

# EDAD DE ORO

XXXII



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

---

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2013

EDAD DE ORO es una revista anual dedicada a la Literatura Española de los siglos XVI y XVII, surgida del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, que se celebra con el comienzo de cada primavera en Madrid, organizado por profesores y estudiantes del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

Los artículos y colaboraciones de sus páginas se editan previo informe del Consejo Editor.

Toda la correspondencia referente a originales u otros aspectos de la publicación así como reseñas, publicidad, etc., debe dirigirse a:

Florencio Sevilla Arroyo  
*Edad de Oro*  
Departamento de Filología Española  
Universidad Autónoma de Madrid  
28049-MADRID. ESPAÑA  
Tfno.: (91) 497 45 03  
Fax: (91) 497 41 84  
e-mail: florencio.sevilla@uam.es

La dirección comercial de la revista es:

*Ediciones de la Universidad Autónoma*  
Vicerrectorado de Extensión Universitaria  
Universidad Autónoma de Madrid  
28049-MADRID. ESPAÑA

La dirección que atiende las peticiones de intercambio es:

Biblioteca de Humanidades  
Universidad Autónoma de Madrid  
28049-MADRID

*Fundador:*  
Pablo Jauralde Pou

*Dirección:*  
Florencio Sevilla Arroyo

*Editora:*  
Begoña Rodríguez Rodríguez

*Secretaría:*  
Begoña Rodríguez Rodríguez

*Consejo editor:*

Carlos Alvar (Univ. de Alcalá de Henares)  
Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)  
Javier Blasco Pascual (Univ. de Valladolid)  
Alberto Blecua (Univ. Autónoma de Barcelona)  
Jean Canavaggio (Univ. de París, X)  
Cristóbal Cuevas (Univ. de Málaga)  
Laura Dolfi (Univ. di Parma)  
Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)  
Víctor García de la Concha (RAE)  
Luciano García Lorenzo (CSIC)  
Joaquín González Cuenca (Univ. Castilla La Mancha)  
Agustín de la Granja (Univ. de Granada)  
Mario Hernández (Univ. Autónoma de Madrid)  
Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)  
Jaime Moll (Univ. Complutense de Madrid)  
Michel Moner (Univ. de Toulouse II)  
Juan Oleza (Univ. de Valencia)  
Agustín Redondo (Univ. de París, III)  
Alfonso Rey (Univ. de Santiago de Compostela)  
Antonio Rey Hazas (Univ. Autónoma de Madrid)  
Elías Rivers (Univ. de Stony Brook)  
Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Salamanca)  
Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zaragoza)  
Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)  
Lía Schwartz (City University of New York)  
Harry Sieber (The Johns Hopkins University)  
Carmen Valcárcel (Univ. Autónoma de Madrid)

*Entidades colaboradoras:*

Vicerrectorado de Biblioteca y Promoción Científica de la UAM, Vicedecanato de Estudiantes, Cultura y Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, Departamento de Filología Española de la UAM, Patronato Universitario Gil de Albornoz, Auditorio de Cuenca, Centro de Estudios Cervantinos.

# EDAD DE ORO

XXXII



Este volumen se publica con subvención de la Subdirección General de Proyectos de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación) y con la financiación del Servicio de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid  
EDAD DE ORO, Volumen XXXII  
I.S.S.N.: 0212-0429  
Depósito Legal: MU-396-1999  
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La xxxii edición del SEMINARIO INTERNACIONAL EDAD DE ORO se celebró entre los días 12-16 de marzo de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo y la codirección del profesor Mariano de la Campa, una actualización de los estudios relacionados con el Romancero Nuevo, con el título *El Romancero en los Siglos de Oro*.

*Edad de Oro* agradece la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conuense del congreso. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario y con la siguiente comisión organizadora: Rafael Bonilla Cerezo, Sergio Fernández Moreno, Sergio García García, Juan Carlos Gómez Alonso, Tibusay López García, Iván Martín Cerezo, Rosa M.<sup>a</sup> Navarro Romero, M.<sup>a</sup> Pilar Núñez Magro, Javier Rodríguez Pequeño y José Ramón Trujillo Martínez.



|  |     |
|--|-----|
| CARLOS ALVAR   |     |
| <i>Testamentos de Don Quijote</i> .....  | 7   |
| JAVIER BLASCO  |     |
| <i>Más allá del romancero: «Entremés de los romances»</i> .....  | 31  |
| PATRIZIA BOTTA   |     |
| <i>El léxico del «Romancero General» de 1600</i> .....   | 47  |
| MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ  |     |
| <i>Los estudios y ediciones sobre el «Romancero Nuevo» en los últimos cuarenta años (1973-2012)</i> .....                    | 79  |
| ANTONIO CARREIRA   |     |
| <i>El romancero español y portugués de Francisco Manuel de Melo</i> .....  | 103 |
| CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ   |     |
| <i>El romance en la novela pastoril</i> .....  | 119 |
| GIUSEPPE DI STEFANO  |     |
| <i>Editar el «Romancero»</i> .....   | 147 |
| PALOMA DÍAZ-MAS  |     |
| <i>Lecturas y reescrituras de romances en los Siglos de Oro: glosas, deshechas y otros paratextos</i> .....                  | 155 |
| AURELIO GONZÁLEZ   |     |
| <i>Temas y recursos de los romances de Gabriel Lobo Lasso de la Vega</i> .....   | 177 |
| PATRICIA MARÍN CEPEDA  |     |
| <i>Romances inéditos en el cartapacio de Ascanio Colonna. El «Romancero nuevo» y el círculo de amigos de Cervantes</i> ..... | 199 |
| JOSÉ MANUEL PEDROSA  |     |
| <i>«Que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor»: romance, mito y metáfora en «Fontefrida»</i> .....                | 223 |
| ANTONIO PÉREZ LASHERAS   |     |
| <i>Góngora y el «Romancero General»</i> .....  | 281 |

|  |     |
|--|-----|
| PAOLO PINTACUDA  |     |
| <i>Los romances ariostescos de Pedro de Padilla</i> .....  | 299 |
| ANTONIO REY HAZAS  |     |
| <i>Sobre los romances moriscos de Padilla y «El Abencerraje». ¿Era Padilla morisco?</i> .....          | 327 |
| JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA  |     |
| <i>Los romances del «Tesoro de concetos divinos» (Sevilla, 1613) de fray Gaspar de los Reyes</i> ..... | 351 |
| PEDRO RUIZ PÉREZ   |     |
| <i>Para una caracterización del romance en el bajo Barroco</i> .....                                   | 379 |
| ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  |     |
| <i>Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance</i> .....                           | 407 |



## TESTAMENTOS DE DON QUIJOTE<sup>1</sup>

CARLOS ALVAR  
(Centro de Estudios Cervantinos)

Ya en el siglo IV d. J. C., Jerónimo alude en dos ocasiones al testamento de Grunnius Corocotta Porcellus. Nada de particular tendría la insistencia si no fuera porque el traductor de la Biblia considera que los escolares prefieren cantar ese texto y leer, divertidos, historias poco edificantes («fábulas milesias», que diría Cervantes<sup>2</sup>), en vez de acercarse a los libros de Platón<sup>3</sup>. Pero,

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el proyecto FFI 2009-11483 del Plan Nacional de I+D+I, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>2</sup> *Quijote* I-XLVII.

<sup>3</sup> *Hieronymos in praefatione libri XII commentariorum in Isaiam* pág. 493 Vall.: nullus tam imperitus scriptor est qui lectorem non inveniatur similem sui, multoque pars maior est Milesias fabellas revolventium quam Platonis libros. in altero enim ludus et oblectatio est, in altero difficultas et sudor mixtus labori. denique Timaeum de mundi harmonia astrorumque cursu et numeris disputantem ipse qui interpretatus est Tullius se non intellegere confitetur, testamentum autem Grunnii Corocottae porcelli decantant in scholis puerorum agmina cachinnantium.

*idem contra Rufinum* I, 17 pág. 473: quasi non cirtorum turba Milesiarum in scholis figmenta decantent et testamentum suis Bessorum cachinno membra concutiat atque inter scurrarum epulas nugae istius modi frequententur.

Las referencias de Jerónimo y la edición del texto llevada a cabo por F. Bücheler en el volumen de la obras de Petronio (*Petronii Opera*, Berlín: Weidmann, 1922, págs. 268 y sigs.) es reproducida en la web de la Bibliotheca Augustana ([http://www2.fhaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsposit04/Porcellus/por\\_test.html](http://www2.fhaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsposit04/Porcellus/por_test.html)).

Hay traducción española de Alicia M. Canto, «El testamento del cerdito Corocotta», que se puede encontrar en <http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=1149>.

sobre todo, lo sorprendente es que se trata del primer ejemplo conservado de testamento burlesco, en el que se parodian los documentos legales y sus fórmulas jurídicas y se satirizan algunas costumbres de la época; todo ello, puesto en la voz –o el hocico– de un lechón llamado Grunnius Corocotta, es decir, Gruño Hiena (?).

El anónimo testamento del desdichado cerdito dará lugar a una rica tradición de ejercicios literarios de últimas voluntades: en Alemania e Italia florecieron los ejemplos en latín; Francia e Inglaterra se aplicaron a elaborar testamentos en lengua vulgar<sup>4</sup>. Pero hay que suponer que el texto del siglo iv formaba parte de una tradición ya asentada en el folclore de las fiestas saturnales y, luego, carnavalescas, y que su éxito le permitiera llegar «vivo» aún al siglo xvi, pues un Testamento de un lechón en coplas se encontraba en la biblioteca de Hernando Colón<sup>5</sup>.

Más tarde vendrá el goliárdico *Testamentum Domini Asini* en sus múltiples variantes, incluido el *Testament de l'asne*, de Rutebeuf<sup>6</sup>, y una larga lista de ejemplos, hasta llegar a autores como Jean de Meung, a Eustache Deschamps o a François Villon<sup>7</sup>.

También en la literatura española, como en otras literaturas occidentales, hay una rica representación del género. En la poesía de Cancionero se encuentran al menos una docena de ejemplos, que se esparcen desde el *Cancionero de Baena* hasta el *Cancionero General* de 1514<sup>8</sup>. Y eso, sin contar los legados

<sup>4</sup> Winthrop H. Rice, *The European Ancestry of Villon's Satirical Testaments*, New York: The Corporate Press, 1941.

<sup>5</sup> *Abecedarium*, n. 15161; cfr. Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo xvi*, ed. corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid: Castalia, 1997, núm. 1088.

<sup>6</sup> En un manuscrito del siglo xv de la Biblioteca Ambrosiana de Milán se conserva una versión en latín quizás del siglo xiii, del *Testamentum Domini Asini*, en estrofas de tres versos heptasilábicos con estribillo: «Rusticus dum asinum / suum vidit mortuum, / flevit eius obitum: / –Ohe, ohe, morieris asine?» (ed. de varias versiones en G. Antonio Brunelli, *François Villon*, Milano: Marzorati, 1961, págs. 41-54). El poema de Rutebeuf nada tiene que ver con esta versión latina, a no ser el título; escrito en dísticos pareados de ocho sílabas, el protagonista humano no es un campesino, sino un clérigo (ed. E. Faral et J. Bastin, *Oeuvres complètes de Rutebeuf*, Paris: Picard, 1977, vol. 2, págs. 298-304).

<sup>7</sup> Pierre Champion, *François Villon, sa vie et son temps*, Paris: Champion, vol. 2, 1985 [1913], págs. 178-179.

<sup>8</sup> Antonio Chas Aguión, «Los testamentos en la poesía de Cancionero», *Revista de poética medieval*, 16 (2006), págs. 53-78; Kenneth Scholberg, «Testament' Parodies in Medieval Peninsular Literature», en *Estudios en Homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, eds. J. Fernández Jiménez, J. J. Labrador Herráiz y L. T. Valdivieso, Eire (Pennsylvania): Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 1990, págs. 600-606.

poéticos burlescos o paródicos, como el *Testamento de Celestina* (1597)<sup>9</sup>, ni el folclore<sup>10</sup>.

Bastaría esta superficial mirada para intuir la existencia de varios aspectos fundamentales: el empleo del lenguaje jurídico que se utiliza en la redacción de las últimas voluntades, aplicado ahora a un reparto de supuestos bienes disparatado, lo que constituye el primer grado de la parodia por el choque de forma y contenido. Los beneficiarios de la generosidad del moribundo son justos merecedores del legado que se les hace: la sátira o la burla o simplemente la comicidad tienen, así, libre el camino para expresarse con toda libertad, lejos de cualquier condicionante. Por último, el género da voz a animales o personajes ficticios, literarios y folclóricos, revelando el carácter lúdico del género.

Pero además, hay testamentos moralizantes, en los que el protagonista es un personaje histórico y las bromas dejan paso a reflexiones serias, de carácter político o doctrinal, como ocurre con los *Testamentos de la reina doña Isabel*, o el *del rey don Fernando*, el *del rey Felipe II* o el *del Conde-Duque de Olivares*, éste último, de Quevedo. También son frecuentes las composiciones que recogen las últimas voluntades de los enamorados, a la zaga del éxito de la ficción sentimental, y no sólo: ¿hay algo más natural que si se ha de morir de amor se haga el testamento antes? Y si se busca la vertiente religiosa, no faltan distintas versiones del *Testamento de Cristo*, muy en boga a finales del siglo XVI<sup>11</sup>.

En todo caso, parece que la corriente hace que el género se desarrolle en Castilla a finales del siglo XV, recorra la centuria siguiente y dé aún señales de vitalidad en los primeros años del siglo XVII. Luego, habrá nuevos ejemplos y se continuarán los viejos testimonios hasta el siglo XIX.

Marcial Rubio Árquez distingue las características principales del género<sup>12</sup>: suele difundirse mediante pliegos sueltos; las obras se agrupan por el título, ya que casi todas ellas se presentan como «testamentos» desde los inicios,

<sup>9</sup> Marcial Rubio Árquez, «Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas, temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales –SEMyR–, 2006, págs. 241-251, con abundante información bibliográfica, y, del mismo, «De la literatura popular a la parodia textual: el testamento de don Quijote», *e-Humanista*, 21 (2012), págs. 305-335. Aprovecho para agradecer al Prof. Rubio Árquez la generosa ayuda que me ha prestado facilitándome trabajos suyos en prensa. Blanca Perinián publicó algunos de los más disparatados testamentos burlescos, incluido el de *Celestina*, en *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa: Giardini, 1979.

<sup>10</sup> Pilar García de Diego, «El testamento en la tradición», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 3 (1947), págs. 551-557; 9 (1953), págs. 601-666; y 10 (1954), págs. 400-471.

<sup>11</sup> M. Rubio Árquez, «Testamentos poéticos burlescos», art. cit., págs. 243-247. El mismo autor recoge un corpus de 24 testamentos burlescos en «De la literatura popular a la parodia textual», art. cit., págs. 326-329.

<sup>12</sup> M. Rubio Árquez, «Testamentos poéticos burlescos», art. cit., págs. 247-251.

adscribiéndose a un determinado código literario; el testador –ya sea animal, personaje histórico, literario o de ficción– goza de popularidad y, en consecuencia, está cargado de connotaciones fácilmente interpretables para el público: de esa manera, y con una notable parquedad de recursos, se establece la necesaria complicidad entre autor y lector u oyente para que se produzca el efecto deseado, cómico o moralizante; los bienes legados pueden ser muebles o inmuebles, físicos o espirituales, pero siempre vinculados de forma muy directa al testador y, es obvio, cargados de valor simbólico. Todos ellos son aspectos que proceden de los testamentos legales, y que sirven para construir la estructura de estas parodias literarias, que respetan también otras decisiones: la *causa scribendi*, la disposición de las exequias, desde la capilla mortuoria hasta la construcción del sepulcro, el epitafio, la música o el cortejo fúnebre; y, naturalmente, no pueden faltar los testigos, que serán acordes con la personalidad del agonizante y servirán para refrendar el carácter de la obra.

Nada de particular tiene, pues, la existencia de un *Testamento de Don Quijote*, ya que se vincula a la tradición del género, que a finales del siglo xvi había dado lugar a un famoso *Testamento de Celestina*, impreso como pliego suelto en Barcelona, por Valentín Vilomar, 1597<sup>13</sup>. Sin embargo, es digno de destacar que el Ingenioso Hidalgo diera lugar al menos a dos recreaciones testamentarias distintas: una, bien conocida, de Quevedo y otra, de la que sólo ha quedado referencia a través de una cita de Gallardo, recogida por Palau, sin que nadie haya vuelto a ver el pliego de cordel de cuatro hojas en 4.º, obra de Alonso de Vayllo, impreso en Zaragoza por Juan de Larumbe en 1626<sup>14</sup>.

La obra de Quevedo ha sido publicada en varias ocasiones y estudiada recientemente por Marcial Rubio Árcuez, que encuentra el precedente en la continua presencia de promesas de mandas testamentarias a lo largo de todo el *Quijote*, y en el tenue desplazamiento en la función de las últimas voluntades del caballero de La Mancha al final de la obra, pues no se trata –como en la Primera parte– de calmar las ansias de Sancho, sino de certificar que el protagonista ha llegado a su final, para evitar nuevas continuaciones, y estableciendo de este

---

<sup>13</sup> Antonio Rodríguez Moñino atribuye la autoría del *Testamento de Celestina* a Cristóbal Bravo, autor también del *Testamento de la zorra*; véase A. Rodríguez Moñino, «Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo dieciséis», en *Homenaje al profesor Alarcos García*, Valladolid: Universidad, 1966, vol. II, págs. 411-430. Tanto el *Testamento de la zorra* como el *de Celestina* fueron publicados por B. Periñán, *Poeta ludens*, págs. 149-153 y 154-159, respectivamente. Giovanni Caravaggi, «Apostilla al *Testamento de Celestina*», *Revista de Literatura*, 43 (1981), págs. 141-151.

<sup>14</sup> Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1863-1869 [Madrid: Gredos, 1968-1969], vol. IV, pág. 4182; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona: Librería Anticuaria de A. Palau, 1977, 2ª ed., vol. 25, pág. 333.

modo un indudable paralelismo con las palabras que el cura dedica al *Tirant* en el escrutinio de la librería<sup>15</sup>. Posiblemente, Cervantes imita en el testamento de su personaje los testamentos burlescos, y abre, de forma inconsciente, la puerta a otros textos del mismo género.

Quevedo no desaprovecha la ocasión de contribuir con una pieza jocosa, en la que lo fundamental es la comicidad<sup>16</sup>: en un romance de 120 versos, se ajusta a las normas habituales, disponiendo ante el escribano qué se ha de hacer con su cuerpo, cómo debe formarse el cortejo; dónde quiere ser enterrado y qué palabras deben aparecer en el epitafio. Tras las disposiciones dedicadas a las exequias, establece las mandas y los beneficiarios de las mismas: Sancho, Rocinante, el moro encantado, los mozos de mulas, Dulcinea, la espada, la lanza, la armadura que debe quedar para su hijo Quijotico, etc. Como albaceas quedan Belianís de Grecia, el Caballero del Febo, Esplandián. Es evidente que la locura caballeresca sigue afectando al héroe moribundo. Sancho interviene para poner algo de sensatez en la situación; llega el Viático y el agonizante confunde en su delirio final al sacerdote con el Sabio de Niquea. El escribano se marcha porque don Quijote le parece loco, y el cura sale fuera de la estancia.

No parece que pueda presumirse una intención de sátira política o religiosa, ni de invectiva personal o literaria. Quevedo, como en otras ocasiones, ha buscado ante todo la comicidad, de acuerdo con los modelos que le suministraba una tradición ya larga<sup>17</sup>.

Tono muy distinto debía tener el testamento escrito por Alonso de Vayllo y citado por Gallardo:

El testamento y mandas del Cavallero viandante Don Quixote de la Mancha: es obra de mucho gusto y entretenimiento. Declárase en ella las dexas que hizo á todo género de gente, de qualquier calidad y oficio que sean. Lleva al cabo una letrilla nueva muy curiosa, que dice:

–*Al moçuelo pulido galán,  
mucho le quiero si tiene que dar.*

<sup>15</sup> M. Rubio Áquez, «De la literatura popular a la parodia textual», art. cit., págs. 317 y sigs.

<sup>16</sup> El romance de Quevedo se puede leer más abajo, en el Apéndice I.

<sup>17</sup> Los beneficiarios no son personajes o estamentos sociales de la realidad histórica del momento, sino un caballo, una escarpiá, una escoba, un hijo inexistente... La salida de la estancia del sacerdote y del escribano sólo de forma abusiva puede interpretarse como un distanciamiento de la Iglesia y el Estado, y que a través de este romance Quevedo critique la «falta de decoro del final cervantino», parece querer mantener ante las categorías aristotélicas más evidentes un respeto que no profesaban los autores, ni los lectores, del siglo xvii. Cfr. J. Iffland, «Don Francisco, Don Miguel y Don Quijote: un personaje en busca de su testamento», *Edad de Oro*, 13 (1994), págs. 65-83 (en especial, págs. 79-80).

Compuesto por el licenciado Alonso de Vayllo, natural de Villasirga. Con licencia en Zaragoza, Por Juan de Larumbe, en la Cuchillería. Año 1626. Kn 1.º — 1 h.—Figuras.

Contiene dos romances, que empiezan:

1. *Sepan cuantos esta carta...*
2. *Quedaos, mundo, que me voy...*

Letrilla, que empieza:

*Al mozico polido galán...*

Poco se puede añadir a lo ya dicho por Marcial Rubio Áñez de este texto que se encuentra en paradero desconocido<sup>18</sup>.

Quizás relacionado con el anterior esté el *Testamento y mandas de don Quijote* copiado a mano a comienzos del siglo xx y que se conserva en una biblioteca particular de Madrid. Es muy probable que se trate de una copia del pliego de cordel, a pesar de que el antiguo propietario anotó en la hoja que sirve de portada: «Nota Para revisar y escojer lo que convenga publicar de Quevedo en la edición de sus obras que prepara don Luis Astrana Marín». Dado que la conocida obra de Astrana es de 1943, la nota podría situarse en la inmediata posguerra. En todo caso, es evidente que el autor de esta indicación se había limitado a leer de forma muy superficial el título, y no dudó en atribuir el contenido a Quevedo, lo que quizás ha servido para escamotear a los estudiosos el contenido real del manuscrito.

El *Testamento y mandas* se extiende a lo largo de 11 páginas en cuarto, de 24 renglones cada una, salvo la última, en la que solo se copian los dos versos finales de la obra. A continuación, el *Despidimiento de Don Quijote* se extiende por lo que queda de la página 11 del *Testamento* y a lo largo de otra página más; de nuevo, los dos últimos versos de esta pieza son copiados al comienzo de la página 13, quedando en blanco el resto de ésta y toda la página 14, que sirve de contraportada al conjunto.

Tanto el *Testamento y mandas*, como el *Despidimiento*, utilizan el romance agrupado en cuartetos, como es habitual en el siglo xvii. La primera de las composiciones comienza «Sepan cuantos esta carta / vieren de mi testamento»; el otro romance se inicia con el octosílabo «Quedaos, mundo, que me voy». Las asonancias en el primer caso son *é-o*, y en el segundo, *á-a*.

#### TESTAMENTO Y MANDAS

Los 236 versos de que consta se pueden dividir en tres partes:

<sup>18</sup> M. Rubio Áñez, «De la literatura popular a la parodia textual», art. cit., págs. 322-323.

1. Exordio con identificación del testador y las disposiciones relativas a las exequias: el cuerpo será enterrado en el Toboso; el cortejo cantará «Helo, helo por dó viene» y Sancho ocupará un lugar principal, tras el difunto; el mausoleo será de paja y en el epitafio aparecerá escrito «Aquí yace el andante caballero». No quiere ser llorado por su dama Dulcinea, pero sí que ésta sea casada por sus padres (versos 1-36).

