pesame de vos el conde • Mas envidia he de vos conde • Maldita seas ventura • Que por mayo era por mayo • Ya desmayan mis servicios • Mudado se ha el pensamiento • Caminando sin plazer • Estando en contemplación • Valencia ciudad antigua
2x	• Estando desesperado • Durmiendo estaba el cuidado • Triste está el rey Menalao • Gritando va el caballero • Descubrase el pensamiento • A veynte y siete de marzo • Durandarte Durandarte • Por un camino muy solo • Digasme tu el pensamiento

¹¹ El total de pliegos registrados en el *Nuevo Diccionario* que contienen romances aparecidos en el *Cancionero general* asciende a 41. No he tenido en cuenta para este cómputo ni el *Cancionero de Juan de Molina* (369.5) ni el *Espejo de enamorados* (870), ni el *Libro de cincuenta romances* (935.5, 936), por considerarlos como cancioneros. De los 41 pliegos reseñados, 4 son posteriores a 1550 y otros 3 son de fecha dudosa, pero probablemente también posteriores. Los cálculos se han realizados sobre los 34 pliegos restantes.

3x	• Mi desventura cansada • Mi libertad en sosiego
4x	• Fonte frida
5x	• Decidme vos pensamiento
6x	• Triste estaba el caballero • Yo mera mora morayma • Alterado el sentimiento [1x sentimiento + 5x pensamiento] • Amara yo una señora
7x	• Caminando por mis males
9x	• Rosafresca tan garrida

Presencias:

- 0 presencias: 11
- 1 x: 9
- 2 x: 9
- 3 x: 2
- 4 x: 1
- 5 x: 1
- 6 x: 4
- 7 x: 1
- 9 x: 1

Total: 39

III. CUADRO II: ROMANCES DEL *CANCIONERO GENERAL* DE 1511
EN CANCIONEROS DEL XVI.

PRESENCIAS	ROMANCES
0x (En ningún cancionero)	• Contaros he en que me vi • Maldita seas ventura • Descubrase el pensamiento • Triste estaba el caballero • Yo mera mora morayma • Que por mayo era por mayo • Caminando sin plazer • Estando en contemplación • Alterado el sentimiento • Amara yo una señora. • Mi desventura cansada • Valencia ciudad antigua • Tierra y cielos se quejaban
1x	• Rosa fresca tan garrida DG • Fonte frida GE • Yo mestaba en pensamiento GE • Reniego de ti amor GE • Estando desesperado GE • Durmiendo estaba el cuidado GE • Estabase mi cuidado GE • Para el mal de mi tristeza GE • Esperanza me despide GE • Con mucha desesperança GE • A veintisiete de marzo EE • Rosa fresca / por vos se puede GE • Mudado se ha el pensamiento GE • Por un camino muy solo GE • Digasme tu el pensamiento GE • En las mas altas confines GE
2x	• Pesame de vos el conde GE, DG • Mas envidia he de vos conde GE, DG • Decidme vos pensamiento GE, EE • Triste está el rey Menalao GE, EE • Durandarte Durandarte GE, DG • Ya desmayan mis servicios GE, EE

3x	• Gritando va el caballero GE, DG, EE • Caminando por mis males GE, DG, EE
----	---

Presencias:

- En ningún cancionero: 13
- En 1: 16
- En 2: 6
- En 3: 2

Total: 37.

Clave:

GE: Guirlanda esmaltada

DG: Dechado de galanes

EE: Espejo de enamorados

IV. PLIEGOS CON ROMANCES: 1511-1552

La presente lista incluye todos los pliegos sueltos con romances que creo impresos entre las fechas indicadas. Siempre que ha sido posible se han indicado todos los datos que he podido reunir referentes a año y lugar de impresión, así como el taller de donde proceden. En algunos casos, además, se incluyen datos relativos a los materiales empleados en la composición del pliego y que han ayudado a su datación aproximada. En otros, con todo, apenas se ha podido incluir otro dato que la referencia bibliográfica. Su sola presencia en esta lista, sin embargo, indica ya que los creo impresos entre las fechas señaladas y, con casi total seguridad, que son posteriores a 1520. Se indican según la numeración del *Diccionario*.

- 8, Posterior a 1525. No localizado.
- 10, *Pliegos Praga*, II, 78. Burgos, Juan de Junta, 1539-1545. Emplea el mismo grabado y las mismas letrerías que 11, pero en la parte superior derecha del grabado se aprecia una muesca que no aparece en 11 y algunos tipos (N y Z, p. ej.) están más gastados.
- 11, *Pliegos Morbecq*, 7. Burgos, Juan de Junta, 1535-1539.
- 12, *Pliegos Madrid*, II, 73. Burgos, Juan de Junta, hacia 1550.
- 13, *Pliegos Madrid*, I, 31. Zaragoza, hacia 1550 (Cf. *Pliegos Morbecq*, pág. 61). Hubo edición anterior, citada por Colón, *Abecedarium*, n. 13097, probablemente de hacia 1535.

- 14+15, Burgos, Juan de Junta, hacia 1530. Colón, *Abecedarium*, n. 15039. (Catalán, D., *Pliegos*, reproduce portada en pág. 365) Paradero desconocido. Cf. n° 668.
- 21, *Pliegos Praga*, II, 54. Burgos, Juan de Junta, 1540-1550. El grabado es el mismo que aparece p. ej. en 682 y 709.
- 29, *Pliegos British*, n. 3. [s.i.] ca. 1550.
- 31, *Pliegos Praga*, II, 73. Burgos, Juan de Junta, ca. 1540-1545.
- 34, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12212, a. 1539.
- 35, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14667, a. 1539.
- 36, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14655, a. 1539.
- 45+46, (2 Ejemplares de un mismo pliego) *Pliegos Oporto*, 13. París, Bibliothèque Nationale, Yg.106. Toledo, Juan de Villacquirán, 1512-1515.
- 47, *Pliegos Viena*, 5. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511-1515.
- 48, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14503, a. 1539.
- 50, *Pliegos Madrid*, II, 79. Salamanca, Rodrigo de Castañeda, c. 1534.
- 55, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12366, a. 1539.
- 56, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14547, 1536-39.
- 62, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14815, a. 1539.
- 76, *Pliegos British*, n. 7. Sevilla, Jacobo Cromberger, h. 1515.
- 110 (id. 966), a. 1539.
- 160, *Pliegos Cataluña*, n. 10, Cuenca, 1549, (s.i.)
- 172, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14841, 1519-1539
- 174, París, Bibliothèque Nationale, Yg. 108. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511-1515. (Cf. Norton, *Printing, op. cit.*, n. 813 y Griffin, *op. cit.*, n. 73)
- 191, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 13102, a. 1539
- 222, *Pliegos British*, n. 19. Medina del Campo, Pedro Tovans, 1533-36
- 223, *Pliegos Madrid*, III, 94. Burgos, Juan de Junta, h. 1533-36
- 240, citado por Colón *Registrum*, n. 4048, a.1524
- 242.5. [3 ejemplares] *Pliegos Madrid*, I, 42; *Pliegos Morbecq*, n. 9; *Pliegos Oporto*, n. 9; posterior a 1545, (s.i.)
- 253, *Pliegos Madrid*, II, 58. Citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14848. Burgos, Juan de Junta, 1527-1539.
- 254, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12955, a. 1539
- 255, *Pliegos Praga*, I, 19. Sevilla, Jacobo Cromberger, a. 1539
- 261 (*vid.* 262)
- 262. *Pliegos Cataluña*, n. 15; *Pliegos Madrid*, III, 111. Burgos, Juan de Junta, hacia 1550. Para el grabado, cf. n° 668.