2. Casi cien versos, es decir, casi la mitad del romance (del 37 al 128) se dedican a enumerar una serie de mandas sin relación temática con la obra de Cervantes y que proceden, posiblemente, de otro testamento burlesco con la misma asonancia que el nuestro, lo que hace sospechar que podría haber sido su modelo. En estas mandas el testador lega objetos representativos del oficio a distintos individuos: viudas, doncellas pobres, malcasadas, beatas, monjas, galanes, boticarios y otros oficios, herrero, fundidor, zapatero, pe-laire, batanero, aprensador, cerrajero, hortelano, labrador, soldado, sastre, escribano, etc.

3. A partir del verso 129 y hasta el 228 se recupera el asunto cervantino, con referencias a episodios o con la enumeración de mandas: para los habitantes de Montiel, para el vizcaíno (I-ix), los libros quemados, el pastor, Marcela y Grisóstomo (I-xiv), los yangüeses (I-xv), el ventero (I-xvii), los cueros de vino, a la ventera y al ventero, a pastores y gigantes, a los encamisados (I-xix), galeotes (I-xx), al alguacil atrevido, a Cardenio (I-xxiii), al yelmo de Mambrino (I-xxi), a los batanes (I-xx), a las ínsulas, a Maritornes, a Beltenebros (I-xxv), al cura y al cirujano que lo llevaron a casa, a la carreta y a los penitentes de aquella ocasión.

Las dos últimas cuartetas sirven para confirmar la voluntad expresada y para pedir perdón.

En realidad el texto recoge la segunda salida de Don Quijote, hasta la penitencia en Sierra Morena, por lo que hay que suponer que, sin duda, es anterior a la publicación de la Segunda parte (1615).

El verso inicial coincide con el comienzo de otras obras, como un *dezir* de García de Pedraza, recogido en el *Cancionero de Palacio* (ID 2413)<sup>19</sup>. Coincide también con los dos primeros versos del *Testamento de Cristo*, publicado en la última década del siglo XVI, y del que se conocen dos versiones: una, impresa en Sevilla por Fernando de Lara, hacia 1590<sup>20</sup>; la otra, contenida en un pliego de Francisco Casado (1595), impreso en Cuenca por Bernaldo de Salvatierra pocos

<sup>19</sup> *Cancionero de Palacio*, ed. de Ana M<sup>a</sup> Álvarez Pellitero. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, p. 20.

<sup>20</sup> A. Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico*, cit., 647; P. M. Cátedra y V. Infantes, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*. 2 vols. Valencia, Albatros, 1983: análisis y descripción en vol. I, págs. 128-131; reproducción facsímil del pliego en vol. II, págs. 165-172.

años después<sup>21</sup>. Ninguno de los textos citados presenta analogías de asonancia, ni de contenido con el *Testamento y mandas de don Quijote*. Se puede observar una coincidencia con el *Testamento de Celestina*<sup>22</sup>: la reiteración anafórica de *Iten* ante cada legado; sin embargo, la frecuencia con la que aparece la fórmula en documentos jurídicos no permite llevar más allá el paralelismo.

#### DESPIDIMIENTO DE DON QUIJOTE

Hace las veces de codicilio, y como tal, se copia a continuación del *Testamento y mandas*. Consta de 44 versos, con asonancia *á-a*, a lo largo de los cuales se repite de forma anafórica al comienzo de cada cuarteta, hasta en 14 ocasiones, el verbo que sirve de despedida, *quedáos*. Así, el protagonista de la novela de Cervantes va dejando al Toboso, a Dulcinea, a Sancho, a Sancha, sus aventuras y hazañas, a los nobles de La Mancha, a sus fuerzas, brazos, a Dulcinea nuevamente, al cura, al cirujano, a Sancho otra vez, y a Rocinante, al que dedica 13 versos, más de una cuarta parte del conjunto. La composición se cierra con una despedida final.

El *Testamento y mandas* comenzaba con los mismos versos que el *Testamento de Cristo*; el *Despidimiento* no muestra esta coincidencia con el inicio del codicilio de la obra citada, que es «Después que yo, Dios y hombre»; tampoco utiliza las mismas asonancias (*é-o*), de manera que la independencia de los textos es evidente. El primer verso del *Despidimiento* («Quedáos, mundo, que me voy») es similar al que se encuentra en una pieza anónima incluida en *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* (Toledo, ¿1515?), que comienza «Quedáos a Dios, que me vo», pero tampoco en esta ocasión pueden llevarse más allá las semejanzas<sup>23</sup>.

#### CONCLUSIONES

Sin contar el testamento o testamentos que tendría en mente hacer don Quijote, nos han llegado, al menos, otros dos escritos en romance, el de Quevedo y la copia moderna de un antiguo pliego de cordel, que posiblemente sea el mismo descrito por Gallardo, obra de Alonso de Vayllo, pero no tendremos la total certidumbre hasta que reaparezca el original. No hay relación de ningún

<sup>21</sup> A. Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico*, cit., 106; reproducción facsímil del pliego en M<sup>o</sup> Cruz García de Enterría, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca universitaria de Gotinga*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974, págs. 145-152.

<sup>22</sup> B. Perinián, *Poeta ludens*, cit., págs. 154-159.

<sup>23</sup> «Quedáos a Dios, que me vo» tiene como ID3568; cfr. B. Dutton, *Cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca: Universidad, 1991, 7 vols.; en especial, vol. VI, pág. 246. A. Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico*, ed. cit., 764-766.



tipo entre los dos textos conocidos, como se comprueba en los apéndices que publicamos al final de este trabajo.

Se ha debatido acerca de la fecha del *Testamento* redactado por Quevedo, y aunque no hay unanimidad al respecto, los estudiosos parecen inclinarse a favor de las razones de J. Crosby, y así lo hacen J. M. Blecua y J. Iffland, que sitúa la obra de Quevedo después de la publicación del *Quijote* de 1615, entre otras razones, porque el punto de partida es la recuperación del sano juicio por el hidalgo. A. Sánchez no lo ve del mismo modo, ya que todas las referencias remiten a aventuras del *Quijote* de 1605<sup>24</sup>. En efecto, una lectura atenta de los versos iniciales hace pensar que el final imaginado por Quevedo es consecuencia de un enfrentamiento armado, ya que el caballero se encuentra entre dos escudos, y no en la cama. Si fuera ésta una razón suficiente para considerar una fecha temprana del romance del *Testamento*, habría que pensar que Cervantes pudo conocerlo cuando aún no había decidido cómo sería la muerte de su criatura, y que en cierto modo, pudo sufrir la influencia de don Francisco, además de la de Avellaneda<sup>25</sup>; de ser así, el capítulo final de la novela, inspirado en los testamentos burlescos<sup>26</sup>, podría tener un antecedente bien definido. En todo caso, la cuestión de la fecha no se puede dilucidar con los datos que poseemos, y la moda de los testamentos literarios se extiende desde finales del siglo xvi hasta bien entrado el siglo xvii. Sabemos que el romance de Alonso de Vayllo se encuentra en un pliego impreso en 1626, pero ignoramos si hubo ediciones anteriores. En cuanto al original copiado en el siglo xx no hay duda de que hace sólo referencia a episodios de la Primera parte del *Quijote*, por lo que se puede suponer o que era anterior a 1615, o que el autor del texto no había leído la continuación aparecida diez años más tarde.

Parece lógico, pues, pensar que el romance de Quevedo, el de Vayllo y el original de la copia moderna responden a un mismo momento, pero no me atrevo a decir cuándo fue. Quizás cuando se encuentre el romance de 1626 se pueda resolver el enigma, o quizás no.

---

<sup>24</sup> Véase J. Iffland, «Don Francisco, Don Miguel y Don Quijote: un personaje en busca de su testamento», art. cit., págs. 65-66, donde se recogen los distintos puntos de vista, con la bibliografía correspondiente.

<sup>25</sup> J. Iffland, «Don Francisco, Don Miguel y Don Quijote: un personaje en busca de su testamento», *loc. cit.*

<sup>26</sup> M. Rubio Arquez, «De la literatura popular a la parodia textual», art. cit., págs. 319 y sigs.

APÉNDICE I. FRANCISCO DE QUEVEDO, *TESTAMENTO DE DON QUIJOTE*

Edición Blecua II, núm. 733, págs. 458-462

IMPRESOS: pág. 563, pág. 420 = A.

MANUSCRITOS: 10920, f. 141 = A1 / MP 102, f. 235 = A. / 3940, f. 181v = B.

La versión de B parece derivar de un texto más primitivo que A. Compárense las lecciones de los vv. 39-40 o 78-79 en ambos textos.

FECHA. Posterior a 1615, en que se publica la segunda parte de *Don Quijote*. Vid. J. O. Crosby, *op. cit.*, pág. 120.

ERRORES. A1: 14 Dios inquietud; 116 con la // A2: 35 y los vicios // B: 58 la mi ALTERACIONES. B: 57-60.

*Texto de A*

*Testamento de don Quijote*

ROMANCE

De un molimiento de güesos,  
 a puros palos y piedras,  
 Don Quijote de la Mancha  
 yace doliente y sin fuerzas.  
 5 Tendido sobre un pavés,  
 cubierto con su rodela,  
 sacando como tortuga  
 de entre conchas la cabeza;  
 con voz roída y chillando,  
 10 viendo el escribano cerca,  
 así por falta de dientes,  
 habló con él entre muelas:  
 «Escribid, buen caballero,  
 que Dios en quietud mantenga,  
 15 el testamento que fago  
 por voluntad postrimera.  
 «Y en lo de «su entero juicio»,  
 que ponéis a usanza vuesa,  
 basta poner «decentado»,  
 20 cuando entero no le tenga.  
 A la tierra mando el cuerpo;  
 coma mi cuerpo la tierra,

que, según está de flaco,  
hay para un bocado apenas.  
25 En la vaina de mi espada  
mando que llevado sea  
mi cuerpo, que es ataúd  
capaz para su flaqueza.  
Que embalsamado me lleven  
30 a reposar a la iglesia,  
y que sobre mi sepulcro  
escriban esto en la piedra:  
«Aquí yace Don Quijote,  
el que en provincias diversas  
35 los tuertos vengó, y los bizcos,  
a puro vivir a ciegas».  
A Sancho mando las islas  
que gané con tanta guerra:  
con que, si no queda rico,  
40 aislado, a lo menos, queda.  
Iten, al buen Rocinante  
(dejo los prados y selvas  
que crió el Señor del cielo  
para alimentar las bestias)  
45 mándole mala ventura,  
y mala vejez con ella,  
y duelos en que pensar,  
en vez de piensos y yerba.  
Mando que al moro encantado  
50 que me maltrató en la venta,  
los puñetes que me dio  
al momento se le vuelvan.  
Mando a los mozos de mulas  
volver las coces soberbias  
55 que me dieron por descargo  
de espaldas y de conciencia.  
De los palos que me han dado,  
a mi linda Dulcinea,  
para que gaste el invierno,  
60 mando cien cargas de leña.  
Mi espada mando a una escarpia,  
pero desnuda la tenga,  
sin que a vestirla otro alguno,

- si no es el orín, se atreva.  
65 Mi lanza mando a una escoba,  
para que puedan con ella  
echar arañas del techo,  
cual si de San Jorge fuera.  
Peto, gola y espaldar,  
70 manopla y media visera,  
lo vinculo en Quijotico,  
mayorazgo de mi hacienda.  
Y lo demás de los bienes  
que en este mundo se quedan,  
75 lo dejo para obras pías  
de rescate de princesas.  
Mando que, en lugar de misas,  
justas, batallas y guerras  
me digan, pues saben todos  
80 que son mis misas aquestas.  
Dejo por testamentarios  
a don Belianís de Grecia,  
al Caballero del Febo,  
a Esplandián el de las Xergas».  
85 Allí fabló Sancho Panza,  
bien oiréis lo que dijera,  
con tono duro y de espacio,  
y la voz de cuatro suelas:  
«No es razón, buen señor mío,  
90 que, cuando vais a dar cuenta  
al Señor que vos crió,  
digáis sandeces tan fieras.  
Sancho es, señor, quien vos habla,  
que está a vuesa cabecera,  
95 llorando a cántaros, triste,  
un turbión de lluvia y piedra.  
Dejad por testamentarios  
al cura que vos confiesa,  
al regidor Per Antón  
100 y al cabrero Gil Panzueca.  
Y dejaos de Esplandiones,  
pues tanta inquietud nos cuestan,  
y llamad a un religioso  
que os ayude en esta brega».

- 105 «Bien dices (le respondió  
Don Quijote con voz tierna):  
ve a la Peña Pobre,  
y dile a Beltenebros que venga».  
En esto la Extremaunción
- 110 asomó ya por la puerta;  
pero él, que vio al sacerdote  
con sobrepelliz y vela,  
dijo que era el sabio proprio  
del encanto de Niquea;
- 115 y levantó el buen hidalgo,  
por hablarle, la cabeza.  
Mas, viendo que ya le faltan  
juicio, vida, vista y lengua,  
el escribano se fue
- 120 y el cura se salió afuera.

EPÍGRAFE: *Testamento y última voluntad de don Quijote de la Mancha B.*

2 a puro A2.

- |   |  |
|---|--|
| 4 fuerza B                                    | 79 pues se sabe de mi humor B          |
| 10 viendo al A1 A2.                           | 84 y a E. A2 / a E. con sus B / Jergas |
| 12 con las entremuelas A1 A2.                 | A1 A2                                  |
| 13 Escribí B                                  | 85 habló B                             |
| 15 hago B                                     | 87 hablando duro y B                   |
| 18 vuestra A2 B                               | 88 con una voz de dos s. B             |
| 19 decintado B                                | 94 vuestra A2 B                        |
| 20 lo tenga A2 B                              | 96 lágrimas machos de piedra B         |
| 28 su cabeza A2                               | 99 Pedro B / Pero Antón P9.A2.         |
| 32 escriba[n] B                               | 100 cabrero Luis Ortega B              |
| 34 que anduvo en tierras d. B / [en] A1       | 102 cuesta B                           |
| 35 vengando tuertos y bizcos B                | 103 [a] B                              |
| 39 aunque no era menester B                   | 104 este viaje B                       |
| 40 que harto aislado se queda B               | 105 decís B                            |
| 57-60 <i>Figuran en B por este orden: 57,</i> | 110 comenzó a entrar por B             |
| 60, 59, 58.                                   | 111 mas él que el clérigo vio B        |
| 59 al hibierno B                              | 114 de su corónica eterna B            |
| 62 donde desnuda B                            | 115 levántase por hablarle B           |
| 63 y que a vestirla ninguno B                 | 116 el hidalgo la cabeza B             |
| 67 quitar arañas B                            | 120 fuera A1, A2 B                     |
| 78 me digan justas soberbias B                |  |

APÉNDICE II. *TESTAMENTO Y MANDAS DE DON QUIJOTE*

EL TESTAMENTO Y MANDAS DEL CABALLERO VIANDANTE

D. QUIJOTE DE LA MANCHA.

ES OBRA DE MUCHO GUSTO Y ENTRETENIMIENTO.

DECLÁRASE EN ELLA LAS DEJAS QUE HIZO A TODO GÉNERO DE GENTE  
DE CUALQUIER CALIDAD Y OFICIO QUE SEAN.

Sepan cuantos esta carta  
vieren de mi testamento  
cómo yo, el famoso andante,  
aquel Quijote manchego

5 estando en mi sano ser  
con todo membrudo seso,  
finco las dejás siguientes.  
Escribén, estad atento.

De mi cuerpo malferido  
10 dispongo como primero:  
sea enterrado en la Mancha,  
dentro del Toboso mesmo.

Íten, quiero que cantando  
me vayan aquellos versos  
15 de «Helo, helo, por dó viene»,  
en membra[n]za de mis fechos.

Íten, quiero que el buen Sancho,  
como testigo de aquellos, //  
vaya llorando con luto  
20 en pos del difunto cuerpo.

Íten, quiero, ordeno y mando  
de paja me sea hecho  
un mau[soleo] en alto,  
porque no me lleve el viento.

25 Íten, quiero en él se ponga  
aquel famoso letrado,  
en que comienza: «Aquí yaze  
el Andante Caballero».

Íten, quiero que mi dama,  
30 en quien adoro y contemplo,  
mi señora Dulcinea,  
no me llore cuando muerto.

Íten, quiero que sus padres

le den esposo tan bueno  
35 cuanto merece su faz,  
pues bastante dote dejo.

Íten, dejo para viudas  
en el campo dama[s]ceno  
dos alanzadas en blanco  
40 para sembrar sus deseos.

Íten, a doncellas pobres,  
si son hermosas, espejo //  
en que miren que el honor  
es contra el uso del tiempo.

45 Si feas, seis mil ducados  
para pasas, miel y huevos;  
aunque dadas a las armas  
todas ganan más o menos.

Íten, a las malcasadas  
50 encargo en sufrimiento  
y que busquen de prestado  
a las espaldas del dueño.

A las beatas les mando  
rosarios de ébano negro:  
55 a las viejas, que a las mozas,  
el decenario por tercios.

A las monjas recogidas,  
memoria de casamientos,  
para que lloren cuitadas  
60 lo que de gusto perdieron.

A los galanes que rondan,  
mi caletre y mi barreno  
aunque ya locos son todos,  
nada, escribano, les dejo.

65 A los boticarios purgas,  
ayunques a los herreros, //  
argadijo al fundidor,  
alesnas al zapatero.

Al pelaire dejo cardas,  
70 greda dejo al valanero,  
prensa al aprensador,  
limas dejo al cerrajero.

Mieses dejo al hortelano,  
dejo al labrador barbechos,

- 75 al soldado dejo armas,  
manos, osadía, esfuerzos.  
Al sastre dejo dedal,  
al escribano, tinteros;  
por la
- 80 de madera en estos tiempos.  
Íten, dejo a los que sirven  
maldiciones, juramentos;  
libros, al estudiante;  
dejo crisol al platero.
- 85 Al ganapán dejo cuerdas,  
para que lée sus tercios,  
al guitón dejo esportillo,  
cuchillo al carnicero.  
Al fiel le dejo balanza;
- 90 al mercader, botón negro //  
porque juré por esta alma  
que va de mi casa esto.  
Instrumentos de cocina  
al que fuere cocinero
- 95 y el medir con violencia  
encargo a los taberneros.  
Íten, al entallador  
modernos dechados dejo;  
al carpintero, cepillo;
- 100 al pintor, sus ministerios.  
Al comediante, mentiras;  
estrellas, al agorero;  
al cirujano, carcax,  
peines, navajas y hierros.
- 105 Al geométrico, compás;  
regla, plomo, cuerda y seso;  
al albañil, pico y manos;  
picos y escoplos, al cantero.  
Al impresor dejo letra,
- 110 rasgos, pinturas, modelos;  
al librero dejo prensa,  
pergamino y ingenio.  
Íten, dejo al judiciario  
la memoria del infierno //
- 115 por si propusiere cosas,



- que pueda volver con esto.  
Íten, al procurador  
que diga su pensamiento  
y al pleiteante, paciencia,  
120 dineros y sufrimiento.  
Al carcelero, cuidado;  
vigilancia deo al preso  
negativa al ignorante  
y humildad siempre al reo.  
125 A todos en general  
lo necesario les deo;  
al que es prudente, prudencia  
y necesidad al que es necio.
- Íten, pido me perdone[n]  
130 de Montiel los hombres fieros,  
a quien di cruda batalla,  
como callo y saben ellos.  
Al vizcaíno atrevido,  
con quien tuve aquel recuento  
135 de las damas encantadas,  
también le pido lo mesmo.  
De los libros [que] quemaron  
pido venganza a su tiempo //  
y que el cura y cirujano  
140 paguen la culpa del yerro.  
Íten, quiero que al pastor  
le paguen en sus tres tercios  
por los versos, cena y cama  
mil doblones de oro neto.  
145 Íten, al muerto pastor,  
de quien fue Marcela dueño,  
dejo mi lanza y adarga  
por defensa del desierto.  
Íten, a los malandrines  
150 que a Rocinante pusieron  
en el prado con tal guisa,  
los palos que ellos nos dieron.  
Íten, deo como noble  
al encantado ventero  
155 el asno de Sancho Panza,

por la manta que le dieron.

De la pendencia que tuve  
con los arrogantes cueros  
pido finquen en membranza  
160 los andantes caballeros.

A la ventera, por paga  
de aquel precioso unguento, //  
un almofrex, dos colchones,  
porque no duerma en el suelo.

165 Íten, dejo encomendado  
al que me armó caballero,  
las armas de Rocinante,  
que las más yo las llevo.

A los pastores follones  
170 que atrevidos defendieron  
los endiablados gigantes,  
las piedras con que me hirieron.

Íten, a los encantados  
que llevaban aquel cuerpo  
175 por arte de Arestóteles,  
del hazaña, el justo premio.

Íten, a los galeotes  
que iban con cadena al cuello  
a servir al rey, les mando  
180 lo mismo que ellos me dieron.

Y al alguacil atrevido  
es mi gusto, mando y quiero  
le dé cuatro con que pague  
el delito del esceso.

185 Íten, en Sierra Morena  
me sucedió con Cardenio //  
sobre cuentos amorosos  
cosas que elícitas fueron.

Que se pasan en olvido,  
190 pues andantes caballeros  
son vengadores de agravios,  
desfacedores de tuertos.

El yelmo del gran Mambrino  
sobre mi sepulcro quiero  
195 le pongan como presea  
de tan noble vencimiento.

- A los batanes les mando,  
para que no pongan miedo,  
lo que Sancho con él hizo  
200 que son pasos ventureros.  
Las ínsulas que ofrecí  
a mi noble escudero  
serán los agrestes campos  
que sin cultivar les dejo.  
205 A la gallega atrevida  
que me tuvo al sereno,  
unos grillos porque corra  
y el pajar lleno de fuego.  
La penitencia que hice,  
210 cual Roldán en Valtineos //  
pido a mi Dulcinea  
no deje aquella sin premio.  
Al cura y cirujano,  
215 porque a casa me volvieron,  
les mando de Rocinante  
mochila, pretal y freno.  
A la carreta en que fui,  
veinte mil libras de sebo,  
para que unten el eje  
220 pues hacía tanto estruendo.  
A los bueyes doy de renta  
seis mil torcidos de heno  
y a Rocinante cebada  
hasta quedar satisfecho.  
225 A los penitentes mando,  
por lo bien que me hicieron  
las espaldas, mil zequíes,  
para que se curen ellos.  
Esta es mi voluntad  
230 y así, escribano, quiero  
se cumplan las dejás mías  
pues bastantes juros dejo.  
De las demás aventuras,  
de lo que acuerdo y no acuerdo, //  
235 finco perdón a los homes,  
que maguer finque por ellos.

## DESPIDIMIENTO DE DON QUIJOTE

Quedaos, mundo, que me voy;  
quedaos, Toboso, mi patria;  
quedaos, noble Dulcinea,  
quedaos, quedaos, prenda cara.

5      Quedaos, escudero amigo,  
quedaos Sancho y quedaos Sancha;  
quedaos, aventuras mías,  
que no os nombro por ser tantas.

10     Quedaos hazañas famosas,  
ventura, palacios y plazas,  
campos, montes, valles, huertas,  
palenques, lid, estacadas.

15     Quedaos, andantescos nobles,  
que hoy vos falta la Mancha,  
que tuvo paño mejor  
de mi estupenda prosapia.

20     Quedaos, brazos furibundos,  
bríos, manos, cuerpos, hazañas,  
que ya no sois de Quijote //  
que hoy D. Quijote falta.

25     Quedaos, bella Dulcinea,  
tan hermosa cuanto casta;  
quedaos, prenda de mis ojos,  
fincad de mí remembra[n]za.

30     Quedaos, cura, cirujano;  
quedaos también, Sancho Panza  
a quien dejó el Rocinante  
por satisfacción y paga.

35     Y vos, dulce Dulcinea,  
ahechalde la cebada,  
que lo merece por sí,  
cuando en él no cabalgara:

40     Primo es del gran Babieca  
y de Bucéfalo alcanza  
el cuarto grado, señora,  
procurad honrarle en casa.

45     Advertid que me ha servido  
cual sus partes se declara,  
que merece ser premiado,

40 pues quien sirve premio alcanza.  
 Quedaos, que llega mi hora;  
 quedaos, que la muerte llama, //  
 que hoy muere mi necesidad,  
 pues tras la puerta me aguarda.

CRITERIOS DE EDICIÓN: la *y* con valor semivocálico (diptongos decrecientes) es sustituida por *i*, de acuerdo con los usos actuales. *b*, *v*, *g*, *j* se adaptan a los usos actuales, sin indicación en el aparato crítico. Repongo la *h*- según la ortografía actual.

#### NOTAS TEXTUALES

##### *Testamento y mandas*

15 *elo elo* 23 *Mau resto de la palabra en blanco* 70 *vatanero* [ *valanero* 79 *resto del verso en blanco* 130 *Monviel* 134 con [ ð 149 *malandrines* [ *valandines* 165 *encomendado* 175 *Aresthotoils* 193 *Mambrimo*

##### *Despidimiento de don Quijote*

17 *feribundos*

#### NOTAS A LA EDICIÓN

##### *Testamento y mandas*

v. 38 *Campo damasceno* es expresión que se encuentra ya en la *Defunción de don Enrique de Villena*, del Marqués de Santillana (v. 102), en la *Vita Christi* del Cartujano, en Lope de Vega (*La creación del mundo y primera culpa del hombre*, BAAEE 158, pág. 484b; *Id.*, *La venta de la Zarzuela*, BAAEE, 48, pág. 358b; etc.), Calderón de la Barca (*El divino Orfeo*. Aguilar III, pág. 1846<sup>a</sup>, y también en *La vida es sueño*, en *Teatro teológico* I, pág. 375b y pág. 376b), con el sentido de tierra del Edén, cerca del Valle de Ebrón, donde Dios creó al hombre, aunque se suele asociar al Paraíso terrenal. En nuestro romance, el anónimo autor juega con el adjetivo *damasceno*, como «originario de Damasco, en especial el rico tejido de seda que recibe el nombre de la ciudad», y con la lexía *campo damasceno*, que tendría el valor de «lugar de grandes riquezas, Paraíso terrenal».

v. 39 La *alanzada* o *aranzada* era una medida de superficie, equivalente al terreno que puede arar en un día una yunta de bueyes o de mulas (Covarrubias). Se entiende en este caso que las «alanzadas en blanco» es el terreno baldío, sin cultivar.

v. 58 *Decenario* es equivalente a «rosario»: cordón con cuentas que sirve para recordar cuántas oraciones se han rezado. La frase debe entenderse del modo siguiente: «a las beatas viejas les mando rosarios de ébano negro; a las beatas mozas, que recen el decenario por partes o tercios».

- v. 62 *Caletre* es el ‘entendimiento’. *Barreno*, ‘manía, altanería’.
- v. 66 *Ayunque* equivale a ‘yunque’.
- v. 67 *Argadijo* es, en general, cualquier tipo de torno (así, la devanadera, por ejemplo); en este caso, parece referirse a un ingenio o una rueda que permita mover sobre el fuego lo que se desea fundir, sin que llegue a quemarse.
- v. 68 *Alesnas* equivale a ‘leznas, agujas con empuñadura para agujerear el cuero’.
- v. 69 El *pelaire* era la persona que se ocupaba de preparar la lana para tejerla; esta acción se hacía mediante cepillos con púas, llamados *cardas*.
- v. 70 *Valanero* es, sin duda *batanero*, persona que trabaja los paños en el batán; para desengrasar el tejido se utilizaba la *greda*, arcilla blanca conocida también como *pedra de batán*.
- v. 86 *Tercio* es igual a ‘fardo’.
- v. 87 *Guitón* es el ‘holgazán’.
- v. 103 El *cirujano* es también barbero, y por eso le deja «peines».
- v. 105 El *geométrico* era el ‘geómetra, o agrimensor’.
- v. 112 El *ingenio* es la herramienta utilizada por los encuadernadores para cortar el filo de los libros.
- v. 113 Se denomina *judiciario* al hombre que practica la astronomía judiciaria.
- v. 130 Las hazañas de don Quijote comienzan en los campos de Montiel, como es bien sabido, pero también cabalga por la misma región en II-VIII.
- v. 133 La aventura del vizcaíno tiene lugar en *Quijote* I-VIII.
- v. 137 El escrutinio de la biblioteca y la quema de libros cierra la primera salida de Don Quijote, I-VI.
- v. 141 Se trata del episodio de los cabreros (I-X-XI), que prepara el ambiente de lo que ocurrirá poco después, en el episodio de Grisóstomo y Marcela.
- v. 145 *Quijote* I-XII.
- v. 149 El autor se refiere a la aventura de los yangüeses (I-XV).
- v. 153 *Quijote* I-XVII.
- v. 157 *Quijote*, I-XXXV.
- v. 161 El bálsamo de Fierabrás surtió su efecto en la venta de I-XVII.
- v. 163 *Almofrex* es «Funda, de jerga o vaqueta por fuera, y por dentro de anejo u otro lienzo basto, en que se llevaba la cama de camino» (DRAE).
- v. 165 La investidura del Ingenioso hidalgo como caballero tuvo lugar en la venta, durante la primera salida (I-III), aunque por el lugar que ocupa la referencia en el romance, parece que el anónimo autor se confunde de venta y de aventura, pues los sucesos a los que alude inmediatamente antes y a continuación hacen pensar en los acontecimientos ocurridos en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, tras la penitencia del protagonista en Sierra Morena, y que preceden al final de la segunda salida (I-XLIII). El error es comprensible porque en ambas ventas don Quijote pasa la noche velando las armas: en el primer caso, como paso previo a

la investidura; en el segundo, como guardia ante los extraños hechos que estaban pasando en la venta-castillo; y siempre, con el pensamiento puesto en Dulcinea.

v. 169 Tal vez se trate del episodio de los molinos de viento (I-VIII), aunque me inclino a pensar más bien en la aventura que concluyó con don Quijote colgado del ventanuco del pajar, debido a la intervención imaginaria de encantadores y con la participación de muleros y otros caminantes, más que pastores (I-XLIII).

v. 173 Alude a los disciplinantes que van a la ermita implorando lluvia; el cuerpo que llevaban es la imagen cubierta de luto, que a don Quijote se le antojó el cuerpo de alguna alta dama llevada a la fuerza por los maleantes-penitentes (I-LII). El «arte de Arestóteles» quizás aluda al «más doloroso y risueño llanto del mundo», que Sancho hace sobre el cuerpo de su señor, al que cree muerto: el planto sigue las normas retóricas, el arte de Aristóteles.

v. 177 Hay un retroceso en el orden de las aventuras enumeradas, pues la de los galeotes corresponde a I-XXII.

v. 181 No consigo identificar la alusión, pues en la primera parte del *Quijote* no hay ningún alguacil, salvo error en mi recuento.

v. 185 El episodio de Cardenio en Sierra Morena se narra en I-XXIII, pero se prolonga a lo largo de muchos capítulos (hasta el I-XLVI), convirtiéndose en uno de los ejes vertebradores de la primera parte del *Quijote*. Los «cuentos amorosos» se refieren, sin duda, a las relaciones de Cardenio y Luscinda, de Fernando y Dorotea. No veo más «cosas elícitas» que la liberación de los galeotes, causa del refugio de don quijote en Sierra Morena.

v. 193 El yelmo de Mambrino forma parte de los hechos contados en I-XXI y I-XLIV.

v. 197 La aventura de los batanes se encuentra en I-xx.

v. 201 La promesa de la ínsula se repite en varias ocasiones, como I-x y I-xxvi.

v. 205 Es posible que el anónimo autor del romance esté pensando en Maritornes, aunque ésta no era gallega, sino asturiana: por culpa de la moza, don Quijote monta guardia en el patio de la venta de Juan Palomeque, ella es la que urde la pesada broma de atar el brazo del caballero y de colgar al protagonista de la novela a través del ventanuco del pajar; todos esos hechos son recordados en los versos 205-208 (cfr. *Quijote* I-xvi y XLIII).

v. 210 *Roldán en Valtineos*: Nueva referencia a la penitencia de Sierra Morena (I-xxv), emprendida a imagen de la que llevó a cabo Amadís (convertido en Beltenebros) por Oriana en la Peña Pobre y Orlando por la bella Angélica según el *Orlando furioso* de Ariosto. El autor del *Testamento* mezcla, posiblemente la locura de Amadís y Orlando.

v. 213 Hasta el v. 224 se alude al final de la segunda salida de don Quijote (I-XLVI).

v. 225 Cierra las mandas con un nuevo recuerdo al episodio de los disciplinantes (cfr. n. al v. 173), última aventura de la primera parte del *Quijote*.

v. 227 Los *zequíes* o cequíes eran monedas de oro.

v. 232 El *juro* es una especie de pensión perpetua basada, en el caso del *Testamento*, sobre réditos o rentas.

*Despedimiento de Don Quijote*

v. 30 *ahechalde* es una forma que corresponde al imperativo *ahechadle*, y significa «limpiadle la cebada de paja y granza».



## MÁS ALLÁ DEL ROMANCERO: *ENTREMÉS DE LOS ROMANCES*

JAVIER BLASCO  
(Universidad de Valladolid)

La mayor parte de las interrogaciones que, en torno a *Entremés de los romances*, heredó la crítica del presente siglo (génesis, fecha de composición, intencionalidad, estructura compositiva, influencia en la concepción del *Quijote*) han sido oportunamente contestadas<sup>1</sup>. Y, así, con razones convincentes que se derivan

---

<sup>1</sup> Este trabajo está en deuda (que quiero reconocer desde la primera línea) con los estudios de Antonio Rey Hazas en torno a esta anónima pieza teatral, escrita entre 1593 y 1598 (según conclusión del propio Rey Hazas), que le sirvió a Cervantes de inspiración (en el planteamiento general y en el detalle argumental) para todo lo que se refiere a los siete primeros capítulos de su *Quijote* (muy posiblemente concebidos como novela corta a la manera de *El licenciado Vidriera*). Cito entre los más relevantes trabajos de A. Rey Hazas que abordan el *Entremés de los romances*: «Estudio del *Entremés de los romances*», en *Estudios Cervantinos*, 1 (1207); «Cervantes, Góngora y el *Entremés de los Romances*», *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid: Eneida, 2005, págs. 83-176; del mismo, *El nacimiento del «Quijote»*. Edición y estudio del «*Entremés de los romances*», Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, 2006 (con la colaboración de Mariano de la Campa).

Geoffrey Stagg enumera las 13 coincidencias entre el *Entremés* y el *Quijote*, puestas de relieve por la crítica precedente: (1) los protagonistas se vuelven locos por la lectura; (2) se visten con armaduras; (3) salen de su casa dispuestos a reproducir en la vida las acciones de sus lecturas; (4) ambos sufren un encuentro hostil; (5) son golpeados con sus propias lanzas; (6) quedan tendidos en el suelo; (7) son incapaces de levantarse; (8) ambos culpan de sus desgracias a sus monturas; (9) ambos creen ser Valdovinos y recitan el romance del Marqués de Mantua; (10) conducidos de regreso a casa, se creen personajes del romancero morisco; (11) se acuestan; (12) despiertan con la imaginación alterada; (13) e interrumpen en un caso una boda y en otro el escrutinio de los libros. Cfr. «Don Quijote and the *Entremés de los romances*: A Retrospective», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.2 (2002), págs. 129-150; los puntos citados en pág. 133.

del estudio de las fuentes de las que proceden los materiales con los que se teje el *Entremés*, parece definitivamente establecida la fecha de composición del mismo, que no pudo ser anterior a 1593 ni es probable que sea posterior a 1598. Indirectamente, con esta datación se resuelve también la duda de si el *Entremés de los romances*, con un argumento estrechamente relacionado con los cinco primeros capítulos del *Quijote*, había influido en la génesis de la obra cervantina o, por el contrario, era una derivación de ella<sup>2</sup>.

La labor de la crítica del siglo xx en torno a esta obrita anónima nos legó, también, un buen conocimiento de las técnicas compositivas que siguió el anónimo autor de la obra para entrelazar, en un intencionado ejercicio de intertextualidad paródica, numerosos materiales procedentes de una edición de 1593 de la *Flor de romances nuevos* (en un número importante salidos de la pluma de Góngora)<sup>3</sup>. Y, acertó a ver en el mismo una sátira de Lope de Vega<sup>4</sup>, con varias parodias que tenían como objeto ridiculizar ciertos episodios de la biografía del *Fénix* puestos por él mismo en escaparate público a través de sus muchos romances pastoriles, caballerescos o moriscos. El consenso crítico parece bien establecido a la hora de interpretar la acción del *Entremés*: Bartolo, «de leer el romancero / ha dado en ser caballero / por imitar los romances» y, preso de su locura, a pesar de estar recién casado, da en irse a luchar contra Inglaterra «a matar al Drake / y a prender la reina», resultando al final apaleado por Simocho, otro de los seudónimos risibles del autor de *Fuenteovejuna*. Esta acción convierte en parodia algunos capítulos de la biografía de Lope de Vega bien conocidos del público del romancero, pues él mismo (muy criticado por sus contemporáneos por el abuso de las máscaras moriscas o pastoriles para literaturizar su biografía) los había difundido en textos como «De pechos sobre una torre» y «Ensíllenme

<sup>2</sup> Véase, al respecto, el resumen de la cuestión que hace Antonio Pérez Lasheras, «El Entremés de los romances y los romances del entremés», *La recepción del texto literario*, Zaragoza, 1988, págs. 61-76. Interesantes son los argumentos de Millé Jiménez (*Sobre la génesis del Quijote*, 1930), que la crítica posterior ha aceptado con matizaciones.

<sup>3</sup> La sátira contra Lope, que a todas luces parece ser el *Entremés de los romances*, entreteje toda una serie de romances nuevos, bien conocidos en el momento, que se difundieron mediante alguna de las ediciones de la *Flor de varios romances nuevos* (primera, segunda y tercera parte) de 1593 o posterior. Entre ellos, sobresalen (cito por el primer verso) *Con semblante desdeñoso, De las montañas de Jaca, Dígasme tú la serrana, Dime Bencerraje amigo, Discurriendo en la batalla, En un caballo ruano, En una pobre cabaña, Mira Tarfe que a Daraja, Por muchas partes herido, Por una nueva ocasión, Rendido está Reduán, Rotas las sangrientas armas, Si tienes el corazón*. Véanse los detalles en Antonio Rey Hazas, «Estudio del Entremés de los romances», art. cit., págs. 4-6.

<sup>4</sup> Según José López Navío, Cervantes ridiculiza a Lope en la figura de don Quijote (nombre que, para él, es un «sinónimo voluntario» bajo el cual se caricaturiza al autor de *La Arcadia*). Cfr. «El Entremés de los romances, sátira contra Lope de Vega, fuente de inspiración de los primeros capítulos del *Quijote*», *Anales cervantinos*, 8 (1959-1960), pág. 183. Cervantes no se burla del romancero, como afirmaba Menéndez Pidal, sino de una persona real, Lope, y su manía por desnudar su biografía por medio del romance.

el potro rucio», y en muchos otros. En concreto, la acción del entremés ofrece un innegable paralelismo entre Bartolo y Lope, quien, recién casado con Isabel de Urbina, la abandona, como hacía el personaje burlesco de la pieza anónima, para embarcarse en la armada que va a luchar contra Inglaterra.

#### LA AUTORÍA: UNA CUESTIÓN IRRESUELTA

Entre las cuestiones que, acerca del *Entremés*, siguen abiertas, está la de la autoría. Y este no es un problema menor, pues muchas de las cuestiones que hemos dado por resueltas (intencionalidad paródica, relación con el *Quijote*, etc.) habría que volver a revisarlas desde el momento mismo en que se ponga un nombre al frente de la pieza. Por eso, partiendo de los datos objetivos, pero dejando a un lado todo lo que, pareciendo seguro, es resultado de la interpretación crítica, pretendo volver a revisar (con las herramientas que hoy nos presta el análisis cuantitativo de la lingüística forense) el debatido asunto de la autoría.

Entre los nombres que la crítica del siglo XXI ha venido barajando como posibles autores del *Entremés de los romances* se encuentran, por encima de cualquiera otros, los de Cervantes<sup>5</sup>, Liñán de Rianza<sup>6</sup>, Gabriel Lobo Lasso de la Vega<sup>7</sup>, Góngora<sup>8</sup>, sin descartar tampoco el del propio Lope de Vega: todos ellos

<sup>5</sup> El primero en proponer la autoría cervantina fue Adolfo de Castro, *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid, 1974.

<sup>6</sup> José Luis Pérez López propone la autoría de Liñán de Rianza (en connivencia, quizás, con el propio Lope). Opina J. L. Pérez López que la mayoría de los romances del realismo bucólico aludidos en el *Entremés de los romances* son obra de Pedro Liñán de Rianza o de Lope de Vega, de modo que el *Entremés*, contra lo arriba señalado, debería leerse como un homenaje, y no como una sátira. Entre los argumentos que exhibe este crítico, está el de la atribución del romance «Hermano Perico» (esencial en la trama del *Entremés*) a Liñán, que fue, como se sabe, gran amigo de Lope. Otro argumento, digno de mención, está en la llamada de atención sobre el uso del romance para el diálogo en verso por Lope, en *La contienda de García de Paredes* (h. 1600), y por Liñán, en *De las hazañas del Cid* (h. 1603). Cfr. «Los romances del realismo bucólico de Liñán de Rianza y de Lope de Vega, el *Entremés de los romances* y el *Quijote*», *Anuario Lope de Vega*, XV (2009), <http://www.prolope.es/2.2.2.15.Anu15.html>.

<sup>7</sup> Antonio Rey Hazas, por su parte, sugiere el nombre de Gabriel Lasso de la Vega. Un análisis cualitativo del *Entremés*, desde los presupuestos de la parodia lopesca, permite dibujar un retrato robot bastante perfilado: necesariamente ha de tratarse de alguien muy familiarizado con el romancero nuevo, admirador de Góngora y en disposición de convertir a Lope de Vega en objeto de sus chanzas. Estos rasgos apuntan claramente hacia Gabriel Lasso de la Vega, que participó activamente en la redacción de algunos de los poemas de los preliminares del *Quijote*. Al menos los romances «¿Por qué, señores poetas?», de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, y «¡Ah, mis señores poetas!», que se viene atribuyendo a Góngora (pero que posiblemente sean también de Lasso de la Vega), apuntan en esta misma clave paródica del entremés, recogiendo el conjunto de críticas que suscitan en la obra de Lope los mencionados abusos. Cfr. «Estudio del Entremés de los romances», en *Estudios Cervantinos*, art. cit.

<sup>8</sup> Menor es el número de los defensores de la candidatura de Góngora, pero el hecho cierto es que la enemistad entre el autor de las *Soledades* y Lope es bien conocida, como bien conocido es también el hecho de que los ejes fundamentales del entremés se incardinan en dos textos de Góngora: el primero

fueron importantes representantes del romancero nuevo. Pero en este terreno, a la crítica le ha sido complicado ir más allá de la conjetura<sup>9</sup>. El último, y más minucioso trabajo sobre la autoría, ha corrido a cargo de Cristina Ruiz Urbón<sup>10</sup>, quien llega a una conclusión difícilmente contestable, si se observan los datos que se derivan de su análisis: Cervantes puede excluirse de la lista de candidatos a la autoría de esta pieccecita. Tras pasar revista a todo aquello digno de mención en la bibliografía existente, y tras someter el texto del *Entremés* a distintas mediciones (desde alguno de los métodos más contrastados de la lingüística forense y de corpus), rechaza la autoría de Cervantes (propuesta por algunos) con seis puntos, cuyo contenido reproduzco de manera resumida. El *Entremés*:

1. ofrece una estrategia paródica más simple que la que Cervantes acostumbra a usar en sus obras;
2. tampoco los usos de la métrica (Cervantes sólo usa en su teatro el romance en pasajes cantados) son cervantinos;
3. usos morfosintácticos (sobre todo en lo que se refiere a sufijación y pre-fijación) muy diferentes;
4. diferente comportamiento léxico, con un menor porcentaje de palabras funcionales;
5. uso de algunos términos exclusivos que son extraños en la obra cervantina;
6. no refleja ningún grado de exclusividad cervantina en el uso de expresiones.

Con estos datos (que son incontestables), y dejando pues a un lado a Cervantes<sup>11</sup>, la finalidad de mi trabajo es la de, con idéntica metodología, cotejar las

---

de ellos es una parodia del «Ensfllenme el potro rucio» de Lope (coincidente con él en el primer verso); el segundo se trata del romancillo «La más bella niña / de nuestro lugar»). Además de estos dos textos de Góngora, ocupan un lugar destacado en ese tapiz de romances que es el *Entremés* que estudiamos los romances «Hermano Perico» y los personajes Simocho y Chamorro, que lo son de textos del romancero frecuentemente atribuidos al cordobés (especialmente se han barajado los romances «Cabizbajo y pensativo», «Por los chismes de Chamorro» o «Endeble estaba Chamorro»).

<sup>9</sup> Con argumentos igual de válidos (o igual de dudosos) que para los anteriores, podrían proponerse los nombres de aquella lista que trazaba Luis de Vargas en relación a los romances nuevos de éxito que circulan por la Corte (al menos los de corte satírico o paródico), e incluir entre los candidatos a la autoría de este texto el de Juan Bautista de Vivar. Cfr. Adolfo de Bonilla, «¿Qué pensaron de Cervantes sus contemporáneos?», en *Cervantes y su obra*, Madrid, 1916, pág. 169.

<sup>10</sup> «El *Entremés de los romances*: una atribución cervantina largamente dubitada», en *Hos ego versiculos feci*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010, págs. 171-260. Especialmente pág. 256.

<sup>11</sup> La autoría de Cervantes, sin embargo, sí que podría estar detrás de alguno de los romances de los que se sirve el *Entremés*, concretamente del que comienza «Cabizbajo y pensativo». Un análisis cuantitativo de este romance revela que los usos de escritura a quien más lo aproximan es a Cervantes. Resumo las conclusiones de este análisis en lo que se refiere a algunos inicios de oración que, por su índice de frecuencia, resultan significativos como detallaré más abajo.

cifras resultantes del análisis del *Entremés de los romances* llevado a cabo por Cristina Ruiz Urbón con los datos que surjan al aplicar idénticas mediciones a los autores a los que se les viene, con mejor o peor fortuna, atribuyendo la autoría. Para las mediciones estilométricas que siguen parto de la edición de Geoffrey Stagg y Daniel Eisenberg<sup>12</sup>, que enriquece la tradición textual precedente del entremés –ediciones bien conocidas de Adolfo de Castro (1874)<sup>13</sup>, de Cotarelo y Mori (1911)<sup>14</sup> y Dámaso Alonso (1936)–, añadiendo a la misma la noticia de una edición olvidada (Lisboa, 1647) del siglo xvii, que al parecer sigue la de 1612<sup>15</sup>.