- 263, *Pliegos Praga*, II, 65. Burgos, Juan de Junta, 1545-1550.
- 273, *Pliegos Madrid*, I, 29. Citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12951, a. 1539
- 312, *Pliegos Madrid*, III, 110. Citado por Colón, *Abecedarium*, n. 13094, a. 1539
- 313, *Pliegos Praga*, I, 34. Burgos, Juan de Junta, ca. 1540
- 315, *Pliegos Praga*, I, 33. Entre 1530 y 1550, (s.i.)
- 317, *Pliegos Madrid*, II, 61. Burgos, Juan de Junta, ca. 1540 (cf. *Pliegos Morbecq*, pág. 92). El grabado es el mismo que aparece en 223.
- 318, *Pliegos Praga*, II, 76. Burgos, Juan de Junta, h.1540. La referencia de Colón, (*Regestrum*, n. 4111 un pliego adquirido en 1524) remite a una edición anterior, probablemente burgalesa de Alonso de Melgar.
- 339, *Pliegos Praga*, II, 79. Burgos, Juan de Junta, 1540-1550.
- 340, *Pliegos Madrid*, II, 56; Burgos, Juan de Junta, 1530-1540. (Cf. Cátedra, P., *Seis pliegos*, op. cit., pág.43.)
- 352, *Pliegos Praga*, I, 31. Burgos, Juan de Junta, a. 1539. Cf.nº 668.
- 353, *Pliegos Praga*, I, 28. Citado por Colón, n. 12392, a. 1539
- 353.5, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 13081. a. 1539
- 375, *Pliegos Praga*, II, 61. ¿Sevilla? , ¿Burgos?, ca. 1540.
- 376, *Pliegos Madrid*, III, 115. ¿Sevilla? , ¿Burgos?, ca. 1540.
- 378, *Pliegos Praga*, II, 64. Citado por Colón, *Abecedarium*, n. 15043, a. 1539
- 379, *Pliegos Madrid*, II, 69, a. 1539
- 407, *Pliegos Madrid*, I, 41. Sevilla, Jacobo Cromberger, h.1515.(Cf. Griffin, C., *Los Cromberger*, op. cit., n. 257) El grabado se usa también en el *Libro del Conde Partinuplés* (Lucía Megías, J. M., op. cit., pág.154, reproduce portada).
- 408, París, Bibliothèque Nationale, Y²863. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516-1520.
- 409, *Pliegos Madrid*, III, 108. Burgos, poco anterior o posterior a 1526, (vid. 410; Piacentini, G., op. cit., n. 139.a., lo cree de Burgos, Juan de Junta h. 1535).
- 410, *Pliegos Praga*, I, 20, s.l., ca. 1526 (Checa, art. cit., pág.192, reproduce portada).
- 412+13, *Pliegos Praga*, II, 62. Citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12385, a. 1539.
- 415, *Pliegos Madrid*, IV, 154, (s.i.) hacia 1550.
- 419, *Pliegos Praga*, II, 72, Cromberger, ca. 1528.

- 420, no localizado (hay fotografías, *vid.* Catalán, D., *Pliegos*, n. 3.) a. 1539.
- 432.5, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 15126, a. 1539
- 433, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, 15217, a. 1539
- 434, *Pliegos Madrid*, I, 34, a. 1539
- 435, *Pliegos Praga*, I, 21. Sevilla, Jacobo Cromberger, h.1530. La figura que decora el pliego es la misma que aparece en el *Lisuarte de Grecia* impreso por Jacobo y Juan Cromberger en 1526.
- 450. Valencia, a. 1539 (Cf. LEMIR, <http://www.parnaseo.uv.es>) citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14488.
- 474, *Pliegos Madrid*, I, 11. Toledano o burgalés; temprano por proceder el cuerpo central del pliego de 473 (Toledo, Sucesor anónimo de P. Hagenbach, 1505-1510)
- 477, Williamstown, Massachusetts, Williams College, Chapin Library.
- 483, *Pliegos British*, n. 37. Zaragoza, Coci, ca. 1520
- 484, *Pliegos Praga*, I, 11. Burgos, Melgar o Junta, 1525-30
- 485, *Pliegos Madrid*, II, 72. Toledo, Ramón de Petras, 1526-1530 (cf. Askins, *British*, p.106).
- 486, París, Bibliothèque Nationale, Y² 862, Cromberger, ca. 1520. (Lecoq, C., *op. cit.*, reproduce portada, pág. 89).
- 486bis p.1536, *Pliegos Lisboa*, n. 20.
- 499, *Pliegos Madrid*, II, 49. Citado por Colón, *Acebedarium*, n. 12386, a. 1539.
- 500, *Pliegos Praga*, II, 74. Burgos, Juan de Junta, probablemente de la década de los 40.
- 501, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14947, a. 1539.
- 501.5, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12301, a. 1539.
- 504, *Pliegos Madrid*, I, 12. Entre 1530 y 1540, (s.i.), (s.i.)
- 505, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 15226, a. 1539.
- 506, *Pliegos Madrid*, II, 54, ca. 1530, probablemente burgalés, de Juan de Junta.
- 506.5, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 15123, a. 1539.
- 507, *Pliegos Praga*, II, 49. Burgos, Juan de Junta, hacia 1535. Lleva las mismas orlas laterales que 893 (de 1530) pero algo más deterioradas.
- 508, *Pliegos Cataluña*, n.22. Hacia 1550, (s.i.), (s.i.)
- 509, a. 1539. Paradero desconocido (Catalán, D., *Pliegos, op. cit.*, n. 4., reproduce portada en pág. 369.)

- 534, *Pliegos Madrid*, III, 119. Citado por Colón, *Abecedarium*, n. 15127, ca. 1539
- 550, *Pliegos British*, n. 45. Salamanca, Juan de Junta, 1544.
- 579, *Pliegos Madrid*, I, 17, ca. 1540, (s.i.), (s.l.)
- 584, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12567, a. 1539.
- 594, *Pliegos Madrid*, III, 118. Toledo, Ramón de Petras, h.1530. El taco con el árbol y la orla superior son los empleados en la composición del pliego 485, donde la orla aparece en posición inferior. La tipografía es la misma.
- 598, *Pliegos Madrid*, IV, 144.
- 603, Salamanca, Juan de Porras, ca. 1512. Colón, *Regestrum*, n. 3975, lo compró en Medina del Campo en Julio de 1514.
- 607, París, Bibliothèque Nationale, Y² 859. Valladolid, Arnao Guillén de Brocar, 1515-19
- 608, Burgos, Juan de Junta, h.1535.
- 608.8, Sevilla, Juan Cromberger, a.1540.
- 630, *Pliegos Madrid*, III, 103. Salamanca, Pedro de Castro, h.1541. (Cf. Castañeda, *Nueva Colección*, n.IX).
- 631, *Pliegos Praga*, II, 66. ¿Burgos?, ¿Juan de Junta?, ¿hacia 1530-1550?
- 637, desc., citado. por Colón, *Regestrum*, n. 4117. a.1524. Probablemente burgalés, de Alonso de Melgar.
- 638, *Pliegos Praga*, I, 27. Burgos, Juan de Junta, reimpresión de 637.
- 639, *Pliegos British*, 49. Valencia, ca. 1550.
- 640, *Pliegos Madrid*, II, 71. A. 1539 (en la barra superior hay marca de impresor invertida que no hemos podido identificar).
- 641, *Pliegos Praga*, I, 37. Burgos, Juan de Junta. Probablemente de hacia 1540; lleva el mismo grabado que en 318 en parecido estado de conservación.
- 653, París, Yg. 103. Burgos, Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar, 1515-18.
- 654, *Pliegos Praga*, I, 7, temprano, por estar sacado entero del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, Valencia, 1511.
- 655, *Pliegos Praga*, I, 38. Medina del Campo o Valladolid, h.1550, (cf. Rodríguez Moñino, *Silva 1561*, op. cit., pág.137)
- 656, *Pliegos Praga*, II, 48. Juan de Junta, Burgos, h.1547.
- 657, *Pliegos British*, n. 50. Toledo, Fernando de Santa Catalina, ca. 1548.