#### ESTABLECIMIENTO DEL CORPUS Y PROCESO DE ANÁLISIS

Como es habitual en este tipo de trabajo, emplearé dos corpus de análisis y un corpus de referencia: el primer corpus de análisis está constituido por el texto del *Entremés de los romances* (para el que acepto los resultados, cautelas<sup>16</sup> y condiciones de análisis de Cristina Ruiz Urbón), sobre el que recae la interrogante de autoría que rige el análisis que voy a llevar a cabo. Este corpus lo consideraré, como acertadamente hacía Cristina Ruiz Urbón, en dos bloques textuales, que –como Ruiz Urbón– llamaré (VC o versión completa) para referirme a la versión completa<sup>17</sup> y (VR o versión reducida) para nombrar al texto resultante de eliminar todas aquellas palabras del *Entremés* que procedían de romances previos. El segundo corpus, compuesto por textos de autoría conocida, lo integran tres conjuntos: a saber, los *romances* de Góngora (sólo se han tenido en cuenta los romances reconocidos como suyos, evitando los atribuidos), los textos de Lasso de la Vega (procedentes del *Manojuelo de romances*, 1601) y los romances de Liñán de Riaza (a partir de la edición de Randolph). En los

<sup>12</sup> «Entremés de los romances», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.2 (2002), págs. 151-174.

<sup>13</sup> Edición realizada a partir de la de la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (Valencia 1611; Barcelona, 1612; Madrid, 1613), más algunas adiciones no significativas, procedentes de un *suelto* sin datar, supuestamente de principios del xvii, propiedad de Fernández Guerra.

<sup>14</sup> Sigue el texto de la edición de 1612 de la *Tercera parte de las comedias*, y posiblemente tiene en cuenta la edición moderna de Castro, aunque no la cita.

<sup>15</sup> Para una información completa de esta edición, véase Geoffrey Stagg, «Don Quijote and the *Entremés de los romances*: A Retrospective», art. cit., pág. 130, nota 4.

<sup>16</sup> Respecto a las cautelas, es necesario recordar aquí las prevenciones a las que obliga la inestabilidad textual derivada de la transmisión manuscrita de los textos que nos ocupan: si efectivamente, como sostiene la crítica hoy más autorizada, el *Entremés* se escribe en una fecha próxima a 1593 y no se publica hasta 1612, su texto sobrevive casi 20 años en versiones manuscritas, con el riesgo de sufrir todo tipo de contaminaciones que ello implica, y –lo que es más importante todavía para el tipo de trabajo que abordamos– sin ningún control sobre la puntuación del mismo (que difícilmente podremos en la versión que hoy manejamos atribuir al autor).

<sup>17</sup> Las 2.444 palabras que contenía el *Entremés* en su edición en la *Tercera parte* de las comedias de Lope.

tres casos he limitado la extensión para lograr una cierta identidad (genérica y de dimensiones), de modo que los tres conjuntos se mueven en torno a las 21.000 palabras. Establecidos los distintos «corpora», he procedido también a su regularización, eliminando los nombres propios de las figuras que aparecen en el *Entremés* (para que su repetición no falseara las mediciones) y he regularizado la ortografía, aplicando a todos los textos un criterio idéntico. Estas actuaciones tienen por objeto establecer la seguridad de que las mediciones que hagamos operarán sobre referentes comparables. No obstante, los resultados, como siempre, habrán de tomarse con mucha cautela, pues hay un factor perturbador que no está en la mano del analista enmendar: la reducida extensión del corpus del *Entremés* (2.244 palabras que quedan reducidas a 1.174, una vez que se eliminan los textos de los romances ajenos aprovechados por la pieza dramática). La reducida extensión del entremés en relación a los otros textos sobre los que aplicamos las mediciones (1.174 palabras frente a circa 21.000) puede falsear los resultados.

Para todo el proceso de análisis cuantitativo me he servido de programas como knfNgram, WordSmith y CopyCatch, que permiten mediciones textuales desde muy diferentes parámetros. Además recurriré al CORDE (circunscribiendo las búsquedas al periodo que va de 1580 –inicio de la década en la que hace su irrupción el romancero nuevo– a 1612 –fecha de edición impresa del *Entremés*) como corpus de referencia al que acudiré para ayudarme a distinguir entre marcas idiosincráticas (propias de un autor) y marcas no idiosincráticas (generalizadas en la época).

#### ANÁLISIS CUANTITATIVO<sup>18</sup>

El camino que voy a seguir a continuación lo marca la voluntad de aprovechar los resultados del trabajo previo de Cristina Ruiz Urbón, ampliando ahora el marco de referencia a otros autores (Góngora, Lasso de la Vega y Liñán) con la pretensión de ver cómo el texto dubitado (el *Entremés*) y los textos identificados e indubitados de estos autores responden ante determinados usos. A ellos tres, por encima de Juan de Salinas (a quien también se le relacionó en algún momento con esta pieza) les han sido atribuidos algunos de los romances que el *Entremés* aprovecha, así como los textos de los que surgen las principales «figuras» que encarnan su argumento: Bartolo, Perico y Dorotea (proceden de «Hermano Perico»); Antón (padre de Bartolo), Bandurrio (escudero de Bartolo) y Teresa (esposa), proceden de «Ensíllenme el asno rucio»; y, finalmente, Simocho y Marica proceden del romance «Cabizbajo y pensativo».

---

<sup>18</sup> Acepto y doy por buenos los planteamientos de Cristina Ruiz Urbón en lo que se refiere al análisis cualitativo de la lengua del *Entremés* (*op. cit.*, págs. 172-196).

*El uso del superlativo -ísimo*

|  | GÓNGORA | LASSO | LIÑÁN | ENTREMÉS<br>(VC) | ENTREMÉS<br>(VR) |
|--|---------|-------|-------|------------------|------------------|
| <i>ísimo</i><br><i>ísima</i><br><i>ísimos</i><br><i>ísimas</i> | 17      | 1     | 1     | Ø                | Ø                |

Como refleja la tabla precedente, el uso del superlativo en *-ísimo*, ausente en el *Entremés*, concuerda con los usos de la época, que registra una baja frecuencia circunscrita sobre todo al lenguaje literario más afectado<sup>19</sup>. Esto explicaría que no aparezca ningún superlativo en *-ísimo* en una pieza cuyo argumento y voluntad paródica están demandando un registro lingüístico más coloquial y popular. En cualquiera de los casos, y dado que a Góngora no le es extraño tal registro, los datos son muy claros al respecto: el *Entremés* se halla muy alejado de los usos gongorinos, al menos en este punto.

*Orden y frecuencia de las palabras de función*

Orden por frecuencia

|    | GÓNGORA | LASSO | LIÑÁN | ENTREMÉS<br>(VR) |
|----|---------|-------|-------|------------------|
| 1  | DE      | QUE   | DE    | QUE              |
| 2  | QUE     | Y     | QUE   | Y                |
| 3  | Y       | DE    | Y     | DE               |
| 4  | LA      | EL    | EL    | A                |
| 5  | EL      | LA    | LA    | NO               |
| 6  | EN      | A     | A     | EL               |
| 7  | A       | EN    | EN    | LA               |
| 8  | LAS     | CON   | NO    | ES               |
| 9  | LOS     | NO    | POR   | MI               |
| 10 | NO      | SE    | ME    | EN               |

El uso de A, NO, LA en el *Entremés* de quien más se aleja es de Góngora, siendo indiferentes los valores de A y de LA para discriminar entre Lasso y

<sup>19</sup> Juan Gutiérrez Cuadrado, «La lengua del *Quijote*: rasgos generales», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona: Crítica, págs. 819-856.

Liñán. Sin embargo, el uso combinado en el *Entremés* de QUE, Y, DE acerca los resultados a LASSO.

*Ratio de frecuencia (se recogen todos los ítems presentes en las cuatro listas comparadas)*

|        | GÓNGORA  | LASSO    | LIÑÁN    | ENTREMÉS<br>(VR) |
|--------|----------|----------|----------|------------------|
| QUE    | 4,19%    | 4,76%    | 4,36%    | 4,62%            |
| Y      | 3,53     | 4,69     | 4,13     | 2,73             |
| DE     | 5,2      | 4,29     | 4,45     | 2,35             |
| NO     | 1,26     | 1,64     | 1,75     | 1,82             |
| A      | 2,08     | 2,08     | 2        | 1,97             |
| EN     | 2,32     | 1,93     | 1,93     | 1,51             |
| LA     | 2,82     | 2,18     | 2,17     | 1,74             |
| EL     | 2,72     | 2,44     | 2,19     | 1,74             |
| MI     | 0,47     | 0,63     | 0,72     | 1,67             |
| ES     | 0,62     | 0,66     | 0,66     | 1,67             |
| LAS    | 1,43     | 0,87     | 0,95     | 0,53             |
| LOS    | 1,41     | 0,98     | 0,99     | 0,83             |
| CON    | 1,08     | 1,65     | 0,88     | 0,53             |
| POR    | 0,94     | 1,04     | 1,21     | 0,83             |
| ME     | 0,48     | 0,81     | 1,08     | 1,06             |
| $\chi$ | 9,924837 | 7,529206 | 4,872206 |                  |

La traducción del orden de las palabras de función a índices numéricos de frecuencia nos permite objetivar mejor y extraer algunas conclusiones que confirman algo de lo apuntado al hablar del superlativo en *-ísimo*: de quien más alejado se halla la lengua del texto del *Entremés de los romances* es de Góngora, y a quien más se aproxima es a Liñán de Rianza, aunque las cifras que se derivan de la aplicación del  $\chi$  cuadrado a los índices obtenidos sitúa el posible parentesco de Liñán y el *Entremés* en un 4,87, que es un índice muy alejado del 1,2 (que se considera cifra máxima para emparejar dos textos bajo una misma mano).



*Ratio de frecuencia de las conjunciones con mayor índice de presencia en el «Entremés»*

|        | GÓNGORA   | LASSO    | LIÑÁN    | ENTREMÉS (VR) |
|--------|-----------|----------|----------|---------------|
| SI     | 0,47      | 0,72     | 0,68     | 0,53          |
| AUNQUE | 0,17      | 0,19     | 0,18     | 0,23          |
| PERO   | 0,10      | 0,15     | 0,05     | 0,23          |
| MAS    | 0,17      | 0,14     | 0,15     | 0,15          |
| SINO   | 0,11      | 0,08     | 0,06     | Ø             |
| COMO   | 0,45      | 0,49     | 0,40     | 0,61          |
| CUANDO | 0,28      | 0,25     | 0,21     | 0,15          |
| DONDE  | 0,18      | 0,15     | 0,07     | Ø             |
| PUES   | 0,24      | 0,30     | 0,26     | 0,53          |
| PORQUE | 0,27      | 0,19     | 0,47     | 0,15          |
| $\chi$ | 1,0111845 | 0,586079 | 1,450605 |               |

Más elocuente que los anteriores resulta el análisis de la ratio de frecuencia de las conjunciones con mayor índice de presencia en el *Entremés*. Los resultados absolutos permiten extraer varias conclusiones:

1. La lengua de los tres autores implicados en el estudio de atribución que estamos llevando a cabo se mueve dentro de los parámetros de época.
2. La aplicación del  $\chi$ cuadrado a los resultados obtenidos pone en evidencia que el mayor grado de proximidad del *Entremés*, con un muy elocuente 0,5860, se da en relación con Lasso de la Vega, en tanto que Liñán de Riaza, en el extremo opuesto, es quien más se aleja.

Pero la tabla precedente todavía nos permite llegar a una conclusión más elocuente: sólo la lengua de Lasso de la Vega refleja un comportamiento similar al del *Entremés* en el uso de las adversativas (PERO + / MAS - / SINO --) y de las causales (PUES + / PORQUE -) con el orden decreciente que se indica (+/-), en tanto que Góngora y Liñán (en consonancia con los resultados numéricos generales) se alejan bastante.

Con todas las precauciones y cautelas que se quiera (sobre todo por la limitada extensión del *Entremés*), estos datos tienen un gran valor discriminatorio pues reflejan usos que se escapan al control consciente del autor sobre su escritura.

### Riqueza léxica

Los datos que se ofrecen en la siguiente tabla están obtenidos desde WordSmith mediante el cálculo de la llamada *standardised type/token ratio*, que corrige la posible desviación derivada de la diferente extensión de los textos<sup>20</sup>.

|                                      | GÓNGORA | LASSO | LIÑÁN | ENTREMÉS<br>(VR) |
|--------------------------------------|---------|-------|-------|------------------|
| <i>standardised type/token ratio</i> | 56,95   | 57,65 | 56,6  | 57,89            |

De nuevo la lengua de Lasso de la Vega es la que presenta una *ratio* más cercana al *Entremés*, aunque, en este caso, las diferencias son mínimas y la influencia de la extensión de los «corpora» comparados podría tener una incidencia importante en los resultados finales. No obstante, los resultados de la *ratio type/token* se confirman también con los resultantes de un análisis del grado de similitud textual (sólo he valorado, en este caso, la coincidencia de léxico –35 palabras más frecuentes– una vez eliminadas las palabras de función).

### Casos de *verbatim*

Interesante y significativo resulta también, en el tipo de análisis que estamos realizando, el examen de las cadenas de palabras con dos o más elementos en idéntica disposición y con idénticos valores semánticos y de uso<sup>21</sup>. No existen casos de *verbatim* de más de tres elementos en el *Entremés* y en cualquiera de los otros «corpora», y los que existen (*qué es aquesto, ha dado en, que se haga, yo no soy*) resultan en verdad muy poco significativos y de escaso valor idiosincrásico (y, si esto sucede con las secuencias de tres elementos, menor relevancia todavía habrá que otorgar a las de dos<sup>22</sup>). En cualquier caso, y con una intención meramente descriptiva, conviene anotar cómo se reparten las ocurrencias de los mencionados *verbatim*:

|                | GÓNGORA   | LASSO     | LIÑÁN     | ENTREMÉS<br>(VR) |
|----------------|-----------|-----------|-----------|------------------|
| QUÉ ES AQUESTO | Ø (CORDE) | 1 OC.     | Ø (CORDE) | 3 OC.            |
| HA DADO EN     | 2 OC.     | 2 OC.     | Ø (CORDE) | 2 OC.            |
| QUE SE HAGA    | 4 OC.     | Ø (CORDE) | Ø (CORDE) | 2 OC.            |
| YO NO SOY      | Ø (CORDE) | 1 OC.     | Ø (CORDE) | 2 OC.            |

<sup>20</sup> Conviene saber que la riqueza léxica es mayor cuanto menor es la *ratio* resultante.

<sup>21</sup> Para lo que dice Coulthard al respecto («Algunas aplicaciones forenses de la Lingüística descriptiva», 2006), véase Cristina Ruiz Urbón, *op. cit.*, pág. 241.

<sup>22</sup> La repetición de una secuencia en dos textos es tanto más significativa, de cara a establecer una relación entre ellos, cuantos más elementos contiene dicha secuencia.

Con sólo estos datos, yo no me atrevería a sacar ninguna conclusión, pero no deja de ser significativo que, de nuevo, sea Gabriel Lasso de la Vega el autor que devuelve más puntos de contacto con el texto del *Entremés de los romances*.

*Voces exclusivas. Confrontación entre el «Entremés de los romances» y los «corpora» de Liñán, Lasso de la Vega y Góngora (CopyCatch Gold)*

Aunque es cierto que las ratios no son significativas (y no pueden serlo –insisto en ello– dada la brevedad del texto de la pieza anónima), a quien más se aproxima el texto de *El Entremés de los romances*, cuando se lo examina desde la perspectiva de las voces que no comparte con los autores término de análisis, es a Lasso de la Vega, con quien únicamente no comparte 252 palabras (frente a las 268 que no comparte con Liñán y a las 275 que no figuran en el «corpus» de Góngora analizado). Estas cifras sí que son ya significativas, pero lo son mucho más cuando reducimos nuestro análisis a aquellas voces exclusivas del *Entremés* que sólo aparecen en una de las tres listas. Los resultados, en este caso, son: 80 voces exclusivas respecto a Lasso de la Vega, 104 respecto a Góngora y 95 respecto a Liñán.

Llegados a este punto, conviene recordar una de las máximas fundamentales en este tipo de análisis: «cuanto mayor porcentaje de vocabulario léxico único, exclusivo y no compartido, tiene un par textual, mayor independencia existe en la producción de cada uno de los textos»<sup>23</sup>. De acuerdo con este principio que, desde el sentido común, los análisis cuantitativos han establecido, el vocabulario de *El entremés de los romances* –confirmando otros parámetros– revela que, en la comparación de este texto con las muestras de los tres autores con que venimos trabajando, es con Góngora con quien la pieza anónima mantiene un mayor grado de independencia, en tanto que es con la lengua de Lasso de la Vega con quien comparte mayor número de elementos.

También resultan de alto valor discriminador el uso en el *Entremés* de determinadas palabras exclusivas que no ofrecen, a la vista del CORDE, un índice alto de uso en la época (1590-1620). Cristina Ruiz Urbón observaba en relación con Cervantes que ni *nalgas*, ni *arre*, ni *proterva*, ni *descabargar*, se localizan (en ninguna de sus formas) en la obra del alcaíno. En relación con los tres autores que ahora analizo hay que concluir exactamente lo mismo. Sin embargo, si extendemos el estudio a otras voces para las que el CORDE no ofrezca más de 30 documentos en las fechas que nos interesan, nos encontramos con voces como:

---

<sup>23</sup> También esgrime esta máxima Cristina Ruiz Urbón en su estudio, y yo la repito con sus palabras (op. cit., p. 245), complementándola con esta otra: «cuanto mayor porcentaje de vocabulario léxico común y compartido tiene un par textual, menor autonomía existe en la producción de cada uno de los textos» (ibidem).

- azotea* (12 casos en 8 documentos): sólo se documenta en Liñán.
- crespa* (45 casos en 29 documentos): de las 45 ocurrencias, seis corresponden a Lobo Lasso de la Vega. Sólo se documenta un caso en Góngora y otro en Liñán.
- mandil* (27 casos en 12 documentos): de los tres autores que estamos analizando, sólo Lobo Lasso de la Vega la usa.
- gorguera* (18 casos en 15 documentos): de los tres autores que estamos analizando, sólo Lobo Lasso de la Vega la usa.
- velado* (34 casos en 2 documentos): de los tres autores que estamos analizando, sólo Lobo Lasso de la Vega la usa.

### *Análisis a partir del corpus de referencia que ofrece el CORDE*

Un análisis de este tipo ofrece la posibilidad de cotejar el *Entremés de los romances* con muchos textos de su época, y examinar al amparo de tal cotejo diversas expresiones características del texto anónimo. Para la selección de estas expresiones mantengo la propuesta de Cristina Ruiz Urbón<sup>24</sup>, aunque (dado que salvo en casos de plagio –o de auto-plagio– es realmente difícil casos de *verbatim* de más de 4 elementos) mi búsqueda persigue, más que la repetición de una secuencia dada, la repetición de una expresión concreta. Los resultados que traslado a la tabla sólo tienen en cuenta los autores que aquí nos interesan (Lasso de la Vega, Liñán de Riaza, y Góngora).

| BÚSQUEDAS                     | RESULTADOS                       |
|-------------------------------|----------------------------------|
| me (te, se) espanto (-es, -e) | Lasso de la Vega (10), Liñán (2) |
| no lo digo por                | Góngora (1)                      |
| le (me, te) persuad*          | Ø                                |
| fuera de sí (mí, ti)          | Lasso de la Vega (1), Liñán (1)  |
| qué es aquesto                | Ø                                |
| (es, ten*, tien*) la culpa    | Lasso de la Vega (3),            |
| diablo dist/4 aguarde         | Ø                                |
| me valga                      | Lasso de la Vega (1), Liñán (2)  |
| como un cochino               | Ø                                |
| maldita (-o) sea              | Liñán (2)                        |

<sup>24</sup> C. Ruiz Urbón, *op. cit.*, págs. 248 y sigs.

## CONCLUSIÓN

A partir de los distintos elementos analizados (riqueza léxica, ratio de frecuencia de las principales conjunciones, *verbatim*, léxico exclusivo, palabras de función) se puede concluir, de forma bastante segura, que la lengua del *Entremés*, de todos los autores estudiados (que son aquellos a los que la crítica ha vinculado por distintas razones con la autoría de la pieza), es a Lasso de la Vega a quien más se aproxima. La propuesta de autoría en favor de Lasso de la Vega, que los análisis cuantitativos realizados vienen a confirmar, es una propuesta seria pues, además de todo lo dicho, el contenido de su obra refrenda, mejor quizás que ninguna otra de las que conocemos, los motivos, temas e intencionalidad de *El entremés de los romances*. En efecto, como puntualmente ha señalado A. Rey Hazas<sup>25</sup>, en la obra de Lasso de la Vega (especialmente el *Manojuelo de romances*, 1601) encontramos muchos elementos de contenido concordantes con la pieza que nos ocupa: parodia de diversos episodios biográficos de Lope, sátira de sus disfraces moriscos estereotipados, crítica de su posicionamiento ideológico, literario y estético. Con todo, sería un abuso crítico afirmar rotundamente que Gabriel Lobo Lasso de la Vega es el autor. En los estudios de atribución de obras del Siglo de Oro hay que extremar la prudencia, como ya he señalado en otras ocasiones<sup>26</sup>. Apenas sabemos nada sobre el «taller» del escritor en los Siglos de Oro. Quiero insistir en ello. José Luis Ocasar Ariza, refiriéndose a los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, describe los códices sobre los que él ha trabajado y concluye:

Tres de los cuatro códices (M1, Z y B) estaban compuestos y enmendados bajo el control del autor. Las manos presentes en el propio texto y en sus márgenes y adiciones son diversas, pero todas las enmiendas de estos tres manuscritos confluyen y se reciben en la que desde el principio apareció como versión definitiva; significa esto, pues, que, bien mediante una serie de copistas, bien con las sugerencias de amigos lectores, bien con colaboraciones indeterminadas, la enorme variedad de alteraciones que sufre el texto original hasta llegar al estado en que fue editado, fue llevada a cabo bajo la supervisión del autor.<sup>27</sup>

«Fue llevada a cabo bajo la supervisión del autor», pero no es obra directa del autor. Como Paul Saenger ha documentado, la práctica de escritura al dic-

<sup>25</sup> *Op. cit.*

<sup>26</sup> «La cuestionada autoría del *Diálogo entre Cilenia y Selanio*», en *Hos ego versiculos feci...*, *op. cit.*

<sup>27</sup> *La lucha invisible. Estudio genético-literario de los «Coloquios de Palatino y Pinciano»*, de *Juan de Arce de Otálora*, Universidad de Valladolid, 2008, pág. 30.

tado es habitual en los siglos que nos ocupan, por ello los textos revelan tantas huellas de oralidad<sup>28</sup>. No es arriesgado conjeturar que un texto (sobre todo un texto tan deshilvanado como el *Entremés*) sea el resultado de «la participación sindicada de varios manos», que intervienen en la historia y en la génesis del texto con correcciones o sugerencias que pueden afectar tanto a la *inventio* como a la *elocutio*.

Sea como sea, los textos de este momento que han llegado hasta nosotros han soportado la actuación de muchas manos (copistas, trasladadores, correctores, componedores), además de la del autor, que pueden falsear los resultados de un análisis como el que propongo. La intervención de copistas y trasladadores ha tenido que dejar huellas (en la puntuación, en el léxico, en la sintaxis y en la morfología) que necesariamente complican cualquier ejercicio de estilometría como los arriba ensayados.