- 658, *Pliegos Madrid*, I, 36. Burgos, Junta, reimpresión de 668 (Piacentini, *op. cit.*, lo considera sevillano)
- 658.5, Catedral, *Seis pliegos*, n. 5, Barcelona, (s.i.), ca. 1540.
- 659, *Pliegos Praga*, I, 17. Burgos, Juan de Junta, 1535-1540. El grabado también aparece en 223, 1046, 707 y 317.
- 660, *Pliegos Madrid*, II, 86. Burgos, Juan de Junta, ca. 1540. Es reedición del anterior.
- 660.5, a. 1539.
- 661, *Pliegos British*, 51. Mallorca, Hernando de Cansoles, ca. 1541-1545.
- 665, *Pliegos Madrid*, III, 120.
- 666 (>665).
- 668, *Pliegos British*, n. 52. Burgos, Biel o Melgar (ca. 1517-8). El grabado se emplea ya en la *Historia del caballero Clemades*, Burgos, Alonso de Melgar, 1521 y tendrá largo empleo en pliegos de Junta. (Cf. n^{os} 15, 31, 262, 345, 352, 727, 892, 893, 894, 895, 993, 1025 y 1032).
- 669, *Pliegos Madrid*, IV, 133. Entre 1535 y 1547.
- 673, *Pliegos Praga*, I, 40.
- 674, *Pliegos Madrid*, II, 85. Burgos, Juan de Junta, 1550.
- 675, *Pliegos Praga*, II, 59. Sevilla, Imprenta de los Cromberger, 1527-32.
- 676, *Pliegos Praga*, II, 80.
- 682, *Pliegos Praga*, II, 47. Burgos, Junta ca. 1545>681+680.
- 683(<679).
- 685, *Pliegos Madrid*, I, 43.
- 686, *Pliegos Praga*, II, 63.
- 687, *Pliegos Praga*, II, 67. a. 1539<690.
- 688, *Pliegos Praga*, II, 58. Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1528 (de 689).
- 689, París, Bibliothèque Nationale, Y² 864. Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1520>688.
- 690, *Pliegos Madrid*, II, 53. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516 o poco más tarde>687.
- 691, *Pliegos Praga*, I, 29. Medina del Campo, Pedro de Castro, entre 1541 y 1550 (*vid.* Delgado Casado, J., *Diccionario de impresores*, *op. cit.*, pág.131.)
- 694, Bibliothek Ulm, Amberes, Martin Nucio, 1546. Se trata del famoso pliego insertado por Nucio al final de la *Question de amor*, (*vid.* Hilka, «Zwei spanische Miszellen», *art.cit.*)

- 695<696 (New York, Hispanic Society).
- 696>695 (New York, Hispanic Society).
- 700, *Pliegos British*, n.53. Burgos, Alonso de Melgar, 1520-27.
- 702, *Pliegos Madrid*, IV, 146. Burgos Juan de Junta, ca. 1530 (cf. Askins, *Pliegos British*, pág. 130).
- 704, *Pliegos British*, n. 54. Valencia ca. 1550, (s.i.)
- 705, *Pliegos Madrid*, III, 128.
- 706, *Pliegos Praga*, I, 22.
- 707, *Pliegos Praga*, I, 1. Burgos, Juan de Junta , ca. 1550. El grabado es el mismo que en 674 (Madrid, II, 85) y 1046 (Praga, I, 14).
- 709, *Pliegos Madrid*, III, 112>< 710. Hacia 1540, (s.l.), (s.i.)
- 710, *Pliegos Praga*, I, 39>< 709.
- 711, *Pliegos Praga*, II, 55. ¿Sevilla, Cromberger? cf. el grabado con el del pliego 255.
- 718, *Pliegos British*, 55. Valencia ca. 1550.
- 725, *Pliegos Madrid*, I, 18<726.
- 726, *Pliegos Praga*, II, 52. ¿Taller crombergeriano? Grabado de 711 y 255?, >725.
- 727, *Pliegos Madrid*, II, 83. + 728, *Pliegos Cataluña*, 29. Burgos, Juan de Junta, hacia 1550.cf. n. 668.
- 729, *Pliegos Madrid*, II, 81. Burgos, Juan de Junta, ¿hacia 1550?
- 730, *Pliegos Praga*, I, 6. Burgos, Juan de Junta, h.1540. (Vid. *Pliegos British*, , pág.132).
- 734, *Pliegos Praga*, I, 15.
- 736, *Pliegos British*, 56. Valencia, ca. 1540.
- 747, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14553.
- 747.5, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12389, a. 1539.
- 772, *Pliegos Madrid*, II, 46. Burgos, Juan de Junta, ca. 1530 (773>772>774).
- 773, *Pliegos British*, n. 60. Burgos, Alonso de Melgar, 1521-27.
- 774, *Pliegos Praga*, II, 70. Burgos, Juan de Junta.
- 804, desc. citado por Colón, *Regestrum*, n. 3967.
- 827, *Pliegos Portugal*, n. 5. Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1515.
- 832, *Pliegos British*, 69. Cuenca, Francisco de Alfaro, 1539.
- 836, *Pliegos Madrid*, IV, 132. 1537.
- 837, *Pliegos British*, n. 70. Sevilla, Jacobo Cromberger 1511-15.
- 846, *Pliegos British*, 74.+ 847, *Pliegos Madrid*, IV, 136.Valencia, 1535-40.

- 855, *Pliegos Cataluña*, n. 30. (s.l.), (s.i.), hacia 1550 (*Cf. Diccionario*).
- 857, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, 12308, a. 1539.
- 874.5 Múnich, utilizo el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek. Burgos, Junta, 1549.
- 879, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, 13096.
- 880, *Pliegos Praga*, I, 32. El pliego es de la segunda mitad del siglo, pero la referencia de Colón remite a una edición anterior a 1539.
- 881, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12424, a. 1539.
- 882, *Pliegos Madrid*, II, 68. Burgos, Juan de Junta, h.1550, (*vid. Pliegos Morbecq*, pág. 73).
- 883, *Pliegos Praga*, I, 18. Burgos, Juan de Junta, h.1550, (*vid. Pliegos Morbecq*, pág. 73).
- 883.5, Cátedra, *Seis pliegos*, *op. cit.*, n.6, Barcelona, (s.i.), ca. 1540.
- 884, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14683, a. 1539.
- 885, *Pliegos Praga*, II, 56. Burgos, Junta, ca. 1530 (toma *Emperatrices y reinas* del 837).
- 885.3, a. 1539 (le supongo el contenido igual a 885.5).
- 885.5, Cátedra, *Seis pliegos*, *op. cit.*, n. 4, Barcelona, s.i., ca. 1540.
- 886, *Pliegos Cataluña*, 31. Valencia, Costilla o Juan Viñao, ca. 1527.
- 888, *Pliegos Madrid*, II, 70.
- 890, *Pliegos British*, 78. Toledo, Ramón de Petras, ca. 1525-1530.
- 891, *Pliegos Madrid*, III, 116.
- 892, *Pliegos Praga*, II, 57. Burgos, Juan de Junta. (*Cf.* 668).
- 893, *Pliegos British*, 79. Burgos, Juan de Junta, c.1530 (*Cf.* 507 y 668).
- 894, *Pliegos Madrid*, II, 52. Burgos, Juan de Junta. (*Cf.* 668)
- 895, *Pliegos Madrid*, IV, 147. Burgos, Juan de Junta. (*Cf.* 668)
- 896, *Pliegos Madrid*, IV, 195.
- 901, París, Bibliothèque Nationale, Rés.Y2 232. Toledo, Ramón de Petras, 3 de Julio de 1526.
- 917,5 Cátedra, *Seis pliegos*, *op. cit.*, n.3. Barcelona, s.i., ca. 1540.
- 918, *Pliegos Morbecq*, 18 a.1540>917.5, Barcelona, c.1540.
- 945, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14534, a. 1539.
- 990, Norton/Wilson, *op. cit.*, págs. 73-80. Burgos, Fadrique Alemán de Basilea 1515-17.
- 993, *Pliegos Praga*, I, 23. Burgos, Juan de Junta, h.1540, (*Cf. Pliegos Morbecq*, p.43.)
- 994, Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo. Sevilla, Cromberger, ca. 1513.