Y esto, que es verdad casi siempre, lo es muy especialmente en el caso que nos ocupa, pues el texto del *Entremés* es el resultado de tejer muchos otros previos. Además estamos empezando a descubrir, al menos para el teatro, que la escritura en colaboración de varias plumas era bastante frecuente y, aunque no podamos ir más allá de la conjetura en esto, no sería disparatado suponer que, además de los romances previos que se incorporan al cuerpo de nuestro entremés, la tarea de zurcido de los mismos la llevaran a cabo varias manos. Ello explicaría que alguno de los parámetros no ofrezcan los porcentajes esperables cuando se comparan dos textos de un mismo autor. Avanzando, a partir de los datos que arriba se han expuesto, la conjetura de que Lasso de la Vega sea efectivamente el autor del tejido textual que es *El entremés de los romances*, habría que preguntarse si lo hizo solo o fue el resultado de una colaboración de dos o más amigos, coincidentes en una posición discrepante con Lope. Desde luego a Lasso de la Vega este trabajo «en colaboración» no debía serle extraño, si como algunos suponemos su mano está presente, junto a la de Cervantes, en los poemas de los preliminares del *Quijote* de 1605<sup>29</sup>. Todo esto convierte la escritura de los Siglos de Oro en un territorio de sombras, en el que se hace muy difícil rastrear hoy los avatares por los que ha pasado un texto antes de alcanzar la forma impresa con la que ha llegado hasta nuestros ojos.

¿Es Lasso de la Vega el autor de ese ejercicio de intertextualidad que conocemos como *El entremés de los romances*? ¿Lo hizo solo o en complicidad

---

<sup>28</sup> «La lectura en los últimos siglos de la Edad Media», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds. G. Cavallo y R. Chartier, Madrid: Taurus, 2001, págs. 244-245.

<sup>29</sup> Como apunta A. Rey Hazas, no caeríamos en un abuso interpretativo si identificásemos al «Donoso poeta entreverado» de los preliminares quijotescos con Lasso de la Vega, que se define en su *Manojuelo* como poeta que gusta «mezclar veras y burlas / juntando gordo con magro» y que inicia otro poema del mismo libro con un «¿Quién me mete a mí en dibuxos, / ni en saber vida de naide» que Urganda la Desconocida convertirá en «No te metas en dibu-, / ni en saber vidas aje-».

---

con alguien más (¡Cervantes quizás!)<sup>30</sup>? Desde luego, de todos los autores aquí analizados es Lasso de la Vega quien más se acerca a la lengua del anónimo. Pero estamos muy lejos de conocer cómo trabaja ese escritor del Siglo de Oro, que todavía no tiene una moderna conciencia de autor, para poder concluir algo con cierto grado de seguridad. La Prudencia es diosa que suscita gran devoción en el tiempo que comienza a vislumbrarse cuando se teje el *Entremés de los romances*.

---

<sup>30</sup> De nuevo remito a los argumentos y conjeturas de Antonio Rey Hazas (*op. cit.*) al respecto, pero avanzo una sospecha que intentaré desarrollar en un próximo trabajo: si Cervantes no tuvo nada que ver con la redacción del entremés, es muy posible que él sea el autor de uno de los romances (el que, tradicionalmente atribuido a Góngora, comienza: «Cabizbajo y pensativo...») de los que la pieza anónima se sirve para construir la historia del ridículo Bartolo.





## EL LÉXICO DEL ROMANCERO GENERAL DE 1600

PATRIZIA BOTTA  
(Università di Roma «La Sapienza»)

En este Seminario de *Edad de Oro* dedicado al Romancero, me ocuparé de un aspecto poco estudiado hasta la fecha: el léxico del Romancero Nuevo a partir de un Glosario puntual que vamos llevando a cabo en la Universidad de Roma y que forma parte de un proyecto más amplio de Glosarios de textos tardomedievales y áureos finalizados a estudios tanto léxicos como estilísticos. Daré noticias primero del proyecto general de todos los Glosarios, y después de lo específico del Glosario del *Romancero General de 1600* y de los primeros resultados del estudio de su léxico.

I) Empiezo pues hablando, una vez más y como lo hice últimamente en otros congresos, del léxico tardomedieval y del Siglo de Oro tal y como lo venimos catalogando e interpretando en una página web que yo coordino desde 2004, titulada *Glossari di Ispanistica* y hospedada en el portal del CISADU de la Universidad de Roma «La Sapienza»<sup>1</sup>. El apartado contiene varios Glosarios de textos que encargué explorar de la lengua tardomedieval y del Siglo de Oro, tanto de poesía como de prosa literaria y hasta de prosa médica, y he de decir

---

<sup>1</sup> Es la página del CISADU (=«Centro Interdipartimentale di servizi per l'automazione nelle discipline umanistiche») fundada por Tito Orlandi. Se accede a los Glosarios bien desde el portal del CISADU (<http://cisadu2.let.uniroma1.it/>) donde hay que pulsar primero «Ricerca» y luego «Glossari di Ispanistica»), bien con enlace directo (<http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>). Recientemente el CISADU se ha fundido con otro Centro de la Universidad de Roma «La Sapienza», el DigiLab (=‘laboratorio digital’) que también tiene enlace directo a nuestra página (<http://digilab2.let.uniroma1.it/glosarios>).

unas palabras previas sobre toda una labor de grupo en la que cada Glosario se inserta y halla cabida, incluso el del *Romancero General de 1600* del que me ocuparé en estas páginas.

La labor de grupo es una serie de tesis que vengo dirigiendo desde los años 80 en dos universidades italianas, Roma y Padua, y que poco a poco fueron viendo la luz en dicha página web que inauguramos hace 9 años. Todas ellas tienen el mismo objeto: el Glosario y el Estudio del Léxico de un texto equis (del s. xv o del s. xvi), y cada una se centra en un texto diferente. Todas, por tanto, tienen el mismo enfoque y adoptan el mismo método. Varios de estos Glosarios, tras discutirse como tesis de licenciatura, se remataron, se pulieron y se publicaron en nuestra página de *Glossari di Ispanistica*. A continuación, ofrezco el Índice de lo que se ha colgado de momento y, entre corchetes, de lo que ya se fichó pero aún no se colgó en la red:

- Glosario de la Poesía Cortés (*Cancionero General* de Hernando del Castillo, 1511)
- Glosario de *La Lozana andaluza*, ca. 1528 (I y II)
- Glosario del *Lazarillo de Tormes*, 1554
- Glosario del *De Materia Medica* de Dioscórides traducido por Andrés Laguna, 1566
- Glosario del Romancero Nuevo (*Romancero General*, 1600)
- [Glosario de la Lirica Tradicional]
- [Glosario (parcial) del Romancero Viejo (*Cancionero de Romances*, 1550)]
- [Glosario (parcial) de San Juan de la Cruz]<sup>2</sup>

Como puede verse, se procedió hasta ahora con el Glosario de la Poesía Cortés, vaciando, del *Cancionero* de Castillo de 1511 de momento 8 secciones

---

<sup>2</sup> Las ediciones de referencia para los Glosarios fueron, respectivamente: para el *Cancionero* de Castillo el facsímil de Valencia 1511 llevado a cabo por A. Rodríguez Moñino (Madrid: RAE, 1958), mientras que para las *Coplas* de Manrique, que no constan en el *Cancionero General* y que se añadieron para que estuviese completo el Glosario del autor, la edición de referencia fue la de V. Beltrán (Jorge Manrique, *Coplas*, Barcelona: Crítica, 1993). Para *La Lozana andaluza* la ed. de C. Allaigre (Madrid: Cátedra, 1985). Para el *Lazarillo de Tormes* la de F. Rico (Madrid: Cátedra, 1987). Para la *Materia Médica* la de Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1983, basada en la ed. de Salamanca 1566. Para el *Romancero General de 1600* la de Á. González Palencia (Madrid: CSIC, 1947, 2 vols.). El de la Lirica Tradicional se llevó a cabo vaciando primero la *Antología del Villancico* de A. Sánchez Romeralo (Madrid: Gredos, 1969) y luego los dos *Corpora* de M. Frenk, el del 87 (*Corpus de la antigua lírica popular hispánica –siglos xv a xvii–*, Madrid: Castalia, 1987, y *Suplemento*, Madrid: Castalia, 1992) y el Nuevo de 2003 (*Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica –siglos xv a xvii–*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.). Para el *Cancionero de Romances* de Amberes 1550 la ed. de A. Rodríguez Moñino (Madrid: Castalia, 1967), y para San Juan de la Cruz la de P. Elia (Madrid: Castalia, 1990).

(*Romances, Canciones, Villancicos, Glosas de Motes, Preguntas y Respuestas, Invenciones*, poesías menores de Manrique –y también las *Coplas*–, y poemas de Santillana). Autoras de los Glosarios fueron, para los *Romances* Gabriella Medici (1983), para Manrique Alessandra Conti (1992), y Filomena Compagno (1988) para todas las demás y también para reunificar todo el material que colgó conjuntamente en la red (a partir de 2004) mientras que en la actualidad ella prosigue con nuevos vaciados del *Cancionero* (los poemas de Diego de Burgos) con el propósito de llegar, poco a poco, al Glosario global del grueso tomo.

Al lado de la poesía cortés, fuimos fichando la Prosa del Renacimiento, con un léxico del todo diferente, realista y picaresco, con expolios sea de *La Lozana andaluza* sea del *Lazarillo*. Por la inmensa riqueza del vocabulario, este Glosario se tuvo que dividir en dos, Glosario I y Glosario II (1.<sup>a</sup> mitad y 2.<sup>a</sup> mitad del texto), cuyas autoras fueron, respectivamente, Daniela Tempesta y Marzia Carocci (ambas en 1996). Para el *Lazarillo* autora del Glosario fue Maria Grazia Capasso (1994), con revisión y unificación de Elisabetta Vaccaro (2010).

El cuarto Glosario deja el campo de la Poesía y pasa a versar sobre la lengua científica, la *Materia Médica* de Dioscórides traducida por Andrés Laguna. Fue revisado y unificado, este también, por Elisabetta Vaccaro (2010) y fue llevado a cabo por un equipo de 6 licenciadas nuestras de posgrado que vaciaron el Primer Libro y el principio del Segundo (de entre 6 que son). Sus nombres son Antonella Fabbricatore, Elvira Lanzuise, Simona Di Mario, Maria Teresa Pergolizzi, Smeralda Latella y Simona Tiberi. Si bien ficharon por completo unos 180 capítulos, en la red de momento solo se colgó una parte, revisada<sup>3</sup>.

El quinto es el Glosario que nos interesa hoy, el del *Romancero General de 1600*, bajo la revisión de Natalia Rodríguez, quien ha unificado la labor de 4 tesis nuestras de posgrado que de momento ficharon 318 romances de las primeras Cuatro Partes del *Romancero* de 1600 e inicio de la Sexta. Autoras son Lara Campagna, Valentina Loré, Maria Murante y Claudia Vallone.

Lo que está colgado en la red no es, sin embargo, toda la labor realizada hasta la fecha: aún falta colgar los tres Glosarios que vienen entre corchetes, uno completo (Lírica Tradicional) y dos parciales (Romancero Viejo y San Juan de la Cruz). Para el de la Lírica Tradicional, autoras fueron Stefania Bracone en Roma en 1988 (antología de Sánchez Romeralo) y Sabrina Saramin en Padua en 2002 (*Corpus* de Margit Frenk de 1987 con *Suplemento* de 1992), ambas bajo mi supervisión. La unificación de los tres Glosarios de Lírica Tradicional (Sánchez Romeralo, el *Corpus* del 87 y la puesta al día del *Nuevo Corpus* de 2003 de Margit Frenk) la llevó a cabo en Roma Silvia Spagnolo en 2006 con supervisión de Aviva Garribba, y en breve aparecerá en la red. El Glosario del

---

<sup>3</sup> Se colgaron las letras a, b, c, d, f, g, i, j, l, ll, u, v, x, y, z, correspondientes a 147 caps. del Lib. 1 y a 30 caps. del Lib. 2.

*Romancero Viejo* se basa en el *Cancionero de Romances* de Amberes 1550. Es el único que se está llevando a cabo no en Italia sino en Argentina, y lo trabaja Ely Di Croce de la Universidad de La Plata, con la supervisión de Gloria Chicote, de la misma Universidad y especialista de Romancero. Dicho Glosario se empezó hace poco (de momento se ficharon 187 romances), pero su autora en 2010 dio a conocer los primeros resultados en el Congreso de Hispanistas Argentinos y en el Congreso AIH de Roma. Es el único que no glosa las voces al italiano sino al español moderno, por llevarse a cabo en Argentina, tierra de hispanoablantes, mientras que todos los demás glosan o traducen al italiano, porque, nacidos como tesis en Italia, estuvieron pensados en un primer momento para el lector italiano (si bien al día de hoy, desde que estamos en la web, el usuario más frecuente de *Glossari di Ispanistica* pertenece a Países muy distintos, sobre todo a España, Argentina, México y Perú). El Glosario de San Juan de la Cruz lo llevó a cabo Beatriz D'Ambrosio, en Roma, con la supervisión de Aviva Garribba. Es parcial (por ahora 8 poemas) y continúa la labor actualmente Carla Licata<sup>4</sup>.

A cuentas hechas, en la página de momento disponemos del Glosario de dos textos completos (*Lozana andaluza* y *Lazarillo*), de un autor completo (todo Manrique: *Coplas* y *Obras Menores*) y en cambio disponemos del Glosario parcial de otras obras: el *Cancionero* de Castillo (8 secciones), la *Materia médica* de Dioscórides (el primer libro y principios del segundo), y el *Romancero General de 1600* (primeras Cuatro Partes, e inicio de la Sexta).

Dada la gran extensión y la riqueza léxica de las obras que de momento se glosaron parcialmente, tenemos en estos momentos a nuevos licenciados que llevan adelante los vaciados, para ir completando poco a poco la labor. Huelga decir que aprovecho la ocasión para invitar a cuantos colegas estén interesados en expolios lingüístico-estilísticos de este tenor a cooperar con nosotros en el crecimiento de esta página web, abierta para todos, y a ensanchar el material glosado para brindarse a la colectividad mundial de internautas. Y huelga decir, por otra parte, que de toda esta labor de los Glosarios se dio noticia pública en varios congresos y revistas<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Para los datos completos de todas estas tesis, por no extenderme demasiado en estas páginas, remito a mi último trabajo sobre los Glosarios presentado con Natalia Rodríguez en el Congreso AIH de Roma 2010 (cit. *infra* en la nota 5).

<sup>5</sup> Noticias en Congresos o en Revistas:

a. Sobre el *Cancionero General* de Hernando del Castillo: Patrizia Botta, «Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional», en *Studia Hispanica Medievalia IV, Actas de las «V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval»*, ed. L. Uriarte, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1999, págs. 208-219; Filomena Compagno, «Glosario parcial del *Cancionero General*», en *Canzonieri iberici*, eds. P. Botta, C. Parrilla y J. I. Pérez Pascual, Noia: Editorial Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña, 2001, vol. II, págs. 27-34; Filomena Compagno, «Preguntas y Respuestas en el *Cancionero General*: un marco para algunas expresiones del humanismo castellano», eHumanista, 7 (2006), págs. 55-71, [en línea], [http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_07/Articles/4%20](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_07/Articles/4%20)

En cuanto al método seguido en todos los Glosarios, lo podemos apreciar en los ejemplos del *APÉNDICE*, entresacados de la Letra C de cinco de los Glosarios publicados: 1) *Cancionero de Castillo*, 2) *Lozana andaluza*, 3) *Lazarillo*, 4) *Laguna* y 5) *Romancero General de 1600* para el que puse los ejemplos más copiosos por ser el Glosario objeto de estas páginas. Cada entrada va en grafía moderna y se lematiza, y cada mención se reúne con su paradigma, de modo que los sustantivos van en forma masculina o femenina singular, los adjetivos en masculino singular, y los verbos en infinitivo (como son las entradas de un Diccionario). Pero no acogiendo todo, sino excluyendo las partículas (artículos, preposiciones, conjunciones, interjecciones, onomatopeyas) y acogiendo en cambio solo las voces semánticamente plenas (sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios), o sea, palabras que gozan de plenitud semántica (es decir que no son Glosarios ‘selectos’, como los que acompañan algunas ediciones, sino sistemáticos de todas las voces plenas, como si fuesen Concordancias).

Los criterios seguidos en las entradas fueron un compromiso entre el Glosario que explica o traduce la acepción y el Índice lexicográfico que registra cada

---

Compagno.pdf; Filomena Compagno, «El nombre de Petrarca en algunos textos del *Cancionero General* de 1511», *Revista de Poética Medieval*, 18 (2007), págs. 113-121; Patrizia Botta, «El léxico de los romances del *Cancionero General*», en ‘*Siempre soy quien ser solía*’. *Estudios de Literatura Española Medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, eds. A. Chas y C. Tato, A Coruña: Universidad, 2009, págs. 43-55; Patrizia Botta, «El léxico de la poesía cortés», en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, eds. L. von der Walde Moheno, C. Company y A. González, México: El Colegio de México-UNAM-UAM, 2010, págs. 74-102.

b. Sobre *Lírica Tradicional*: Patrizia Botta y Sabrina Saramin, «Glosario del *Corpus* de Margit Frenk», en *Cancioneros en Baena. Actas del IIº Congreso Internacional «Cancionero de Baena»*, ed. J. Serrano Reyes, Baena: Ayuntamiento, 2003, vol. II, págs. 317-344; Aviva Garribba, «La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica», en *Cancioneros en Baena, op.cit.*, vol. II, págs. 345-360; Patrizia Botta, Sabrina Saramin y Aviva Garribba, «La memoria lingüística: el léxico del Nuevo *Corpus* de Margit Frenk», leído en *Lyra Minima IV* (Salamanca, 20-23 octubre de 2004).

c. Sobre *La Lozana andaluza*: Patrizia Botta, «*La Lozana andaluza* como una Torre de Babel», en *Homenaje a José Luis Gotor*, en prensa.

d. Sobre el *Lazarillo de Tormes*: Patrizia Botta, «El léxico del *Lazarillo*», *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, IX.11 (2008), págs. 39-54.

e. Sobre el *Romancero Viejo*: Ely Di Croce, «*Cancionero de Romances (Anvers 1550)*. Aproximaciones al estudio del léxico», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas «El Hispanismo ante el Bicentenario»* (La Plata, 27-30 de Abril de 2010), en prensa; Ely Di Croce, «Un aporte al estudio del léxico del español antiguo: el *Cancionero de Romances (Anvers 1550)*», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 8 vols. (coord. P. Botta), Roma: Bagatto Libri, 2012, vol. VIII (eds. P. Botta y S. Pastor), págs. 204-210.

f. Sobre el *De materia médica*: Elisabetta Vaccaro, «Glosario del *De Materia Medica* de Dioscórides traducido por Andrés Laguna», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, op. cit.*, vol. VIII, págs. 304-311.

g. Sobre el *Romancero General* de 1600: Patrizia Botta y Natalia Rodríguez Peláez, «Glosarios áureos en la red y Glosario del *Romancero General* de 1600», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, op. cit.*, vol. VIII, págs. 183-197.

mención en su contexto, y el sistema adoptado fue esencial: entrada remarcada en negrita (ya que todas las palabras fueron lematizadas, lo que no siempre ocurre con las Concordancias); a continuación, un breve análisis gramatical, seguido por la glosa o traducción (al italiano, como dijimos, por dirigirse a un público de italianos), y distinguiendo entre las distintas acepciones que puede tener la palabra. Luego viene, en orden progresivo, el registro de cada una de las menciones en su contexto con la palabra remarcada (también en negrita), y encabezada cada una por la referencia a página y línea de la edición fichada en caso de prosa, o a número de poema y verso en caso de poesía. En el caso de 1) *Cancionero de Castillo* la raya entre paréntesis significa que la palabra no consta en la sección (indicada con su sigla<sup>6</sup>) y ello desde luego nos brinda interesantes notas de topografía verbal: por ejemplo la 2.<sup>a</sup> entrada, *caballería*, falta en todas las secciones salvo en las *Coplas* de Manrique y en los Romances (en dos de Juan de Leiva y de Alonso de Proaza, ambos de tema histórico: el uno endecha a la muerte de Manrique de Lara y el otro elogio de Valencia). Tanto en el caso de 1) *Cancionero de Castillo* como de 5) *Romancero General de 1600*, tras la indicación del número de poema y verso viene entre corchetes la atribución al autor: la expresa en la rúbrica en el caso de Castillo, y en el caso del *Romancero General de 1600* la atribuida por González Palencia (y aquí también saltan a la vista datos interesantes sobre la repartición de las palabras: por ejemplo, las últimas dos voces, *caducar* y *caduco*, son palabras preferidas, y casi exclusivas, de Góngora).

Huelga decir que, para la glosa, o sea para la traducción al italiano de cada entrada, que es el momento más delicado de la interpretación, se acudió constantemente a un gran número de diccionarios de la lengua antigua, como los monolingües tanto históricos como etimológicos (Covarrubias, *Autoridades*, *Diccionario histórico* de la Real Academia, Alonso, Corominas-Pascual) o como también los diccionarios bilingües antiguos (Nebrija, Las Casas, Oudin, Minsheu, Franciosini, etc.)<sup>7</sup>. También acudimos a los Diccionarios de la lengua de especialidad, como el célebre *LEMSO* de Alonso Hernández, imprescindible

<sup>6</sup> Las siglas son, respectivamente: *Sant*: Santillana, *C*: Canciones, *R*: Romances, *Inv*: Invencciones, *GM*: Glosas de Motes, *V*: Villancicos, *P-R*: Preguntas y Respuestas, *Manr*: Manrique.

<sup>7</sup> Las referencias son: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [Madrid, 1611], eds. I. Arellano y R. Zafra, Vervuert: Iberoamericana, 2006; Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [Madrid, 1726-1737], ed. facs. Madrid: RAE, 1964, [en línea], www.rae.es; Real Academia Española, *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid: RAE, 1960-; Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, Madrid: Aguilar, 1958; Joan Corominas & José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980; Elio Antonio de Nebrija [1495?], *Vocabulario Español-latino*, ed. facs., Madrid, 1951; Cristóbal de Las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Venezia, 1591; César Oudin [1596], *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, ed. facs., Paris, 1968; John Minsheu [1599], *Dictionary in Spanish and English*, London, 1623; Lorenzo Franciosini, *Vocabolario español e italiano*, Venezia, 1620.

para la lengua de los maleantes en la prosa picaresca y lozanesca, sin dejar de consultar, lógicamente, la base de datos del CORDE<sup>8</sup> y las herramientas de la lengua antigua<sup>9</sup>. Y también se han tenido en cuenta las traducciones italianas de las obras, cuando las había (como para el *Lazarillo* o *La Lozana andaluza*).

Y hablemos ahora de cifras, de cantidades, o sea, cuántas palabras nos dan estos Glosarios:

|  | Nº VOCES | Nº MENCIONES |
|--|----------|--------------|
| Poesía cortés ( <i>Cancionero</i> de Castillo, parcial: 8 secciones)   | 3.122    | 28.085       |
| <i>Lozana andaluza</i> I   | 2.838    | 16.609       |
| <i>Lozana andaluza</i> II  | 3.254    | 18.259       |
| <i>Lazarillo de Tormes</i>   | 1.923    | 9.271        |
| <i>De Materia médica</i> (parcial: 37 capítulos del <i>Lib. I</i> )    | 2.051    | 10.949       |
| Romancero Nuevo ( <i>Rom. General</i> 1600, parcial: 318 romances)     | 6.140    | 58.130       |
| [Lírica Tradicional]   | 2.571    | 24.992       |
| [Romancero Viejo ( <i>C. de Romances</i> 1550, parcial: 187 romances)] | 5.346    | 42.187       |
| [San Juan de la Cruz (parcial: 8 poemas)] (sin computar)               | ( - )    | ( - )        |
| TOTAL  | 27.245   | 208.482      |

Según vemos por los datos léxicos de cada Glosario, esto es, por el número correspondiente de las voces en la 2.<sup>a</sup> columna y, en la 3.<sup>a</sup>, por el número de las menciones (que significa repeticiones de las mismas voces), aunque los datos sean provisionales y algunos expolios estén sin computar (como el de San Juan), o computados solo en parte (como el de Laguna), resulta claro que estos Glosarios nos dan aproximadamente unas 27.000 palabras, que, repitiéndose, alcanzan más de 200.000 menciones. También resulta claro que hay textos más ricos en léxico que otros: por ejemplo *La Lozana andaluza* y el *Romancero General de 1600* aportan, entre los dos, casi la mitad de esas 27 mil voces, del

<sup>8</sup> Cfr. José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo español del Siglo de Oro (LEMSO)*, Salamanca: Universidad, 1976; Real Academia Española, *CORDE*, [en línea], [www.rae.es](http://www.rae.es).

<sup>9</sup> Como, entre otros, los clásicos de Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1999 (23.<sup>a</sup> ed.), Rafael Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, Madrid: Gredos, 1980 y Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago: University Press, 1937.

gran manantial de lemas, y ello por traer, ambas obras, muchísimas palabras que tienen una única mención en el Glosario y no se repiten más, lo que aumenta lógicamente su riqueza léxica y su variedad lingüística.

Un material, por tanto, inmenso, y que nos brinda de todo un poco: léxico de poesía cortés, de lírica popular, de prosa maleante y picaresca, de Romancero culto, y del campo científico de la lengua médica. Un gran manantial de datos, cómodamente catalogados e interpretados, reunida cada palabra con sus menciones, cada una dentro de su contexto, con lematización, análisis gramatical, correspondencia traductiva (que es interpretación y solución de dudas), distinción por acepciones, muestrario de ejemplos en lo vivo del uso, y todos numerados por página y línea, o texto y verso, y con su atribución al autor en caso de poemas (lo que, todo junto, no podía darnos ningún sistema de Concordancias automático: y remarco el concepto porque este tipo de Glosario con tantos datos cruzados y reunidos no puede hacerlo ordenador ninguno, sólo la mente humana, y sólo una paciente labor de corte filológico; en efecto, nada de automatismos en ninguno de estos Glosarios y en cambio todo a mano, línea por línea y palabra por palabra en cada uno de los extensos y lentísimos vaciados).

Y un gran manantial de datos, sobre todo, y utilísimo, si se tiene en cuenta que de ninguna de estas obras literarias (que en algunos casos son grandes clásicos y constante tema de estudio, como Manrique, *Lozana andaluza*, *Lazarillo*, *Romancero*), de ninguna, decía, se había publicado hasta ahora un Vocabulario y ni siquiera un Índice léxico, o un Glosario selecto (salvo para el *Lazarillo* el Glosario de García Angulo<sup>10</sup>, que sin embargo es obra agotada y difícil de encontrar y que además tiene bastantes carencias: voces que faltan, menciones equivocadas, etc.). Es la primera vez, por ejemplo, que se elabora un Índice léxico del Romancero, o bien de la Poesía Tradicional, que deja tocar con mano datos concretos de su lenguaje y de sus preferencias léxicas, o sea su «estilo», frente a los centenares de trabajos publicados sobre, precisamente, el «estilo» del canto popular que sin embargo nunca partían de expolios sistemáticos ni mucho menos de datos concretos como éstos que nos brindan los Glosarios.

Todo ello ofrece una herramienta útil para una larga serie de pesquisas lingüísticas y estilísticas de todo tipo, como son: 1) índice de frecuencias y datos estadísticos; 2) riqueza léxica y variedad de palabras; 3) repetición de voces y de conceptos; 4) campos semánticos dominantes; 5) palabras exclusivas de cierta tradición (por ej. la Picaresca); 6) palabras exclusivas de ciertas zonas del texto (por ej. en el *Lazarillo* el Tratado Tercero con su lengua privativa de la nobleza, o, en la poesía, palabras exclusivas del *Romancero*); 7) palabras en rima y palabras clave, o palabras «poéticas»; 8) estudios estilísticos de escuela (la cortés, o la tradicional, o la culta, y cuáles son sus estilemas); 9) estudios

<sup>10</sup> Efraín García Angulo, *Vocabulario del «Lazarillo de Tormes»*, Barcelona: Gracián, 1970.



autorales a partir del *usus scribendi* de un autor (por ej. Manrique); 10) estudios de los contextos en que aparecen las palabras, o de los sintagmas de que forman parte, o de las fórmulas recurrentes en que van (como el caso del *Romancero*); 11) estudios generacionales, como palabras más arcaicas de generaciones anteriores y palabras más modernas y de última moda en el XVI (como las del *Romancero General de 1600*); 12) estudios diacrónicos del español, por documentar arcaísmos en desuso o acepciones olvidadas, o por brindar la 1.<sup>a</sup> documentación de una palabra cuando Corominas la fechaba como mucho más tardía; 13) hasta se pueden usar como Diccionarios o bancos de datos cuando el diccionario no nos sirve (en caso de un *hapax*, por ejemplo). Y todo lo demás que se quiera investigar, con un largo etcétera. Por tanto, toda una herramienta de trabajo no sólo estilístico sino de contenido que venimos ofreciendo al público.

\* \* \*

II. Terminadas las premisas sobre el método adoptado y la presentación general de la página *Glossari di Ispanistica*, vengamos al Glosario del *Romancero General de 1600* fichado a partir de la edición moderna de Ángel González Palencia<sup>11</sup>.

Como decía al principio, faltaba hasta la fecha un Glosario del *Romancero Nuevo*, llevado a cabo con los criterios ilustrados, y por otra parte hay que decir que solo últimamente se han venido intensificando los estudios sobre el tema<sup>12</sup>, porque, en el panorama crítico del *Romancero*, el Nuevo se dejó de lado

<sup>11</sup> *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, ed. A. González Palencia, Madrid: CSIC, 1947, 2 vols. Además, cfr. ed. facs. de la ed. de 1600, New York: Hispanic Society, s. a. [1904]; Antonio Rodríguez Moñino, *Las Fuentes del Romancero General (Madrid 1600)*, Madrid: RAE, 1957, 13 vols.; *Id.*, *Las Series valencianas del Romancero Nuevo y los romancerillos de Munich (1589-1602)*, Valencia: Diputación Provincial, Institución Alfonso el Magnánimo, 1963; Julian F. Randolph, *Anthology of Romancero Nuevo*, New York: Lang, 1988; Joaquín de Entrambasaguas (ed.), *Segunda Parte del Romancero General (Valladolid 1605)*, Madrid: s. i., 1948, 2 vols.

<sup>12</sup> Sobre el *Romancero Nuevo* cfr., entre otros, Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), págs. 341-459; Rosa C. Almoguera, «Mujeres-soldado: el *Romancero Nuevo* como fuente para el estudio de la mujer en la España de los Austrias», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid 6-11 de julio de 1998), eds. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid: Castalia, 2000, I, págs. 265-271; Mariano de la Campa Gutiérrez, «La edición crítica de textos poéticos castellanos del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), págs. 41-59 y en especial págs. 57-58; María Soledad Carrasco Urgoiti, «Vituperio y parodia del romance morisco en el *romancero nuevo*», en *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Casa de Velázquez, 1986, págs. 115-138; Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el Romancero y en la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1968; Aurelio González, «¿Existen “versiones” en el *Romancero Nuevo*?», en *Homenaje a Margit Frenk*, coords. J. Amezcua y E. Escalante, México: UNAM-UAM, 1989, págs. 111-120; John Gornall (ed.),

a favor del mucho más amado y estudiado Romancero Viejo y Tradicional. Las entregas últimas de Mariano de la Campa<sup>13</sup> nos dan el itinerario de los estudios sobre el Romancero Culto, concentrados a partir de 1949, y de moda muy reciente, tanto que no es de extrañar que en este Seminario de *Edad de Oro* la mayoría de las conferencias versen precisamente sobre Romancero Nuevo, y no solo por parte de lopistas o gongoristas reconocidos, sino también por parte de quienes por largos años se dedicaron al Romancero Viejo<sup>14</sup>. En este marco de ‘trasborde’ del interés de un bando al otro me coloco yo también, con esta

---

‘Ensaladas Villanescas’ associated with the ‘Romancero Nuevo’, Exeter: University, 1991, reed. 2000; Cécile Iglesias, «À la recherche d’un orientalisme poétique: les expérimentations du Romancero Nuevo (1580-1620)», *Cahiers du GRIAS*, 14 (2010), págs. 81-106; Lola Josa & Mariano Lambea, «Las ‘trazas’ poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, XXII (2003), págs. 29-78; Judith H. Mauleón, «Oral Theory and Romancero Nuevo», en *El romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, eds. S. G. Armistead, A. Sánchez Romeralo, D. Catalán, Madrid: Gredos, 1979, págs. 47-62; Ramón Menéndez Pidal, *El Romancero Nuevo* [conferencia Segovia 1949], reed. en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid: Espasa, 1951, págs. 67-90; *id.*, cap. XIV, «El Romancero Nuevo compete con el Viejo (1583-1612)», en *Romancero Hispánico*, Madrid: Espasa, 1953, II, págs. 269-275; Maurice Molho, «Poética del Romancero nuevo», en *Le «Romancero» ibérique: Genèse, architecture et fonctions*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 13-32; José Fernández Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», *Romance Philology*, VI (1953), págs. 231-247 (reed. en *Ensayos y Estudios de Literatura Española*, ed. J. H. Silverman, Madrid: Revista de Occidente, 1970, págs. 109-130); *id.*, *Los romancerillos tardíos*, Salamanca: Anaya, 1964; Paolo Pintacuda (ed.), *Studi sul Romancero nuovo*, Lecce: Pensa, 2011; Flor Salazar, *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid: Fundación Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, 1999; Damien Saunal, «Une conquête définitive du ‘Romancero nuevo’: le romance assonancé», *Ábaco*, II (Madrid, 1969), págs. 93-126. Para un panorama más completo remito a las bibliografías razonadas de Mariano de la Campa (cfr. nota siguiente) mientras que para los estudios sobre el Romancero Nuevo de autor conocido remito *infra* a la nota 17.

<sup>13</sup> Cfr. Mariano de la Campa Gutiérrez, «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: el Romancero Nuevo», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)* (Cambridge, 18-22 julio 2005), eds. A. J. Close y S. María Fernández Vales, Madrid: AISO, 2006, págs. 137-142; «El Romancero Nuevo entre neoclásicos y románticos», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...* (París, 9-13 julio 2007), eds. P. Civil y F. Crémoux, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2010 ([CD-ROM]), vol. 2, págs. 146 y sigs.; «El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, (Santiago de Compostela, 7-11 julio 2008), eds. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidad, 2011, vol. I, págs. 189-199 del CD; «El Romancero Nuevo: recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)», *Acta Poetica*, 32-2 (julio-diciembre 2011), págs. 75-114; «Los estudios y ediciones sobre el Romancero Nuevo en los últimos 40 años (1973-2012)», en este mismo volumen.

<sup>14</sup> En este Seminario de *Edad de Oro* dedicado al Romancero en el Siglo de Oro (XXXII, 2012) los trabajos leídos sobre el Romancero Nuevo fueron, en el orden, los de Antonio Carreira, Pedro Ruiz, José Manuel Rico, Antonio Pérez Lasheras, Antonio Sánchez, Antonio Rey Hazas, Aurelio González, Mariano de la Campa, Cristina Castillo, Patricia Marín, Abraham Madroñal, Javier Blasco, Paolo Pintacuda, Carlos Alvar.

incursión en el Romancero Nuevo a partir del léxico que se infiere del Glosario que encargué explorar.

Reitero que autoras del Glosario del *Romancero General de 1600* fueron 4 licenciadas nuestras de posgrado: Lara Campagna, Maria Murante, Valentina Loré y Claudia Vallone. Sus trabajos fueron revisados por mí y por Francesca De Santis, en un caso, y, en tres casos, por Natalia Rodríguez que luego asumió la tarea de reunir y unificar la labor de todas y de editarla en la versión que colgamos en la red.

Como vemos en el esquema,

*ROMANCERO GENERAL DE 1600 - VOL. I, ED. GONZÁLEZ PALENCIA -  
SEGUNDO EXPOLIO*

Romances del 1 al 150: en color negro, expolio de Maria Murante  
 Romances del 151 al 166: en color azul, expolio de Claudia Vallone  
 Romances del 167 al 199: en color verde, expolio de Lara Campagna  
 Romances del 200 al 250: en color negro, expolio de Maria Murante  
 Romances del 251 al 255: en color verde, expolio de Lara Campagna  
 Romances del 256 al 268: en color negro, expolio de Maria Murante  
 Romances del 269 al 279: en color azul, expolio de Claudia Vallone  
 Romance 280: en color negro, expolio de Maria Murante  
 Romances del 281 al 347: [expolio en preparación]  
 Romances del 348 al 383: en color rojo, expolio de Valentina Loré  
 Revisión de todo el Glosario por Natalia Rodríguez Peláez  
Romances Glosados: del 1 al 280, y del 348 al 383  
 tot. 318 textos (63 adicionales), págs. 480 (sobre 803  
 textos en González Palencia, vol. I)

cada autora ha vaciado romances distintos, repartiéndose el orden progresivo de los textos, siendo que la atribución a cada una queda marcada por colores diferentes, visibles en la página web. En el encabezamiento del esquema se indica «Segundo expolio» y, abajo, 63 textos «adicionales» porque, en efecto, de este Glosario del *Romancero General de 1600* sacamos dos salidas en la red: una primera en junio de 2010, con los resultados de 255 romances fichados hasta esa época, de la que dimos noticia Natalia Rodríguez y yo en el Congreso AIH de Roma en julio de 2010<sup>15</sup>; y una segunda salida en marzo de 2012, que contiene el vaciado de 63 romances más, cuyos datos ofrezco en estas páginas. Los 63 romances que acabamos de agregar al expolio, en este esquema, están remarcados con el subrayado.

<sup>15</sup> Cfr. *supra*, nota 5.

La cuenta total monta a 318 romances fichados hasta ahora, que representan casi la mitad del Primer Tomo de González Palencia y que cubren las Primeras Cuatro Partes (romances del 1 al 280) y el inicio de la Sexta (del 348 al 383) de la edición antigua de 1600, siendo que la Quinta Parte (del 281 al 347) en estos momentos la estamos trabajando. Como todos saben, el Primer Tomo de González Palencia reproduce la edición de 1600, en sus 9 Partes (con 803 textos) que recogía a su vez romancerillos sueltos publicados a partir de 1589, mientras que el Segundo Tomo reúne las Partes sucesivas que aparecen en las ediciones de 1604 y 1605 (hasta llegar a 13 Partes y a 1.392 textos en total). Por tanto, en nuestro expolio vamos por la edición de 1600, en 9 Partes, fichada casi por la mitad, con 480 páginas de Glosario, todas en cuerpo menor y en dos columnas (y páginas significa páginas de word, convertidas en PDF en la red), o sea realmente un trabajo inmenso, y lento. La autora principal de los expolios fue Maria Murante, quien vació el mayor número de romances (215 sobre 318, o sea las dos terceras partes) y fue quien además elaboró los últimos datos matemáticos (cuentas y porcentajes de cómo se reparte el léxico, y cuenta de los *unica*, según veremos luego).

Poco a poco lo iremos completando y esperamos rematar el Glosario al menos del Primer Tomo de González Palencia, o sea la edición antigua de 1600, con 800 textos. Digo «poco a poco» porque, como ya advertía Natalia Rodríguez en el Congreso AIH de Roma «varios de los romances son muy largos, y sobre todo, siendo textos barrocos, sea por riqueza léxica sea por voces privativas, contienen un altísimo número de voces, y su vaciado es lento y trabajoso, con palabras inusitadas que requieren búsquedas y aclaraciones en Diccionarios y demás herramientas»<sup>16</sup>.

Pasando al esquema de los datos léxicos,

| Nº TEXTOS | Nº VERSOS | Nº VOCES                             | Nº MENCIONES |
|-----------|-----------|--------------------------------------|--------------|
| 318       | 20.520    | 6.140                                | 58.130       |
|           |           | (de las que 1.994 son <i>unica</i> ) |              |

en las primeras dos columnas vemos el número de textos fichados (318) y el número de versos que abarcan (más de 20.000, que nos dan la real extensión, o la entidad, del material vaciado). Siguen en las otras dos columnas el número de voces (6.140), que es bajo en proporción a la cantidad de versos, y el número de sus repeticiones, o menciones, que en cambio es muy alto (unas 58.000). Pero, de las 6.000 voces, se repiten apenas unas 4.000, ya que muchísimas (1.994, o sea casi 2000) solo tienen una mención en el Glosario, siendo todos casos de *unica* que enriquecen enormemente el abanico léxico (y estos *unica* son un rasgo

<sup>16</sup> Patrizia Botta y Natalia Rodríguez Peláez, *op. cit.*, vol. VIII, pág. 191.

típico del Romancero Nuevo y culto, que no se da en igual proporción en el Romancero Tradicional o en el Trobadoresco de Hernando del Castillo, donde las palabras en cambio son muy pocas y se repiten mucho más, redundando en un léxico más pobre, con pocos lemas constantemente repetidos).

Entre los 318 textos no todos son romances: hay canciones, letras, letrillas y sonetos, porque así venían en la recolección y se ficharon todos por igual en nuestro expolio, conjuntamente y todos seguidos, sin distinción. Entre las 58.000 menciones, hay palabras mucho más repetidas que otras y que llegan a tener unas mil presencias, como el verbo *ser* (1.323) y el adverbio *no* (1.308), seguidas por otras que tienen más de 500, como *dar* (649) y *más* (512), y por otras aún que oscilan entre 400 y 200 como los verbos *ver* (485), *hacer* y *decir* (449), *tener* (421), *estar* (412), *querer* (375) y los sustantivos *alma* (318), *amor* (290) y *moro* (288, esta frecuente no de casualidad, por la gran cantidad de romances de tema morisco, máxime en las Primeras Partes de la colección). Como vemos por las voces recién citadas, las más frecuentes son palabras de lo más comunes, y entre ellas dominan los verbos.

En el esquema siguiente, vemos cómo se reparten las Categorías gramaticales (1.<sup>a</sup> columna) por número de voces (2.<sup>a</sup> columna), con su correspondiente porcentaje en relación al total de palabras (3.<sup>a</sup> columna), y luego (en 4.<sup>a</sup> columna) el número de menciones de cada Categoría, seguido (en 5.<sup>a</sup> columna) por sus porcentajes esta vez sobre el total de las repeticiones:

| CATEGORÍA              | Nº VOCES | %      | Nº MENCIONES | %      |
|------------------------|----------|--------|--------------|--------|
| GRAMATICAL             |          |        |              |        |
| Sustantivos            | 2.845    | 46,27  | 18.469       | 31,77  |
| Antropónimos           | 376      | 6,19   | 1.457        | 2,51   |
| Topónimos              | 162      | 2,75   | 565          | 0,97   |
| Adjetivos              | 724      | 11,79  | 6.663        | 11,46  |
| Pronombres indefinidos | 13       | 0,21   | 417          | 0,72   |
| Verbos                 | 1.700    | 27,69  | 25.324       | 43,56  |
| Adverbios              | 313      | 5,10   | 5.232        | 9,01   |
| TOTAL                  | 6.133    | 100,00 | 58.127       | 100,00 |

En cuanto a número de voces, dominan los sustantivos (son más de 2.800, y representan un 46% del total), seguidos por los verbos (unos 1.700, que son el 27%). A la categoría del Nombre hay que agregar medio millar de Nombres Propios –entre Antropónimos (376) y Topónimos (162)– y también los Adjetivos (724), por lo que el grupo nominal en su conjunto es el que domina, llegando a más de 4.000 palabras de entre las 6.000. En cuanto a número de menciones, los más frecuentes son, esta vez, los verbos (con más de 25.000 repeticiones, el

43%), mientras que los sustantivos, que eran más, en realidad se repiten mucho menos (unas 18.000 veces, o el 31%), lo cual confirma un dato que es constante en todos los Glosarios: que los sustantivos son más pero se repiten menos, y los verbos son menos y se repiten más.

Terminados los datos numéricos, pasemos a otros aspectos del Glosario. En cuanto a los autores, los textos vienen anónimos en la recolección, pero en su Prólogo González Palencia identifica varias paternidades: fueron las que indicamos en el Glosario entre corchetes, aun a sabiendas de que a varias de sus atribuciones se pusieron reparos, pero al basarse nuestro expolio en la edición de González Palencia nos pareció oportuno dejar constancia de los autores por él establecidos. De todas formas, ahora no voy a entrar en cuestiones de paternidad, y me limito a decir que, por lo que se fichó hasta ahora, los poetas involucrados son, en orden decreciente, Lope (con más de 60 textos), Liñán de Riaza (con unos 20), Góngora (con 13), Juan de Salinas (con 7), Cervantes (con 2), y, con un texto solo, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Miguel Sánchez, Morales, Medinilla, Rodríguez de Ardila y otros, mientras que unos 200 textos, o sea la gran mayoría, son anónimos. Es decir, los nombres identificados son los de los poetas más cultos de fines del xvi, los de la primera generación del Romancero Nuevo, la de las últimas décadas del xvi, que hallan su acogida en los primeros impresos de romancerillos sueltos (de 1589 a 1597) que luego son reeditados (aunque no todos) en el *Romancero General de 1600* (en efecto, entre los autores falta Quevedo, que por esa época era joven, y que empezará solo más tarde a escribir sus romances nuevos). Son, pues, los poetas que dan el primer impulso al Romancero Nuevo y estrenan una moda, llevando a pautas barrocas el género tradicional (lo que también se refleja en el léxico, por supuesto)<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Para los romances nuevos de Autor conocido véanse, entre muchos otros, los trabajos siguientes. *Sobre Góngora*: Dámaso Alonso, *El romance de Angélica y Medoro*, Madrid: Ediciones Acies, 1962; Rafael Bonilla Cerezo, «Limitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora», *Studi Ispanici*, 32 (2007), págs. 89-117; *id.*, «Ahora que estoy despacio: nueva lección de un romance de Góngora», en P. Pintacuda, *op. cit.*, págs. 47-86; Antonio Carreira, «Los romances de Góngora: transmisión y recepción», *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 33-40; Luis de Góngora, *Romances*, ed. crítica de A. Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, 4 vols. (y reseña de Amelia de Paz, «Romances de Góngora: los trabajos de un editor», *Criticón*, 74 [1998], págs. 167-179); *id.*, «Registros musicales en el romancero de Góngora», en *Góngora hoy I-II-III: actas de los Foros de Debate Góngora Hoy*, coord. J. Roses Lozano, Córdoba: Diputación, 2002, págs. 73-94; Antonio Carreño, «De potros y asnos rucios: ludismos y parodia en Luis de Góngora», en *Góngora hoy I-II-III, op. cit.*, págs. 319-346; Rita Golberg, «Un modo de subsistencia del romancero nuevo: Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro», *Bulletín Hispánico*, 72.1-2 (1970), págs. 56-95; José Lara Garrido, «Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del Romance de Angélica y Medoro de Góngora», en *La tela de Ariosto. El Furioso en España: traducción y recepción*, Málaga: Universidad, 2008, págs. 51-99; *id.*, «Quintana y la revaloración del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 26.1 (2010, ejemplar de homenaje a Antonio Carreño), págs. 97-117; *id.*, «Patrón paraestrófico y organización narrativa: la incidencia formal del *Furioso* en el Romance de Angélica y

En cuanto a temas, los 318 romances de estas primeras partes son, en orden decreciente, pastoriles y moriscos (que vienen en parejas centenares: 113 y 102), seguidos por los de tema histórico (15) y por los de tema épico (15), luego por los burlescos (12), los mitológicos o de antigüedad clásica (9), los rústicos (8) –que cabe distinguir de los pastoriles, como apuntaba Aurelio González<sup>18</sup>–, o aun los de forzados ambientados en costas africanas (5), los de tema americano como la Araucana (4) y unos pocos piscatorios (3).