- 995, *Pliegos British*, 86+ 996. *Pliegos Morbecq*, 1; Cromberger 1511-15 (reed.de 997).
- 997, *Pliegos British*, n. 87, Cromberger, 1511-15.
- 998, *Pliegos Madrid*, III, n. 98. Burgos, Junta, h. 1535.
- 1000, No localizado.
- 1001, *Pliegos British*, n. 88. Valencia, ca. 1540, (cf. *Pliegos Morbecq*, p. 41).
- 1002, No localizado (hay fotografías, Catalán, D., *Pliegos, op. cit.*, n.7, que permiten suponerlo burgalés, de Juan de Junta).
- 1003, *Pliegos Praga*, II, 42.
- 1004, *Pliegos Praga*, II, 41. Burgos, hacia 1550 (cf. Rodríguez Moñino, *Silva 1561*, p. 147).
- 1005, *Pliegos Madrid*, II, 57.
- 1005.5, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12277, a. 1539.
- 1006, *Pliegos Praga*, II, 53. Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1528.
- 1007, *Pliegos Praga*, I, 16, a. 1539
- 1008, *Pliegos Praga*, I, 25. Sevilla, Cromberger, 1516 o más tarde, Griffin, *op. cit.*, n. 169.
- 1011, *Pliegos Praga*, I, 35. Cromberger, ca. 1520.
- 1011.5, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 13095, a. 1539.
- 1011bis, *Pliegos Cataluña*, n. 38. Valencia, h.1540.
- 1015, *Pliegos British*, n. 89. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511-15.
- 1016, *Pliegos Oporto*, 3. Sevilla, Juan Varela Salamanca, 1515-20.
- 1017, *Pliegos Praga*, I, 5. Burgos, Juan de Junta, h.1530.
- 1019, *Pliegos Madrid*, IV, 164. Burgos, Junta, 1538.
- 1019.5, Sevilla, Juan Cromberger, a.1540 (cf. Griffin, C., *Inventario, op. cit.*)
- 1020, *Pliegos British*, n. 90. Zaragoza Coci, ca. 1511.
- 1023, no localizado, Burgos, Juan de Junta, c.1530.
- 1024, *Pliegos Praga*, I, 8. Burgos, Junta, 1545-1550.
- 1026, París, Bibliothèque Nationale, Yg. 102. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511-15
- 1028, *Pliegos British*, n. 91. Sevilla, Jacobo Cromberger 1511-15.
- 1029, París, Y² 865. Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1520.
- 1030, *Pliegos Praga*, I, 10. Burgos, Juan de Junta, ca. 1530.
- 1032, *Pliegos Praga*, II, 44. Burgos, Juan de Junta, h.1550.
- 1035, desc. citado por Colón, *Registrum*, n.4106, a.1524.
- 1035.5, a. 1539.

- 1038, *Pliegos Viena*, 11., Sevilla, Cromberger, 1516 o poco después.
- 1039, *Pliegos Praga*, II, 75.
- 1040, París, Bibliothèque Nationale, Yg. 104. Sevilla, Cromberger, 1511-15.
- 1040.5, citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12500, a. 1539.
- 1041, *Pliegos British*, 92. Valencia, ca. 1550.
- 1042, Santander, Bibl. Menéndez y Pelayo. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513.
- 1043, *Pliegos Praga*, I, 2. 1550.
- 1046, *Pliegos Praga*, I, 14. Burgos, Junta. 1530-35, Askins, p. 162.
- 1048, Burgos, Alonso de Melgar, ca. 1520.
- 1050, desc. citado por Colón, *Regestrum*, n.4112, *Abecedarium*, ns. 2138 y 14463., a.1524
- 1061, *Pliegos Praga*, I, 24.
- 1062, *Pliegos Madrid*, III, 125.
- 1063, *Pliegos Morbecq*, 5. (¿unido a 1170?).
- 1064, *Pliegos Madrid*, IV, 162.
- 1065, *Pliegos British*, 93. Burgos, Fadrique Alemán de Basilea, 1515-17.
- 1071, El Escorial, Biblioteca del Monasterio, hacia 1550, (*vid.* Catalán, *Siete siglos*, op. cit., pág.17).
- 1072, *Pliegos Praga*, II, 60.
- 1073, *Pliegos Madrid*, IV, 134. Sevilla, taller de los Cromberger, ca. 1533.
- 1074, *Pliegos British*, n. 94. Valencia, ca. 1550.
- 1075, *Pliegos Praga*, I, 9.
- 1077, *Pliegos Praga*, II, 77.
- 1083.5, no loc. Sevilla, Bartolomé Perez, 1534.
- 1084, *Pliegos Praga*, I, 30. Burgos, Junta, *cf.*, Askins, pág. 186 (relacionado con 1041 y 1065)
- 1089, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 14463., a. 1539.
- 1089.5, desc. citado por Colón, *Abecedarium*, n. 12390, a. 1539.
- 1096, *Pliegos Morbecq*, n. 28.
- 1170, *Pliegos Morbecq*, n.32 (Barcelona, Carles Amorós, ca. 1525-1530, apud. *Pliegos Morbecq*, pág. 98).
- 1171, Sánchez Catón, *op. cit.*, págs. 38-41 (fragmentario).
- 1172, Catalán, Dirlos, *art. cit.*, págs. 90-91 (fragmentario). Barcelona, Joan Rosembach, ca. 1513.
- 1174, *Pliegos Praga*, I, 45.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD NEBOT, F., «La literatura oral en el pensamiento de Menéndez Pidal», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, III, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, págs. 1-15.
- AGUILAR PIÑAL, F., «Impresos castellanos del siglo XVI en el British Museum». *Cuadernos Bibliográficos*, 24, (1970), Madrid, CSIC.
- , «Impresos del siglo XVI. Poesía (Adiciones)», en *Cuadernos Bibliográficos*, 12, (1965), Madrid, CSIC.
- ALCINA, J., (ed.), *Romancero viejo*, Barcelona, Planeta, 1987.
- ALVAR, C., «LB1 y otros cancioneros castellanos», en *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, ed. de Madeleine Tyssens, Lieja, 1991, págs. 469-500.
- , «Poesía culta y lírica tradicional», en Piñero, P., (ed.) *Lírica popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1988, págs. 99-111.
- , «Al fondo de la caverna: lírica tradicional y cantigas de escarnio gallego portuguesas», en Piñero, P., (ed.) *De la canción de amor medieval a las solerías. Profesor Manuel Alvar in Memoriam*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 2004, págs. 41-55.
- ALVAR, M., «Transmisión lingüística en los romances tradicionales», en *Prohemio*, 3, (1972), págs. 197-219.
- ARMISTEAD, S.G., «Bibliografía del romancero (1985-1987)», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. (Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero)*, Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, págs. 749-789.
- , «Bibliografía crítica del romancero (1984)», en Rodríguez Cepeda, E. (ed.) *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA (1984), Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, págs. 447-525.

- , «Los orígenes épicos del romancero en una perspectiva multicultural», en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Méjico, El Colegio de Méjico, 1992, págs. 3-16.
- ASENJO BARBIERI, F., *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, Buenos Aires, Shapiro, 1945.
- ASENSIO, E., (ed.), Juan de Molina, *Cancionero (Salamanca, 1527)*, Valencia, Castalia, 1952.
- , «Fontefrida o el encuentro del romance con la canción de mayo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8, (1954), págs. 365-388.
- ASKINS, A. L. F., *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino*, 2 Vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1981.
- , «Dos pliegos góticos del siglo XVI perdidos y dos hallados», en *Anuario de Filología Española*, 1, 1984, págs. 863-875.
- , «Notes for the *Diccionario de pliegos sueltos* of Antonio Rodríguez Moñino», *Anuario de Filología Española*, 2, (1985), págs. 591-600.
- , «The pliegos sueltos on the Biblioteca Colombina in the sixteenth century: notes to an inventory», en *Romance Philology*, 39, (1986), págs. 305-322.
- , «Cinco pliegos poéticos no descritos del siglo XVI», en *Anuario de Letras*, Méjico, 24, (1986), págs. 401-406.
- , (ed.) *Pliegos poéticos españoles de The British Library, Londres (Siglo XVI)*. 4 Vols. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989.
- ASKINS, A. L. F., e Infantes, V., (eds.), Gómez Manrique, *Regimiento de Príncipes (1482)*, Madrid, El Crotalón, 1984.
- , «Varia. Suplementos al nuevo Diccionario. Olvidos, ganancias y rectificaciones de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», en *Criticón*, 77. 1999.
- AUBRUN, C., «Romances y opinión pública en el siglo XVI», en *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula on honour of Frank Pierce*, ed. de R. B. Tate, Oxford, The Dolphin Book, 1982, págs. 1-14.
- , «Le *Cancionero general* de 1511 et ses trente-huit romances», en *Bulletin Hispanique*, 86, (1984), págs. 39-60.
- Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1962-1964.
- BACHELLI, F. «L'edizione dei Dechado de Galanes, Sevilla, 1500»[sic], en *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7, (1982), págs. 187-196.
- BARANDA, N., «Historia caballeresca y trama romanceril: la *Historia del rey Canamor y el Romance del Infante Turidán*», en *Studi Ispanici*, 10, (1985), págs. 9-31.
- , *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 Vols., Madrid, Castro, 1995.
- BEATIE, B. A., «Oral traditional composition in the spanish *romancero* of the sixteenth century», en *Journal of the Folklore Institute*, 1, (1964), págs. 92-113.
- BELTRÁN, V., «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosouto, 1999, págs. 9-54.

- , «Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique» en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, ed. de R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirena, Valencia, Universidad, Departamento de Literatura Española, págs. 167-188.
- , «Copistas y cancioneros», en *Edición y anotación de textos. Actas del primer congreso de jóvenes filólogos*, A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996, ed. de C. Parrilla, B. Campos, M. Campos, A. Chas, M. Pampín y N. Pena, págs. 17-41.
- BENICHO, P. *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968.
- BERGER, P., *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987., 2 Vols.
- , «La evolución de la producción editorial española entre 1501 y 1520», *El libro antiguo español* (Actas del primer coloquio internacional, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986) López-Vidriero, M. L. y Cátedra, P. M. (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, págs. 63-74.
- BERTONI, G., «Catalogo dei codici spagnoli della Biblioteca Estense in Modena», en *Romanische Forschungen*, XX, (1907).
- BIBLIOTECA HEBERIANA, *Catalogue of The Library of the late Richard Heber*, Esq. 13 Vols, Londres, William Nicol, 1834-37
- BLANCO SÁNCHEZ, A., «Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano (1556)», en *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 1987.
- BLECUA, A., *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- BLECUA, J. M., (ed.), *Pliegos poéticos del siglo xvi en la Biblioteca de Cataluña*, 2 Vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.
- BOLOGNA, C., *La macchina del «furioso». Lettura dell' «Orlando» e delle «Satire»*. Einaudi, Turín, 1998.
- BOTTA, P., «El romance del Palmero e Isabel de Liar», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995.
- CACHO BLECUA, J. M., (ed.), Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Cancionero espiritual en el qual se tratan muchas y muy excelentes obras sobre la concepción de la gloriosissima virgen nuestra señora sancta maría y de las letras de su nombre con un passo del nascimiento y otras muchas cosas en su loor*. Valladolid, Juan de Villaquirán, 1549. Bayerische Staatsbibliothek, ESlg/4 P.o.hisp.59# Beibd.3.
- CARAVACA, F., «El romance del conde Arnaldos en el Cancionero de romances de Amberes s.a.», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 45, (1969), págs. 47-89.
- , «Hermenéutica del romance del conde Arnaldos», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 47, (1971), págs. 191-319.
- CARAVAGGI, G., «Un eslabón cancioneril recuperado: el Dechado de Galanes», en *Cancioneros en Baena, I, Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena, In Memoriam Manuel Alvar*, edición de Jesús L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, págs. 63-85.

- CARDAILLAC, D., «Sobre un pliego suelto de principios del siglo XVI: texto e imagen», en *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispanos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*. (Madrid del 20 al 25 de Junio de 1983), Madrid, CSIC, 2 Vols., vol I, págs. 751-760.
- CASTAÑEDA, V., *Corona poética en alabanza de la Virgen Nuestra Señora (Pliegos poéticos de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1956.
- CATALÁN, D., «El conde Dirlos», en *Romances de tema odiseico. Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-catalán-portugués-sefardí)*, Madrid, Gredos, 1969.
- , *Siete siglos de Romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 1969.
- , *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970.
- , et al., *Catálogo general del romancero, I. A. Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982. 2 y 3, *El romancero panhispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- , «Los pliegos sueltos perdidos del Duque de T'Serclaes», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Oviedo, Gredos, Universidad de Oviedo, 1984, vol. 3, págs. 361-373.
- , *Arte poética del romancero oral, I. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, FRMP, 1997.
- , *Arte poética del romancero oral, II. Memoria, invención y artificio*, Madrid, Siglo XXI, FRMP, 1998.
- , *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Laberinto, 2000
- CÁTEDRA, P. M. e INFANTES, V., (eds). *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (Siglo XVI)*, 2 Vols., Valencia, Primvs Calamvs, Albatros Ediciones, 1983,
- CÁTEDRA, P. M. y VÁLLO, C., «Los pliegos poéticos españoles del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», en *El libro antiguo español* (Actas del primer coloquio internacional, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986) López-Vidriero, M. L. y Cátedra, P. M. (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, págs. 73-118.
- CÁTEDRA, P. M., «Prefacio», en Pérez Pastor, C., *La imprenta en Medina del Campo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1992, págs. 9-61.
- , «Siete pliegos poéticos desconocidos», en *Cuadernos de Bibliofilia*, 5, págs. 31-37.
- , *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos*, Madrid, El Crotalón, 1983.
- CAYUELA, A., *Le paratexte au siecle d'Or*, Ginebra, Droz, 1996.
- CEREZO RUBIO, W., «Catálogo de los libros españoles del siglo XVI en la Biblioteca Jagellona de Cracovia», en *Criticón*, 47, (1989), págs. 77-150.
- CHECA CREMADES, F., «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo», en *Summa Artis. Historia general del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, págs. 11-200.
- CHICOTE, G., «El romancero en la Edad Media: discurso tradicional y literatura culta», en *Medievalia*, 20, (1995), págs. 7-20.