Y lógicamente el léxico fichado en el Glosario refleja todos estos campos semánticos de pastores, de moros, de la antigua épica, comenzando por la Onomástica, por los nombres propios de persona y de lugar que vemos en el esquema siguiente, donde solo seleccioné los que tienen una única mención (vienen subrayados los de los 63 romances adicionales):

*Unica: Antropónimos*

Adán, Agramonte, Alberto, Alcida, Alejandro, Alí, Alia, Almeida, Almoradifes, Alonso, Amadís, Amaltea, Andronio, Angélica, Aníbal, Anteón, Antón, Antonia, Aretusa, Arsenio, Atlante, Atropos, Aurelia, Ayala, Azala, Bahata, Balaja, Bandurrio, Banegas, Bartolo, Belisario, Beltenebrós, Beltrán, Benalmázar, Bermudo, Blanca, Bobadilla, Bordaiques, Cabrera, Calepino, Calíope, Campuzanos, Casto, Catón, Celaura, Celina, Celino, Celisa, Cerda, Ceres, Chapices, Cipión, Clarinel, Clarisola, Clemente, Cleopatra, Colodro,

---

Medoro de Góngora», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, eds. A. Baldissera, G. Mazzocchi, P. Pintacuda, Como-Pavia: Ibis, 2011, III, págs. 457-471; Antonio Pérez Lasheras, «Acercamiento a los romances de Góngora», en *Estudios sobre Góngora*, Córdoba: Ayuntamiento, 1996, págs. 133-154. *Sobre Lope de Vega*: Antonio Carreño Rodríguez, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979; *id.*, «Del “romancero nuevo” a la “comedia nueva” de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, L (1982), págs. 33-52; María Goyri de Menéndez Pidal, *De Lope de Vega y del Romancero*, Zaragoza: Librería General, 1953; José Lara Garrido, «Entre Espinel y Lope de Vega: textos del romancero nuevo en un manuscrito que perteneció a Böhl de Faber», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 9.1 (1986), págs. 89-110; Ramón Menéndez Pidal, cap. «Lope de Vega. El Arte Nuevo y la nueva autobiografía», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires: Espasa, 1958, págs. 69-143; Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973; Juan José Pastor Comín, «Sobre el romancero musical de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), págs. 297-310. *Sobre Cervantes*: Aurelio González Pérez, «Cervantes y los temas del Romancero nuevo», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1993, págs. 609-616. *Sobre Pedro Liñán de Riaza*: Aurelio González, «Hacia una caracterización del Romancero rústico de los Siglos de Oro», en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, eds. R. Olea y J. Valender, México: El Colegio de México, 1992, II, págs. 87-112; Abraham Madroñal Durán, «Pedro Liñán, Juan Bautista de Vivar y don Luis de Vargas, tres poetas contemporáneos de Cervantes en torno al Romancero nuevo», *Boletín de la Real Academia Española*, LVII.270 (1997), págs. 99-126; Julian. F. Randolph (ed.), *Poetas de Liñán de Riaza*, Barcelona: Puvill, 1982; *id.*, «Obras mal atribuidas a Liñán de Riaza», *Anuario de Letras*, 22 (1984), págs. 111-134; etc.

<sup>18</sup> Cfr. Aurelio González, *op. cit.* (1992).

Crinarda, Dario, David, Delfín, Díaz, Durandarte, Erbanio, Ero, Eva, Félix, Fenisa, Ferraras, Ferrí, Floralbertos, Francisca, Galayo, García, Garcipérez, Gila, Gómez, Gualquemo, Guzmán, Harpado, Henrico, Hércules, Homero, Jacinto, Jesucristo, Lainez, Landamia, Lebría, Leona, Lidio, Lindaraja, Lisio, Llorente, Lobo, Lucía, Lucrecia, Lumbreira, Madalena, Magno, Malo, Marcial, Marina, Marirabadilla, Marsilio, Medrano, Melampo, Meliso, Menalio, Mendoza, Menedón, Mercurio, Micol, Miguel, Minerva, Minguilla, Mongibelo, Nembroth, Núñez, Octavia, Olivos, Ordoño, Orlando, Pacheco, Palmela, Paredes, Paris, Penélope, Portalise, Píramo, Quintañoa, Quirando, Rasuras, Riandro, Ricardo, Rodamonte, Roldán, Rosela, Ruidíaz, Sagunto, Saler, Sancha, Sanciruelo, Silva, Silvio, Tablante, Tereo, Titón, Valdivia, Vicente, Virgilio

*Unica: Topónimos*

Aganipe, Alba, Alcalá de los Ganzules, Alcarria, Alcázar de Consuegra, Alicante, Alijares, Almería, Alpes, Alumbres, Andalicán, Andalucía, Asturias, Atenas, Atienza, Badajoz, Borgoña, Bretaña, Burgos, Cabra, Cádiz, Cartagena, Castroviejo, China, Cofio, Colcos, Córdoba, Creta, Darro, Delfos, Écija, Estepa, Estigia, Extremadura, Gaula, Geneva, Getafe, Guadalete, Guadalquivir, Guadiana, Hita, Huete, Ibero, Inglaterra, Japón, Lepanto, Ligornia, Lisboa, Lucena, Málaga, Marmolejo, Monviedro, Olmedo, Osuna, Pindo, Plasencia, Ricamonte, Salamanca, San Pedro de Cardeña, Santa Fe, Santa María del Puerto, Selimo, Soria, Tudela, Turquía, Valduerna, Valladolid, Vivaconlud, Vivatambín

Aquí vemos desfilar, entre otros, nombres de pila (*Alonso, Francisca*), apellidos (*Ayala, Guzmán*), apelativos (*Casto, Delfín*), nombres de moros (*Alí, Celaura*), de pastores y rústicos (*Erbanio*), nombre bíblicos (*Adán, Eva, Nembroth*), mitológicos (*Atlante, Calíope*) o de la Antigüedad (*Catón, Cleopatra*), de autores clásicos (*Homero, Marcial, Virgilio*), nombres épicos (*Roldán, Ruidíaz*), ariotescos (*Angélica*), caballerescos (*Amadís, Beltenebrós*), religiosos (*Jesucristo*) y mucho más. Estos nombres propios, como dije, tienen una única mención en el Glosario, pero los antropónimos más repetidos son otros, como los muy famosos de pastores (*Belardo, Riselo, Rosanio, Filis, Belisa, Belilla* –seudónimos de los poetas y de sus amadas–), o bien de personajes moros (*Azarque, Zaida, Ganzul, Zegrí, Celinda, Bravonel, Jarifa, Muza, Zulema, Tarfe, Adulce, Audalla*), o nombres mitológicos (*Cupido, Venus, Apolo, Diana, Marte*), o los religiosos musulmanes (*Alá, Mahoma*), o los épicos (*Cid, Urraca, Fernando*), etc.

Entre los nombres propios de lugar con una única mención en el Glosario reconocemos ciudades (*Alba, Alicante, Almería*), regiones (*Andalucía, Asturias, Extremadura*), montes (*Alpes*), ríos (*Darro, Guadalquivir, Guadiana, Ibero*),



puertas (*Vivaconlud*, *Vivatambín*) y mucha geografía extranjera (*Atenas*, *Borgoña*, *Bretaña*, *China*, *Delfos*, *Gaula*, *Geneva*, *Inglaterra*, *Japón*, *Lepanto*, *Liguria*, *Turquía*). Pero en este caso también se trata de *única*, siendo que los topónimos más reiterados y frecuentes son otros (*Granada* y *Toledo*, *España*, *Castilla*, *Tajo*, *Jarama* y *Genil*).

Ya comenté que un rasgo saliente de este vaciado es la gran cantidad de voces que tienen una sola mención en todo el Glosario, o sea de *única*, que son marca distintiva del Romancero Nuevo frente al Viejo y al Trobadoresco (por lo menos en lo que hemos fichado hasta ahora de todos estos Romanceros). Los *única* son 1.994. Su larga lista no voy a mencionarla toda, pero destacaré el abanico de sus principales campos semánticos, muy variado, como puede verse en este listado:

–*Animales*: abadejo, anguila, ardilla, áspid, balar, bufido, cabrerizo, cachorro, camaleón, cebellina, ciervo, cigüeña, cuervo, erizo, escorpión, gallina, garañón, garzota, halcón, jumento, lagarto, milano, mono, mosca, nutria, oso, palomo, pastar, pavo, perdigón, perdiz, piojo, plumaje, polilla, pulga, recuerdo, salamandra, venado, zorro

–*Arquitectura y materiales de construcción*: anfiteatro, antecámara, bóveda, cancel, estrado, jaspe, patio, refectorio, umbral

–*Astronomía*: eclipse, equinoccio, firmamento, lucero

–*Belleza y afeites*: abalorio, arandela, arracada, arrequive, atavío, badulaque, cadeneta, colonia

–*Botánica*: ajenjo, almoradux, amapola, apio, arrayán, arreo, avellano, avena, azucena, breña, cañamo, cañada, cardillo, carrasca, cebada, durazno, encina, endrina, enebro, espadaña, fertilizar, gualda, herbolario, higuera, hinojo, hortaliza, lampazo, lauro, lechuga, madreSelva, madroño, mastuerzo, mastranzo, mielga, murta, ortiga, pimpollo, plantar, repollo, romero, salce, selvático, taray, toronjil, trigo, zumaque

–*Comida y bebida*: aceite, aguar, amacena, almendra, ambrosía (mitol.), arroz, bodrio, ensalada, escabeche, espárrago, granada, infusión, jamón, jarabe, licor, manteca, manzana, mosto, piña, salchicha, salpicón, sopa, tocino, uva, vitela, zupia

–*Cuerpo humano*: bazo, bigote, bozo, garguero, teta, turma, verruga

–*Gentilicios*: alano, alárabe, albanés, alejandrino, aragonés, armenio, asturiano, babilónico, bergamasco, bretón, catalán, damasquino, délfico, escocés, godo, inglés, italiano, ítalo, leonés, persa, portugués, sabeo, saguntino, sevillano, suizo, tunecino, vandomesa, vizcaíno

–*Guerra y lucha*: abatir, adargar, adversario, ballesta, bélico, belicoso, blandir, bregar, cañazo, cañón, combate, contienda, cuartel, daga, defensor, desherrar, desmallar, destrozo, domeñar, escopeta, guerreador, luchar, maza, mosquetero, paladín, retar, retroguardia, ristre, tronchar, velador

- Léxico climático*: anublarse, borrasca, diluvio, escampar, inundar
- Léxico equino*: brida, cabalgada, cabalgadura, caballero, clin, escaramuzar, galopar, hacanea
- Léxico jurídico-político*: albacea, cabildo, calabozo, calumniar, caudillo, certificar, conjurar, consejero, cónsul, falsear, ignominia, legítimo, lícito, ministro, pleitear, pragmática, pregón, reto, robo, tachar, voto
- Léxico literario*: aforismo, coplilla, epigrama, epitafio, epíteto, etimología, gramático, lenguaje, poesía, rima, término, traducción, traducir
- Marítimos*: ánкора, aportar, bajel, bogar, calafatear, corbeta, chusma, embarcación, fragata, galeote, jarcia, popa, proa, sulcar
- Matemáticas*: guarismo
- Música e instrumentos musicales*: añafil, atabal, bemol, castañuela, cedazo, cencerro, chirimía, corneta, lira, pandero, sacabuche, sonata, tamborino, vihuela, zampoña
- Parentesco*: alnado, antepasado, bisabuelo, bisnieto, comadre, compadre, cormana, cuñado, descendencia
- Religión*: acatamiento, albedrío, arzobispo, bautismo, beata, bendición, canonizar, capilla, cardenal, clerical, cofrade, cofradía, consagro, disanto, ermitaño, exequias, jerónimo, hereje, infiel, inquisición, laudes, lego, maitines, monasterio, parroquiano, penitente, plegaria, procesión, profecía, purgatorio, religión, responso, rezado, rezadero, rosario, sacerdotisa, sacrilegio, sacristán, santero, santidad, santiguar, venerar
- Salud*: apoplejía, asma, bisojo, carbunco, catarro, enfermar, romadizo, tos, vomitar
- Títulos nobiliarios*: barón, duque, duquesa, majestad, marqués, princesa, príncipe, visorrey
- Vestuario*: abrochar, aderezo, aforro, agujeta, alforja, almete (milit.), amortajar, anejo, argolla, badajo, borra, braga, braguero, calzado, camisón, camelote, capuz, castañuela, chía, cinto, coetillo, contray, cota (milit.), garnacha, gorgorán, guergüescos, gualdrapa, lila, marquesota, martingala, pechera, pelleja, polaina, saltaembarca, servilla, terciopelo, tunicela, turbante, tusón, zapatilla, zueco

que retoma el esquema que Natalia Rodríguez presentó en Roma en el Congreso AIH<sup>19</sup>, pero puesto al día con todas las voces nuevas de los 63 romances adicionales (destacadas en subrayado). Salta a la vista sea la gran riqueza léxica en cada uno de los apartados sea que algunos de ellos son más ricos y variados en cuanto a unidades léxicas, como por ejemplo Animales y Botánica (los dos campos de la naturaleza, que es el telón de fondo de muchos de los romances),

<sup>19</sup> Patrizia Botta y Natalia Rodríguez Peláez, *op. cit.*, vol. VIII, pág. 194.

o bien Comida y Vestuario (que atañen a la historia de las costumbres, documentada en muchos de los textos), Guerra (reflejo de los muchos combates narrados), Religión (donde dominan las voces cristianas, pero no faltan *hereje* e *infiel* desde el punto de vista de quien escribe), y también los Gentilicios (muy variados por indicar el origen geográfico de los personajes, o la ambientación de un hecho). Y por último quiero destacar que varios de esos *unica* son voces cultas (*anfiteatro, belicoso, delfico, eclipse, equinoccio, etimología, ignominia, refectorio, selvático*) que brillan en un conjunto general de términos que, en realidad, son de lo más comunes.

Antes de concluir, quiero volver a algunos ejemplos de este Glosario y a algunas de sus curiosidades.

En la palabra *caballero*, son interesantes de notar los adjetivos que le acompañan, todos de matiz positivo (*christiano caballero, caballero brioso, caballero animoso, caballero loçano, y buen caballero* de resabio épico).

Igual llaman la atención, en la palabra *caballo*, las voces que forman sintagma: las que atañen a su color o a su raza (*caballo hovero, caballo morzillo, caballos alazanes, caballos griegos, caballo ruano, caballo rucio tordillo, caballo español*), o las que dicen algo de su carácter y sobre todo de su agresividad (*el caballo más brioso, caballos impacientes, caballo ligero, gallardo iba el caballo, furioso caballo, caballo feroz, la furia del caballo, la espuma del caballo, el caballo que aguija*), junto con el sintagma tradicional *muchos de a caballo, los de a caballo*.

Otro caso interesante es el de la voz *cabello*, que también brinda una serie de sintagmas, a veces tradicionales y tomados del patrimonio romancista o lírico-popular (*arrancar cabellos, cabellos mesados, pedir cabello, cabello suelto, niña en cabello*) y otros tomados del canon petrarquista de la belleza femenina (*cabellos de oro, cabello de oro fino, cabello de oro puro, dorados cabellos, rubios cabellos, cabellos bellos, delgado cabello*), ellos también patrimoniales, al fin y al cabo, por su amplio uso en la poesía anterior.

Otro caso es el de *cadena*, sea en el frecuente sintagma *cadena de oro*, sea acompañado por expresiones negativas con adjetivos (*duras cadenas*) o con verbos (*ceñido está de cadenas, el cuello puesto en cadena, quedo en estas cadenas, morir en cadena*, pero también *romper las cadenas* en un acto de rebelión), sea en versos bímembres entre textos de forzados y galeotes (*del remo y de la cadena, los grillos y la cadena*).

El caso de *caducar* y *caduco* como voces preferidas por Góngora y casi exclusivas del autor ya lo comenté, y algo parecido ocurre con *cabra*, palabra preferida por Liñán de Ríaza. Otra curiosidad es, con el buscador en la red, indicar un autor, por ejemplo Góngora, para ver todas las palabras que usa en el *Romancero General de 1600*.

Todas estas calas concretas que acabamos de comentar muestran como el Glosario nos brinda la posibilidad de realizar toda una serie de estudios cruzados, como los estilísticos y lingüísticos, o los de escuela, o del *usus scribendi* de un autor, o de las voces patrimoniales que vienen del formulario romancista y de la lírica popular o bien que son introducidas a cierta altura por un determinado autor (en el caso, por ejemplo, de un neologismo). Y muestran que el Glosario del *Romancero General de 1600* es una herramienta muy útil a la hora de enfrentarse con el estudio del Romancero Nuevo, porque nos da la presencia real, concreta, matemática y filológica de la palabra en todos sus contextos y en todos los autores que la usan.

## APÉNDICE

1) *CANCIONERO GENERAL* DE HERNANDO DEL CASTILLO**cabal**: adj. cal. en locuc. adv. ant., ‘giustamente’

Sant ( \_\_ )

C ( \_\_ )

R ( \_\_ )

Inv ( \_\_ )

GM ( \_\_ )

V ( \_\_ )

P-R 39b.1 [Romero]: El amor ala **cabal** / entre dos texe su trama

Manr ( \_\_ )

Manr Coplas ( \_\_ )

**caballería**: s. f., ‘cavalleria’

Sant ( \_\_ )

C ( \_\_ )

R 18trob.38 [Juan de Leiva]: parescia al duque su padre / en toda **caualleria**R 34trob.61 [Alonso de Proaza]: madre de **caualleria** / clara antigua muy honrrada

Inv ( \_\_ )

GM ( \_\_ )

V ( \_\_ )

P-R ( \_\_ )

Manr ( \_\_ )

Manr Coplas 48.371: alcançó la dignidad / de la grand **cavallería** / del espada2) *LA LOZANA ANDALUZA***cabalgar**: verbo, ‘cavalcare’ [erot.: «Hacer el amor»]XXXIV, 338, 10, (RAM): les han de dar de **cabalgar** las pobres mujeresXXXV, 344, 18, (BLA): yo no soy Lazarillo, el que **cabalgó** a su agüelaXXXVII, 356, 11, (PAT): ¡Que la quiero **cabalgar**!XXXVII, 356, 12, (LOZ): ¿Y adónde quiere ir a **cabalgar**?XXXVII, 356, 15, (LOZ): vos queréis **cabalgar**, y armar y no desarmarXLVIII, 401, 29, (LEO): tiene quien bien la **cabalogue** para el otro mundoLI, 414, 9, (LOZ): Santa Nefija que daba a todos de **cabalgar** en limosnaLII, 417, [rubr]: tenía por oficio jugar y **cabalgar**LIII, 421, 17, (DIV): estoy consumida del **cabalgar**LX, 458, 3, (LOZ): rogaron al judío que no la **cabalgase** dos nochesLXI, 461, 7, (LOZ): Fuéronse, y abrieron, y **cabalgaron**LXI, 461, 28, (MÉD 2): No puedo pensar qué remedio tener para **cabalgar**  
una mi vicina lombarda

LXI, 462, 19, (LOZ): le hacía **cabalgar** la mujer de otro  
 LXVI, 479, 4, (LOZ): sin otro ningún detenimiento **cabalgaba** en Mercurio

**caballería**: s. f., ‘cavalleria’

E. A., 491, 9: la nobleza y **caballería** de vuestra merced se la otorgó

**caballerizo**: s. m., ‘mastro di stalla’ [Orioli: “cavallerizzo” p. 266]

LXV, 478, 4, (LOZ): que os busquen un **caballerizo** que sea pobre y joven

3) *LAZARILLO DE TORMES*

**caballeriza**: s. f., ‘scuderia’

I, 15.9: de manera que fue frecuentando las **caballerizas**

**caballero**: s. m., ‘cavaliere’

I, 15.1: con cargo de acemilero de un **caballero**

III, 98.12: por no quitar el bonete a un **caballero**

III, 100.13: si el que me habla es **caballero**

III, 103.8: **Caballeros** de media talla también me ruegan

**caballo**: s. m., ‘cavallo’

I, 15.7: y lavaba la ropa a ciertos mozos de **caballos**

I, 18.10: y sábanas de los **caballos** hacía perdidas

**cabecera**: s. f.,

1) ‘capezzale’

II, 65.24: con un garrote que a la **cabecera**... ponía

III, 91.18: el jubón y las calzas, que a la **cabecera** dejó

2) ‘cuscino’

III, 80.14: poniendo por **cabecera** las calzas y el jubón

**cabello**: s. m., ‘capello’

I, 41.3: llenas de aquellos pocos **cabellos** que tenía

4) *LAGUNA, DE MATERIA MEDICA – LIB. I*

**calabaza**: s. m., ‘zucca’

I, V, 20, 33, (LAG): contra los lombrices que suelen engendrarse en el vientre a manera de pepitas de **calabaza**

I, XV, 26, 25, (LAG): los boticarios [...] usan de ciertas raíces [...] que tanto le parecen a él cuanto el membrillo a la **calabaza**

I, LXXXV, 54, 24: mata las lombrices y los gusanos que parecen pepitas de **calabaza**

I, CXXXIX, 87, 49, (LAG): y si no se tiempla con la leche de pepitas de melón, o de **calabaza**

**Calabria:** n. pr. luogo, ‘Calabria’

I, III, 19, 17, (LAG): Nace también en **Calabria**, y en las montañas finítimas a Bolonia

I, XCVII, 60, 6, (LAG): de la cual hay gran copia en Apulia y **Calabria**

**calamita:** s. f., ‘magnete’

I, XVIII, 29, 111, (LAG): del estoraque líquido y **calamita** [...] de cada cosa una onza

**cálamo:** s. m.

1) ‘calamo’

I, XXIV, 31, 7: Toma [...] del **cálamo** y del junco olorosos, y del aspalato, de cada uno una mina

2) in loc. sost., **cálamo aromático**, ‘calamo aromatico’, ‘acoro’

I, II, 19, 17, (LAG): Si conferimos el vulgar **cálamo aromático** [...] hallaremos que es el ácoro verdadero

I, II, 19, 22, (LAG): aquesta vulgar raíz, que por el **cálamo aromático** se administra, crece abundantísimamente en Lituania y en Ponto

I, II, 19, 25, (LAG): Así que hasta ahora han vivido en gran ceguedad y error todos los boticarios, por el **cálamo aromático**

I, XVII, 26, (rub.): Del **cálamo aromático**

I, XVII, 26, 1: El **cálamo aromático** nace en la India

I, XVII, 28, 15, (LAG): Si consideramos bien las señales que Plinio, Teofrasto y Dioscórides atribuyen al **aromático cálamo**, hallaremos que es una especie de caña olorosa

I, XVII, 28, 19, (LAG): en ella se hallan todas las partes del ácoro y no las que al **aromático cálamo** suelen atribuirse

I, XVII, 28, 20, (LAG): Ni tampoco podemos decir que aquella sea la raíz del **aromático cálamo**

I, XVII, 28, 22, (LAG): De otra parte, ni Dioscórides ni Galeno al **cálamo aromático** atribuyeron jamás amargor alguno

I, XVII, 28, 25, (LAG): Por donde me persuado que el **cálamo aromático** [...] no se conoce por estas partes