- , «El romanticismo alemán y la construcción del romancero como objeto de estudio», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, Departament de filologia espanyola, Valencia, 2000, págs. 17-25.
- , «La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de Julio de 1998), ed. de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, Fundación Duques de Soria, Asociación Internacional de Hispanistas, 2000, 3 Vols., vol. I.
- , «Estructuras sintácticas recurrentes en la selección de romances quinientista», en *Studia in Honorem Germán Orduna*, ed. de Leonardo Funes y José Luis Moure, Universidad de Alcalá, 2001, págs. 195-205.
- , «Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista», en *Cancioneri Iberici*, II, ed. de Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, A Coruña, Università di Padova, Universidade da Coruña, Toxosoutos, 2001, págs. 87-98.
- CID, J. A., «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente», en *El romancero hoy: nuevas fronteras. II Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, University of California, 1979, págs. 281-359.
- , «La tradición moderna y la edición del romancero hispánico. Encuestas promovidas por Ramón Menéndez Pidal en Asturias (1911-1920)», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 47, (1992), págs. 127-153.
- COLÓN, F., *Regestrum librorum don fernani colon*, ed. facsímil de A. M. Huntington, *Catalogue of the library of Ferdinand Columbus*, Nueva York, The Hispanic Society, 1905.
- CRUICKSHANK, D.W., «Some aspects of spanish book production in the Golden Age», en *The Library*, 31, (1976), págs. 1-19.
- , «Literature and the book trade in Golden Age», en *Modern Language Review*, 73, (1978), págs. 799-824. Hay traducción parcial en Rico, F. (dir.), *Historia y Crítica de la literatura Española*, 3, B.W. Wardrooper, *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 93-94.
- DEBAX, M., «En torno a la edición de romances», en *La edición de textos. Actas del I congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, Londres, Támesis, 1989, págs. 43-59.
- DELGADO CASADO, J., *Diccionario de Impresores españoles (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- DEYERMOND, A., «The lost genre of Medieval Spanish Literature», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1982, págs. 791-813.
- , «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», en *Edad de Oro*, VII, (1988), págs. 21-32.
- DÍAZ MAS, P., *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1992.

- DI STEFANO, G., *Sincronia e diacronia nel Romazero*, Pisa, Università di Pisa, 1967.
- , «Il pliego suuelto cinquecentesco e il romancero», en *Studi di filologia romanza offerti di Silvio Pellegrini*, Pádua, Liviana, 1970, págs. 111-143.
- , «Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del romancero», en *El romancero en la tradición oral moderna. I Coloquio Internacional*, ed. Diego Catalán y Samuel G. Armistead, con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Universidad de Madrid, 1972, págs. 277-296.
- , «Aggiunte e postille al *Dizionario de pliegos sueltos poéticos* di A. Rodríguez Moñino», en *Studii Mediolarini e Volgari*, 20, (1972), págs. 141-168.
- , «La difusión impresa del romancero antiguo», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIII, (1977), págs. 373-411.
- , «I pliegos sueltos della Biblioteca Colombina nel Cinquecento. Note a un inventario», en *Romance Philology*, 34, (1980), págs. 78-92.
- , «La tradizione orale e scritta dei romances. Situazione e problemi», en *Oralità e scrittura nell sistema letterario*, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 205-225.
- , «Gayferos o los avatares de un héroe», en *Estudios dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad, 1985, págs. 301-311.
- , «El Romance de don Tristán. Edición «crítica» y comentarios». En *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, II, p.
- , «El romance de Dido y Eneas en el siglo XVI», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. (Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero)*, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, págs. 207-233.
- , «Il Romance del conde Alarcos. Edizione critica», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, págs. 179-197.
- , «Edición crítica del romancero antiguo: algunas consideraciones», en Rodríguez Cepeda, E. (ed.) *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA (1984), Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, págs. 29-46.
- , «El romance del conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, ed. by E. Michael Gerli and Harvey L. Sharrer, Madison, 1992, págs. 111-129.
- , *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.
- , «Romances en el Cancionero de la British Library, ms. ADD.10431», en *Nunca fue pena mayor. Estudios en homenaje a Brian Dutton*, A. Pérez Collera y V. Roncero López (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, págs. 239-253.
- , «El pliego suuelto: del lenguaje a la página», en *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2000, págs. 171-185.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «Aspectos de la recepción y difusión de la novela de caballerías castellana en el siglo XVI: sobre edición e ilustraciones», en *Spicilegio Moderno*, 15-16, (1981), págs. 39-64.

- , «Edición e ilustración de las novelas de caballerías castellanas en el siglo XVI», *Synthesis*, 8, (1981), págs. 1-47.
- DURÁN, A., *Romancero general o colección de romances castellanos*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneyra, 1849-1852.
- DUTTON, B., *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic seminary of Medieval Studies, 1982.
- , *El Cancionero del siglo XV. (c.1360-1520)*, 7 Vols., Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1990-1991
- ECKER, G. *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555*, Stuttgart, Kümmerle, 1981.
- ENCINA, Juan del, *Cancionero*, Edición en facsímil publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1928.
- ENTWISTLE, W. J., «El Conde Dirlos», en *Medievum Aevum*, 10 (1941), págs. 1-14
- FEVRE, L. y MARTIN, H. J., *L'apparition du livre*, París, Albin Michel, 1971.
- FOGELQUIST, J. D., (ed.), Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos (Crónica Sarracina)*, 2 Vols., Madrid, Castalia, 2001.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., *Cancionero de Juan Fernández de Constantina*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1914.
- , «Les Cancionerillos de Prague», en *Revue Hispanique*, 61, (1924), págs. 363-381.
- FRENK, M., *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Valencia, Castalia, 1952.
- , «Santillana o Suero de Ribera», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVI, (1962), págs. 437-450.
- , *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, Méjico, El Colegio de México, 1975
- , «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 101-123.
- , *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987.
- FRONTÓN, M. A., «La difusión del Oliveros de Castilla: apuntes para la historia editorial de una historia caballeresca», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 8, (1989).
- FUENTE FERNÁNDEZ, J. «Pliegos sueltos góticos de Praga: las glosas de romances», en *Estudios Humanísticos, Filología*, 12, (1990), págs. 157-173.
- GALLARDO, B.J. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Rivadeneyra, 4 Vols. 1863-1869. Hay reimpresión moderna en facsímil, Madrid, Gredos 1968-1969.
- GALMÉS DE FUENTES, A. y CATALÁN, D., «El tema de la boda estorbada: proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», en *Vox Romanica*, 13 (1953-54), págs. 66-98.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- , *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1973.

- , *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974.
- , *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974.
- , *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.
- , *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.
- , *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.
- , *Pliegos poéticos españoles en la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.
- , *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini, 1977.
- , *Pliegos poéticos españoles en Bibliotecas de Portugal*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1982.
- , *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983.
- , «Libros de Caballerías y Romancero», en *Journal of Hispanic Philology*, 10, (1986), págs. 103-105.
- , «El romancero: ¿Cantado-recitado-leído?», en *Edad de Oro*, 7, (1988), págs. 89-104.
- , «Pliegos y romances de Amadís», en Rodríguez Cepeda, E. (ed.) *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA (1984), Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, págs. 121-135.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C. y MARTÍN ABAD, J., *Catálogo de los pliegos poéticos del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Alcalá, 1999.
- GARZA, S. «La cuenta del original», en *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, Universidad de Valladolid, Centro para la edición de los clásicos españoles, Valladolid, 2000, págs. 65-95.
- GASKELL, P., *A new introduction to bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972. Hay traducción española, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Trea, Gijón, 1998.
- GEHARDT, V. *Historia General de España y de sus Indias*, Tomo V, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1864.
- GENETTE, G. *Seuils*, París, Editions du Seuil, 1987.
- GIMBER, A., *Der Zuhälter als komische Figur in der Literatur der spanischen Renaissance und des beginnenden Barockzeitalters*, (Kölner Romanistische Arbeiten, 69) Ginebra, Droz, 1995.
- GODZICH, W. y SPADACINI, N., «Popular culture and spanish literature history», en *The Culture of Literacy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- GÓMEZ REDONDO, F., *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998.

- , *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros: la ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Historia de la prosa medieval castellana. III. Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002.
- GONZÁLEZ CUENCA, J., (ed.). Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Castalia, 2005.
- GORNELL, J. «Two authors or one?: Romances and their *Desfechas* in the *Cancionero general* of 1511», en Macpherson, I. y Penny, R. (eds.) *The Medieval Mind. Hispanic Studies in honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis, 1997, págs.153-165.
- GREG, W. *The Shakespeare's first folio*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- GRIFFIN, C., *Los Cromberger. La historia de una imprenta española en Sevilla y Méjico*, Instituto de Cooperación Iberoamericana y Comisión Nacional del V Centenario del Descubrimiento de América, Madrid, 1991. Edición inglesa de 1988, *The Crombergers of Sevilla: the history of a printing and merchant dynasty*, Oxford, Clarendon Press.
- , «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540», en M^a I. Hernández González (ed.), *El Libro Antiguo Español, IV: Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, dir. M^a L. López Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1998, págs. 257-373.
- GUIJARRO CEBALLOS, J., *Floriseo. Guía de Lectura*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- HAEBLER, K., *Bibliografía ibérica del Siglo XV*, Leipzig-La Haya, 1904.
- HAMILTON, E. J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Ariel, 1975.
- HARVEY, L. P., «Oral composition and the performance of novels of chivalry in Spain», en *Forum for Modern Language Studies*, 10, (1974), págs. 270-286.
- HEREDIA, R., *Catalogue de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavis*. 4 partes, París, Huard et Guillemin, 1891/1894
- HILKA, A., *Zwei spanische Miscellen*, en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XLIII, (1923), págs. 481-483.
- [http:// www.parnaseo.uv.es](http://www.parnaseo.uv.es)
- INFANTES, V., «Un volumen viajero de impresos españoles del siglo XVI: los pliegos góticos de J. J. de Bure», en *Studi Ispanici*, 6, (1981), págs. 9-21.
- , «La colección de pliegos sueltos de Thomas Croft (Siglo XVI): Noticia de dos volúmenes de impresos españoles», en *Boletín de la Real Academia Española*, 61, (1981), págs. 497-516.
- , «Balance bibliográfico y perspectivas críticas de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1987, págs. 375-385.
- , «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario», en M. L. López-Vidriero y P. M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español* (Actas del primer

- coloquio internacional, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, págs. 237-248.
- , «Edición, literatura y realza. Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables», en M. Criado de Val (ed.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989, págs. 85-98.
- , «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», en *Journal of Hispanic Philology*, 13, (1989), págs. 115-124.
- , «La narración caballeresca breve», en Lacarra, M. J. (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, UPV, 1991.
- , «En busca del lector perdido: la recepción de la poesía culta (1543-1600)», en *Edad de Oro*, 12, (1993), Madrid.
- , «La poesía que enseña. El didactismo literario de los pliegos sueltos», en *Criticón*, (58), Toulouse, 1993.
- , *De las primeras letras. Cartillas y doctrinas españolas de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, 2 Vols.
- KOCH, P. y OESTERREICHER, W., «Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte», en *Romanistisches Jahrbuch*, 1985, 36, págs. 15-43.
- , (eds.), *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübinga, (Romanistische Arbeitshefte, 31), 1990.
- LAPESA, R. *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957.
- LECOCQ PÉREZ, C., *Los «pliegos de cordel» en las bibliotecas de París*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1988.
- LEONARD IRVING, A., *Los libros del conquistador*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- LEVI, E., «El romance florentino de Jaume d'Olesa» en *Revista de Filología Española*, XIV, (1927), págs. 134-160.
- LOBERA, F. y SERÉS, G. (eds) Fernando de Rojas (y antiguo autor). *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, con notas y aportaciones de Paloma Díaz Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzalluz, y con un estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- LORENZO VÁZQUEZ, R., *Crónica troyana gallega*, La Coruña, Fundación Barrié, 1985.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- LYLLEL, *Early book illustration in Spain*, Londres, Grafton, 1929.
- MAAS, P., *Textkritik*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1927.
- MARTÍN ABAD, J. «La primera imprenta anónima salamantina (c. 1480-1494): últimos hallazgos y algunas precisiones», en *Calligraphia et Typographia. Arithmetica et numerica Chronologia*, Barcelona: Universidad de Barcelona, (RVBRICA VII, Studia Bibliologica), 1998, págs. 437-458.
- , *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1991.

- MATA CARRIAZO, J. de, *Colección de crónicas españolas*, 3 Vols., Madrid, BAE, 1940.
- MENDOZA DIAZ-MAROTO, F., «Impresos de 1501 a 1550 en una biblioteca de Albacete», en *Al-Basit*, 37, 1995, págs. 265-311.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (Ed.) *Cancionero de romances impreso en Amberes. s.a.* Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914. Reedición de 1945, con adiciones y correcciones.
- , «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», en *Revista de Filología Española*, 7, 1920, págs. 229-338.
- , *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 Vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- , *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC, Anejos de la *Revista de Filología Española*, LX, 1954. Con la colaboración de Diego Catalán y Álvaro Galmés de Fuentes.
- , *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 Vols. Prólogo de R. Menéndez Pidal, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960.
- , *Romances de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.
- , «La épica medieval española», Madrid, Espasa Calpe, en *Obras Completas*, XIII, 1992.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, Tomo VI, Madrid, 1896
- MILÁ Y FONTANALS, M., *De la poesía heróico-popular castellana*, Barcelona, 1874.
- MILETICH, J. S., «Repetition and aesthetic function in the Poema de Mio Cid and south-slavic oral and literacy epic», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, (1981), págs. 189-196.
- MOLL, J., «Tres volúmenes de pliegos sueltos de la biblioteca de Juan Nicolás Böhl de Faber», en *Boletín de la Real Academia Española*, 48, (1968), págs. 285-308.
- , «El libro en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, 1, (1982), págs. 43-54.
- , «Transmisión y público de la obra poética», en *Edad de Oro*, 4, (1985), págs. 71-85.
- , (ed.), Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta*, Madrid, El Crotalón, 1984.
- , «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia Española*, 59, (1989), págs. 49-107.
- , «Los surtidos de romances, historias, coplas y otros papeles», en Rodríguez Cepeda, E., (ed.) *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA (1984), Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, págs. 205-216.
- , *De libros y bibliotecas. Homenaje a Roctó Caracuel*, Sevilla, Universidad, 1994, págs. 243-252.
- MONTANARI, E., *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Milenio Medioevale, 41 (Strumenti e Studi, 3), Travernuzze, Editioni del Galluzzo, 2003.
- MORLEY, S. Griswold, «Chronological list of early spanish ballads» en *Hispanic Review*, 13, 1945, págs. 273-287.

- NEBRIJA, A., *Gramática castellana*, edición facsímil de E. Waldberg, Halle, 1909.
- NORTON, F., «Typographical evidence as an aid to the identification and dating unsigned spanish books of the sixteenth century», en *Iberoromania*, 2, 1970, págs. 96-103.
- , *Printing in Spain, 1500-1520*, Cambridge, University Press, 1978.
- NORTON, F. y WILSON, E. *Two spanish verse Chap-Books*, Cambridge, University Press 1989.
- OCHRYMOWYCZ, O.R., *Aspects of the oral style in the romances of the carolingian cycle*, Iowa, University of Iowa Press, 1975.
- ORDUNA, G. «La sección de romances en el Cancionero general (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional», en *The Age of the Catholic Monarchs. Studies Keith Whinom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 113-122.
- , «Los romances del Cancionero Musical de Palacio: testimonios y recepción cortesana del romancero tradicional», en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. López Blanch*, Méjico, 1992, vol. III, págs. 401-409.
- OESTERREICHER, W. «La recontextualización de los géneros medievales como tarea hermenéutica», en Jacob, D. y Kabatek, J. (eds.) *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical-pragmática histórica-metodológica*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana, 2001, págs. 199-233.
- , véase Koch, P.
- PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, 1948-1977, 28 Vols.
- PEETERS-FONTAINAS, J. F. *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*. Amberes, Societé des Bibliophiles anversois, 1956.
- PEÑA, M., *Cataluña en el Renacimiento: Libros y lenguas (Barcelona, 1473-1600)*, Lleida, Milenio, 1997.
- , *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.
- PÉREZ GÓMEZ, A., *Pliegos sueltos sobre el emperador Carlos V (Relaciones en verso)*, Valencia, La fonte que mana y corre, 1958.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, tomo I, págs. 35-49.
- PIACENTINI, G., *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (Siglos XV y XVI), vol. I. Los pliegos sueltos*, Pisa, Giardini, 1981, *Anejo*, Pisa, 1982, vol. 2. *Cancioneros y Romanceros*, Pisa, Giardini, 1986.
- , «Romances en ensaladas y géneros afines», en *Anuario de Filología Española*, 1, (1984), págs. 1135-1173.
- , «Una lectura de las glosas al romance de Oh Belerma», en Rodríguez Cepeda, E. (ed.), *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA (1984), Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, págs. 153-164.
- PIDAL, Pedro José, *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, 1851.
- PIÑERO, P. (ed.), *Romancero*, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 1999.

- , (ed.) *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Benichou*, Sevilla, 2001.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 6 Vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961.
- REDONDO, A., «Le Sac de Rome de 1527 et sa mise en scène: le romance *Triste estava el padre santo*», en *Literatur und Politik im Spanien des Siglo de Oro*, 1998, págs. 31-51.
- RENNERT, H.A., «Spanische Cancionero des British Museum», en *Romanische Forschungen*, X, (1889), págs.1-176.
- REY, A. (ed.) *Leomarte, Sumas de la historia troyana*, Madrid, Centro de Estudios históricos, 1932.
- RICO, F., «La Princeps del Lazarillo. Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 417-446.
- , (ed.), *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , «Prisas y prensas para el primer Quijote», en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1996.
- , «El primer pliego del Quijote», en *Hispanic Review*, (1996), págs. 313-336.
- , (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2000.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, E., (ed.) *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA (1984), Madrid, Porrúa Turanzas, 1990
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *El Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo*, Madrid, Silverio Aguirre, 1950.
- , (ed.), *Espejo de enamorados*, Valencia, Castalia, 1951.
- , (ed.), *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, Madrid, Castalia, 1951.
- , (ed.), *Hernando del Castillo, Cancionero general*, ed. facsímil, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- , «Doscientos pliegos poéticos desconocidos anteriores a 1540», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, (1961), págs.81-106.
- , *Los pliegos poéticos de The Hispanic Society of America*, (siglo XVI), Nueva York, The Hispanic Society, 1961.
- , *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (Siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962.
- , «Cinco notas sobre romances», en *Anuario de Letras*, México, 2, (1962), págs.15-26.
- , «Los pliegos poéticos de la colección de Campo Alarje en la Biblioteca Nacional de Madrid (Siglo XVI)», en *Romance Philology*, 17, (1963), págs. 373-380.
- , *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina, (Siglo XVI)*, ed. de A. L.F. Askins, *Publications in Modern Philology*, 110, Berkeley, University of California Press, 1976.
- , *Cancionero de romances, Anvers, 1550*, Madrid, Castalia, 1967.
- , *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1969.

- , *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551). Ahora por primera vez reimpresa desde el siglo XVI en presencia de todas sus ediciones*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1970.
- , *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, Castalia, 1970.
- , *Manual bibliográfico de Cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, 2 Vols., Madrid, 1973.
- , *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, ed. de A. L. F. Askins y V. Infantes, Madrid, Castalia, 1997.
- ROSELL, C., *Crónicas de los Reyes de Castilla*, 3 Vols., Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1890.
- ROSENTHAL, J., *Editions originales de Romances Espagnoles*, Munich, [ca. 1903]
- RUBÍO I BALAGUER, J., «Integración de los impresores alemanes en la vida social y económica de Cataluña y Valencia en los siglos XV y XVI», en *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft*, XX, (1962).
- RUSSEL, P. E. (ed.), Rojas, Fernando de, *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991.
- SALVÁ, P., *Catálogo de la Biblioteca de Salvá, escrito por D. Pedro Salvá y Mallén*, 2 Vols., Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, (edición facsímil de 1963, Barcelona, Porter.)
- SÁNCHEZ CATÓN, J., «Un pliego de romances desconocido, de los primeros años del siglo XVI», en *Revista de Filología Española*, 7, (1920), págs. 37-46.
- SÁNCHEZ, J.M., *Bibliografía Aragonesa del Siglo XVI*, Madrid, 1913
- SERRANO MORALES, J.E., *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*, Valencia, F. Doménech, 1898-1899. (Hay edición facsímil de Librerías París-Valencia, 1987).
- THOMAS, H., *Early spanish ballads in the British Museum. I. Romance del conde Dirlos. II. Romance del conde Alarcos. III. Romance de don Gayferos.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1927
- , *Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-17 existentes en el British Museum*, Barcelona, Casa Miquel Rius, 1931.
- TICKNOR, G. *Historia de la literatura española*, Madrid, Rivadeneyra, vol. IV. 1856.
- VAQUERO, M., «Épica francesa y épica española en el romance del Conde Dirlos», en *Historias y Ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. de R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Literatura Española, págs. 167-188.
- VICENS VIVES, J. *Historia de España y América, social y económica*. Barcelona, Vicens Vives, 1972.
- VINDEL, F., *El arte tipográfico en España durante el Siglo XV*, 9. Vols., Madrid, 1945-1954.
- WETHNALL, J. «El Cancionero general de 1511: textos únicos y textos omitidos», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHEM*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1994, t. IV, págs. 505-515.
- WHINOM, K. «Desde las coplas hasta el romance de la reina de Nápoles», en *Aspetti e Problemi de la letteratura Iberiche. Studi offerti a Franco Meregalli*, Roma, Bulzoni, 1981, págs. 371-383.

- WILHELM, R., *Italienische Flugschriften des Cinquecento (1500-1550). Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*. (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, Bd.279) Tubinga, Niemeyer, 1996.
- WILSON, E. M. y NORTON, F. J., *Two spanish verse chap-books*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- WILSON, E. M., «Tradition and change in some late spanish verse chap-books», en *Hispanic Review*, 25, (1957), págs.194-202.
- WOLF, F., «Über Romanzenpoesie der Spanier», en *Wiener Jahrbuch der Literatur*, CXIV, págs. 1-72 y CXVII, págs. 82-168.
- WOLF, F., *Über eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blätter auf der Universitätsbibliothek zu Prag*, Wien, 1850.
- WOLF, F. y HOFMANN, K., *Primavera y flor de romances*. Berlín, Ascher u. Comp, 1856.
- ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, París, Editions du Seuil, 1983.