I, XXXV, 36, 4: Algunos, después de haber incorporado [...] el **cálamo aromático**

I, XCIV, 58, 19, (LAG): entendiendo por ella el verdadero **cálamo aromático**

5) *ROMANCERO GENERAL DE 1600***cabalgada:** s. f., ‘cavalcata’I, 241.40 [Anonimo]: salen a hazer **cabalgadas****cabalgadura:** s. f., ‘cavallo’I, 92.64 [Luis de Góngora]: me daban **cabalgadura****cabalgar:** verbo intr., ‘cavalcare’I, 22.50 [Lope de Vega]: y en un hovero **cabalga**I, 85.76 [Luis de Góngora]: furioso **cabalga**I, 97.36 [Anonimo]: y él en la silla **cabalga**I, 201.54 [Anonimo]: cuando en Babieca **cabalga****caballerizo:** s. m., ‘stalliere’I, 118.100 [Anonimo]: mi **caballeriza****caballero:** s. m., ‘cavaliere’I, 2.57 [Lope de Vega]: ¿**Caballeros** sóis vosotros?I, 3.31 [Lope de Vega]: **Caballeros** que en GranadaI, 11.100 [Anonimo]: de **caballeros** y damasI, 16.31 [Lope/Góngora]: **caballeros** con sus lançasI, 18.27 [Anonimo]: un Christiano **caballero**I, 30.29 [Lope de Vega]: Va **caballero** briosoI, 54.16 [Luis de Góngora]: de Christianos **caballeros**I, 54.73 [Luis de Góngora]: **Caballeros** le acompañanI, 55.83 [Anonimo]: que a guisa de **caballeros**I, 55.89 [Anonimo]: el **caballero** animosoI, 78.51 [María de Marchena]: Si **caballera** me armareI, 79.1 [Salinas y Castro]: Mal hubiese el **caballero**I, 97.9 [Anonimo]: y en ella vió un **caballero**I, 98.17 [Anonimo]: de **caballero** loçanoI, 119.66 [Anonimo]: y de **caballeras** rubiasI, 154.18 [Anonimo]: entran muchos **caballeros**I, 222.27 [Lope de Vega]: De **caballero** te preciasI, 253.9 [Anonimo]: Tres años ha, **caballero**I, 263.39 [Anonimo]: que para buen **caballero**I, 266.57 [Anonimo]: El pecho de un **caballero**I, 371.1 [Anonimo]: Madre, un **caballero****caballo:**

1) s. m., ‘cavallo’



- I, 7.21 [Anonimo]: y arremetiendo el **caballo**  
I, 7.86 [Anonimo]: con sus **caballos** jinetes  
I, 7.93 [Anonimo]: y manda que sus **caballos**  
I, 8.97 [Anonimo]: y sobre un **caballo** hovero  
I, 9.78 [Anonimo]: los **caballos** impacientes  
I, 10.13 [Anonimo]: los adornos del **caballo**  
I, 10.23 [Anonimo]: que el **caballo** aun de las piedras  
I, 11.26 [Anonimo]: el **caballo** entre las plantas  
I, 11.32 [Anonimo]: el **caballo** y lanza para  
I, 11.42 [Anonimo]: el rostro al **caballo** espanta  
I, 11.43 [Anonimo]: y la espuma del **caballo**  
I, 12.33 [Anonimo]: Ganzul del **caballo** baxa  
I, 47.5 [Lope de Vega]: En un **caballo** morzillo  
I, 47.9 [Lope de Vega]: Al ruido del **caballo**  
I, 54.38 [Luis de Góngora]: sobre un **caballo** hovero  
I, 54.41 [Luis de Góngora]: Tan gallardo iba el **caballo**  
I, 57.9 [Anonimo]: Parado sobre el **caballo**  
I, 57.35 [Anonimo]: volvió riendas al **caballo**  
I, 59.14 [Liñán de Riaza]: en **caballos** alazanes  
I, 60.13 [Anonimo]: en dos **caballos** hoveros  
I, 65.70 [Salinas y Castro]: al **caballo**, y a las ansias  
I, 65.71 [Salinas y Castro]: parte a acabarlo a **caballo**  
I, 82.63 [Anonimo]: tendré un **caballito**  
I, 91.18 [Anonimo]: como un **caballo** de caña  
I, 123.53 [Lope de Vega]: que tropiece tu **caballo**  
I, 123.55 [Lope de Vega]: que el **caballo** más brioso  
I, 126.58 [Lope de Vega]: y qué de **caballos** griegos  
I, 139.13 [Anonimo]: y el que enjaeza el **caballo**  
I, 175.16 [Anonimo]: sale cansado el **caballo**  
I, 175.21 [Anonimo]: en un **caballo** ligero  
I, 175.25 [Anonimo]: «Deste **caballo** te sirve  
I, 175.34 [Anonimo]: rompidos los de a **caballo**  
I, 175.42 [Anonimo]: y recibe mi **caballo**  
I, 175.64 [Anonimo]: y subiendo en el **caballo**.  
I, 178.46 [Anonimo]: a su furioso **caballo**  
I, 179.5 [Anonimo]: El **caballo** que conoce  
I, 179.53 [Anonimo]: que haciendo el **caballo** viene  
I, 179.99 [Anonimo]: La espuela al **caballo** aprieta  
I, 181.98 [Anonimo]: entran muchos de a **caballo**  
I, 185.29 [Anonimo]: que quisieras tu **caballo**  
I, 185.41 [Anonimo]: Tu **caballo** era mejor

- I, 187.28 [Anonimo]: **caballo** y lança ganaste  
 I, 191.1 [Anonimo]: en un **caballo** ruano  
 I, 192.53 [Anonimo]: **caballo** rucio tordillo  
 I, 192.61 [Anonimo]: Llegó el **caballo** a la orilla  
 I, 192.65 [Anonimo]: a nado pasó el **caballo**  
 I, 195.43 [Anonimo]: pidió su **caballo** apriesa  
 I, 209.27 [Lope de Vega]: y alcahuetes traen **caballos**  
 I, 213.9 [Anonimo]: en un **caballo** español  
 I, 213.93 [Anonimo]: Bate el **caballo** feroz  
 I, 213.103 [Anonimo]: humillar haze al **caballo**  
 I, 223.42 [Anonimo]: ni aquel tropel de **caballos**  
 I, 227.43 [Anonimo]: con la furia del **caballo**  
 I, 230.13 [Anonimo]: Del **caballo** por el aire  
 I, 230.59 [Anonimo]: porque va más de a **caballo**  
 I, 232.34 [Anonimo]: llevo tres **caballos** bellos  
 I, 235.9 [Anonimo]: Pide un **caballo** cualquiera  
 I, 237.26 [Anonimo]: del **Caballo** y del Açor  
 I, 240.2 [Anonimo]: para el **caballo** que aguija  
 I, 240.49 [Anonimo]: El Moro picó el **caballo**  
 I, 257.17 [Anonimo]: Vuelve riendas al **caballo**  
 I, 261.126 [Cervantes]: que dió una cox un **caballo**  
 I, 262.25 [Lope de Vega]: Era el **caballo** morzillo  
 2) in loc. sost. **caballo de Troya** ‘cavallo di Troia’  
 I, 106.27 [Anonimo]: que son **caballos de Troya**

**cabello**: s. m.

1) ‘capello’

- I, 6.7 [Anonimo]: y convertida en **cabellos**  
 I, 11.15 [Anonimo]: llevarlos por los **cabellos**  
 I, 13.49 [Lope de Vega]: Si el arrancar tus **cabellos**  
 I, 13.51 [Lope de Vega]: muchos **cabellos**, amiga  
 I, 25.2 [Lope de Vega]: en los **cabellos** el peine  
 I, 31.41 [Lope de Vega]: y que sus **cabellos** de oro  
 I, 35.48 [Anonimo]: diferentes del **cabello**  
 I, 37.50 [Lasso de la Vega]: un **cabello** suyo enhebra  
 I, 37.51 [Lasso de la Vega]: que del oro a sus **cabellos**  
 I, 38.30 [Anonimo]: de los **cabellos** arranca  
 I, 38.45 [Anonimo]: viendo los rubios **cabellos**  
 I, 48.7 [Anonimo]: el **cabello** de oro fino  
 I, 49.1 [Anonimo]: El **cabello** de oro puro  
 I, 50.5 [Anonimo]: el negro **cabello** suelto

- I, 51.27 [Liñán de Riaza]: entre **cabellos** de oro  
 I, 51.53 [Liñán de Riaza]: Volvió envuelto en los **cabellos**  
 I, 54.84 [Luis de Góngora]: le pagaban sus **cabellos**  
 I, 63.17 [Lope de Vega]: y son sus rubios **cabellos**  
 I, 65.21 [Salinas y Castro]: La cual, de **cabellos** bellos  
 I, 67.53 [Liñán de Riaza]: Advirtiendos unos **cabellos**  
 I, 87.21 [Anónimo]: El **cabello**, ya tordillo  
 I, 90.55 [Luis de Góngora]: convierta el **cabello** de oro  
 I, 106.16 [Anónimo]: del más delgado **cabello**  
 I, 109.7 [Anónimo]: la de los rubios **cabellos**  
 I, 109.8 [Anónimo]: y más que **cabellos** gracias  
 I, 131.24 [Anónimo]: y esos dorados **cabellos**  
 I, 142.13 [Anónimo]: que en cada **cabello** de oro  
 I, 183.35 [Anónimo]: por asirle los **cabellos**  
 I, 183.40 [Anónimo]: pedir **cabello** es supérfluo  
 I, 187.47 [Anónimo]: se está riçando el **cabello**  
 I, 188.40 [Lope de Vega]: **cabello** y cinta verdes  
 I, 201.13 [Anónimo]: erizados los **cabellos**  
 I, 204.44 [Anónimo]: y mis **cabellos** mesados  
 I, 267.7 [Anónimo]: y los dorados **cabellos**  
 I, 270.3 [Liñán de Riaza]: el **cabello** suelto al hombro  
 I, 273.37 [Anónimo]: ralo y lamido el **cabello**  
 I, 367.86 [Lope de Vega]: y el **cabello** en las espaldas  
 I, 372.1 [Anónimo]: Arrancando los **cabellos**  
 2) in loc. agg. ant. **en cabello** ‘vergine’, ‘non sposata’  
 I, 248.19 [Anónimo]: que érades niña **en cabello**

**caber**: verbo intr.

1) ‘entrare’

- I, 22.32 [Lope de Vega]: **cupiesen** tiernas estrañas  
 I, 40.18-19 [Anónimo]: jamás **cupo** en baxo pecho  
 I, 59.44 [Liñán de Riaza]: «En lo verde todo **cabe**»  
 I, 126.18 [Lope de Vega]: no **cabe** en humano pecho  
 I, 175.8 [Anónimo]: no pudo **caber** cansancios  
 I, 176.64 [Anónimo]: que en baxos pechos no **caben**  
 I, 193.18 [Liñán de Riaza]: ¿tan grande vengança **cabe**  
 I, 227.40 [Anónimo]: y cuanto más nos **cupieren**  
 I, 51.34 [Liñán de Riaza]: que en amor **quepan** agravios  
 I, 124.29 [Lope de Vega]: Gran tiempo en los cuerpos **cabes**  
 I, 140.3 [Anónimo]: que en ley de razón no **cabe**  
 I, 140.11 [Anónimo]: que en pecho noble no **caben**

- I, 143.11 [Anonimo]: pero **caben** muchas dentro  
 I, 220.19 [Anonimo]: que no **caben** con mis veras  
 I, 364.59 [Lope de Vega]: **quepa** en tu dureza  
 2) ‘spettare’, ‘toccare’  
 I, 56.29 [Anonimo]: No le **cabe** el alegría  
 I, 144.12 [Anonimo]: a ninguno **cabe** nada  
 I, 257.11 [Anonimo]: todas siete la **cupieron**  
 I, 257.13 [Anonimo]: las tres le **caben** por suerte  
 I, 257.15 [Anonimo]: mas aunque no le **cupieran**

**cabeza**: s. f., ‘testa’

- I, 41.50-51 [Anonimo]: con la cesta en la **cabeça**  
 I, 46.20 [Anonimo]: doce **cabeças** Christianas  
 I, 58.87 [Anonimo]: la **cabeça** del Maestre  
 I, 70.48 [Anonimo]: y de **cabeças** cortadas  
 I, 78.17 [María de Marchena]: las **cabeças** de los ajos  
 I, 89.46 [Anonimo]: una **cabeça** de fama  
 I, 96.33 [Anonimo]: Una toca en su **cabeça**  
 I, 100.95 [Anonimo]: a lo humilde la **cabeça**  
 I, 108.2 [Anonimo]: arrimada la **cabeça**  
 I, 108.60 [Anonimo]: como flaca su **cabeça**  
 I, 109.43 [Anonimo]: la **cabeça**, y de mis braços  
 I, 114.39 [Lope de Vega]: amenaza mi **cabeça**  
 I, 116.38 [Anonimo]: con las que su **cabeza** adornes  
 I, 126.116 [Lope de Vega]: en la **cabeça** del dueño  
 I, 134.50 [Anonimo]: de su compuesta **cabeça**  
 I, 139.14 [Anonimo]: de las **cabeças** de fama  
 I, 143.13 [Anonimo]: aunque metáis la **cabeça**  
 I, 153.78 [Anonimo]: me duele ya la **cabeça**  
 I, 185.11 [Anonimo]: mostrándome las **cabeças**  
 I, 185.120 [Anonimo]: y llevar estas **cabeças**  
 I, 187.36 [Anonimo]: la **cabeças** de Albençaide  
 I, 187.39 [Anonimo]: tres **cabeças** de Christianos  
 I, 201.7 [Anonimo]: porque contra su **cabeza**  
 I, 211.6 [Lope de Vega]: vuelve airado la **cabeça**  
 I, 213.38 [Anonimo]: que le ciñe la **cabeça**  
 I, 213.50 [Anonimo]: levantaba la **cabeça**  
 I, 218.21 [Anonimo]: Pues no es dolor de **cabeça**  
 I, 241.23 [Anonimo]: o qué **cabeças** famosas  
 I, 252.38 [Anonimo]: con descuido la **cabeça**  
 I, 261.27 [Cervantes]: la destroncada **cabeça**

- I, 269.92 [Anónimo]: para mi **cabeça**  
 I, 278.40 [Liñán de Riaza]: dolor, y no de **cabeça**  
 I, 352.90 [Anónimo]: humillando la **cabeça**  
 I, 357.40 [Lope de Vega]: que adorna cuello y **cabeça**  
 I, 365.34 [Anónimo]: que en la **cabeça** guirnalda  
 I, 366.56 [Anónimo]: baxa el moro la **cabeça**  
 I, 370.36 [Anónimo]: volvió la **cabeça**  
 I, 381.58 [Anónimo]: de la **cabeça** el tocado  
 I, 381.67 [Anónimo]: y cortando la **cabeça**

**Cabeza:** n. p. pers., ‘Cabeza’

- I, 263.20 [Anónimo]: Nuño **Cabeça** de Vaca

**cabezada:** s. f.

- 1) in loc. avv. a **cabezadas** ‘appisolato’  
 I, 99.83 [Anónimo]: duerme a **cabeçadas**  
 2) ‘testiera’  
 I, 366.40 [Anónimo]: **cabeçadas** y estriberas

**cabezón**<sup>20</sup>: s. m., ‘collo’

- I, 152.25 [Anónimo]: **Cabeçón** de puntas lleva

**cabildo:** s. m., ‘consiglio (comunale)’

- I, 263.45 [Anónimo]: a vuestro **Cabildo** vengo

**cabizbajo:** agg. qual., ‘a capo chino, pensoso’

- I, 99.1 [Anónimo]: **Cabizbaxo** y pensativo

**cabo:** s. m.

- 1) ‘capo’, ‘estremità’, ‘fine’  
 I, 7.17 [Anónimo]: y al **cabo** de una hora de años  
 I, 38.46 [Anónimo]: el **cabo** dellos desatan  
 I, 85.23 [Luis de Góngora]: y que al **cabo** dellos  
 I, 108.34 [Anónimo]: al **cabo** de tanta guerra  
 I, 125.46 [Liñán de Rialza]: y al **cabo** de pocos meses  
 I, 61.35 [Lope de Vega]: de **cabos** negros y baya  
 I, 143.19 [Anónimo]: que los hincan hasta el **cabo**  
 I, 145.80 [Anónimo]: vive y mata en muchos **cabos**

<sup>20</sup> *Cabeçón de camisa:* «Collaro della camicia, o d’ogni altro vestito da huomo, o donna» (Franciosini).

- I, 195.44 [Anonimo]: que era bayo, **cabos** negros  
 I, 209.34 [Lope de Vega]: al **cabo** de dos san Lucas  
 I, 230.20 [Anonimo]: coral en **cabos** de olata  
 2) in loc. sost. **cabo de escuadra** ‘caposquadra’  
 I, 22.40 [Lope de Vega]: le dixo un **Cabo de escuadra**  
 I, 163.27 [Anonimo]: la muerte, **cabo de escuadra**  
 3) in loc. sost. **cabo de año** ‘anniversario’  
 I, 51.22 [Liñán de Rianza]: [para el triste **cabo de año**]  
 I, 267.63 [Anonimo]: **cabo de año** el de los míos

**cabra**: s. f., ‘capra’

- I, 27.8 [Anonimo]: **cabra**, buey, yegua y cordero  
 I, 99.55 [Anonimo]: y que salto como **cabra**  
 I, 117.68 [Anonimo]: los maridos de las **cabras**  
 I, 158.3 [Anonimo]: dexando sus **cabras**  
 I, 190.2 [Liñán de Rianza]: que guarda **cabras** y penas  
 I, 193.12 [Liñán de Rianza]: con sus **cabras** una tarde  
 I, 243.76 [Liñán de Rianza]: y adiós, que se van mis **cabras**  
 I, 258.6 [Lope de Vega]: con sus **cabras** y bezerros  
 I, 258.31 [Lope de Vega]: a mis **cabras** lo agradezca  
 I, 261.77 [Cervantes]: La **cabra** rumia la yerba  
 I, 265.21 [Liñán de Rianza]: Ay de mis **cabras**  
 I, 265.27 [Liñán de Rianza]: Ay de mis **cabras**, etc.  
 I, 265.32 [Liñán de Rianza]: Ay de mis **cabras**, etc.  
 I, 265.41 [Liñán de Rianza]: Ay de mis **cabras**  
 I, 177.22 [Anonimo]: entre sus ligeras **cabras**

**Cabra**: n. p. luogo, ‘Cabra’

- I, 58.92 [Anonimo]: el fuerte Conde de **Cabra**

**Cabreras**: n. p. pers., ‘Cabreras’

- I, 79.105 [Salinas y Castro]: estas bandas son **Cabreras**

**cabrerizo**: s. m., ‘capraio’

- I, 271.9 [Liñán de Rianza]: Como **cabrerizo** ha sido

**cabrío**: s. m., ‘caprino’, ‘caprone’

- I, 193.29 [Liñán de Rianza]: Dexad mi pobre **cabrío**  
 I, 265.11 [Liñán de Rianza]: cercado de su **cabrío**

**cabrito:** s.m. ‘capretto’

I, 75.17 [Anonimo]: Los corderos y **cabritos**

**cachorro:** s.m., ‘cucciolo’

I, 273.52 [Anonimo]: y los mastines **cachorros**

**cadena:** s. f., ‘catena’

I, 23.8 [Luis de Góngora]: del remo y de la **cadena**

I, 79.7 [Salinas y Castro]: Hoy traen **cadena** de oro

I, 82.22 [Anonimo]: con una **cadena**

I, 93.7 [Luis de Góngora]: las duras **cadenas**

I, 108.32 [Anonimo]: que el lazo de mi **cadena**

I, 128.90 [R. de Ardila]: los grillos y la **cadena**

I, 213.72 [Anonimo]: sino para más **cadena**

I, 228.29 [Medinilla]: Ceñido está de **cadenas**

I, 253.43 [Anonimo]: yo el cuello puesto en **cadena**

I, 269.6 [Anonimo]: romper las **cadenas**

I, 348.20 [Lope de Vega]: que quedo en estas **cadenas**

I, 352.15 [Anonimo]: una **cadena** bordada

I, 352.20 [Anonimo]: quiere morir en **cadena**

I, 377.35 [Anonimo]: **cadenas** de oro pendientes

**cadenaeta:** s. f., ‘catenella’

I, 37.36 [Lasso de la Vega]: y cuál haze **cadenaetas**

**Cádiz:** n. p. luogo, ‘Cadice’

I, 24.4 [Anonimo]: de la antigua **Cádiz** baxan

**caducar:** verbo tr., ‘scadere’

I, 92.8 [Luis de Góngora]: al fin como quien **caduca**

**caduco:** agg. qual., ‘caduco’

I, 25.41 [Lope de Vega]: Tu vida anciana y **caduca**

I, 90.9 [Luis de Góngora]: porque de **caducas** flores

I, 246.2 [Luis de Góngora]: **caduco** Dios y rapaz





# LOS ESTUDIOS Y EDICIONES SOBRE EL ROMANCERO NUEVO EN LOS ÚLTIMOS CUARENTA AÑOS (1973-2012)

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ  
(Universidad Autónoma de Madrid)

## I. INTRODUCCIÓN

El trabajo que hoy presento aquí viene a completar una serie de estudios sobre la historia de los estudios del Romancero nuevo desde finales del siglo xvii hasta hoy. Cuando hacia 1996 empecé a preparar una antología de romances nuevos, una vez hecha la selección y al ponerme a redactar un estudio introductorio para poder comprender la historia del género, tuve que reconstruir la historia de los estudios del Romancero nuevo desde finales del siglo xvii hasta nuestros días, e inicié la serie de trabajos que concluyen hoy con este (Mariano de la Campa 2006, 2010, 2011 y 2011 [2012]). El primero de ellos examinaba el periodo que se extiende desde 1899 hasta 1953 y el papel que había desempeñado Menéndez Pidal y cómo entre 1948 y 1953 el propio Pidal y José Fernández Montensinos habían acuñado la denominación de Romancero nuevo para lo que hasta entonces llamaban artificioso o artístico, por ser propio de autor culto sometido a una poética también culta.

Este Romancero nuevo, artificioso o artístico, se diferenciaba en su poética del tradicional viejo, del juglaresco, del trovadoresco y del erudito.

Giuseppe Di Stefano, atendiendo al romancero de los poetas y escuelas cultas, señala, al menos, tres oleadas de romanceristas cultos: la primera la del romancero trovadoresco, la segunda la de la generación de 1580 y la tercera

la que implica nuevos rumbos temáticos y variada experimentación métrica a partir de la 2.<sup>a</sup> década del siglo xvii.<sup>1</sup>

En mi caso, me refiero con el nombre de Romancero nuevo a aquellos textos escritos por autores cultos a partir de 1580 y que se imprimieron o transmitieron de forma manuscrita en colecciones antológicas, normalmente como anónimos (excepto el *Manojuelo* de Lasso de la Vega). Quedan, por tanto, fuera de mis estudios todos aquellos que bajo su nombre publicaron sus colecciones de romances, pues no es mi intención analizar una historia total del Romancero en los siglos xvi y xvii, tarea que estaría más bien destinada a un equipo de investigadores y no a una sola persona. Así, para el caso de Góngora, como muy bien explicó Pérez Lasheras, de los 44 romances que escribió entre 1580 y 1600 solo 30 se publicaron en colecciones y de los considerados seguros (94 romances) o casi seguros (108 romances) el nuevo puede ascender a unos 67.

## II. PROGRESOS BIBLIOGRÁFICOS<sup>2</sup>

### II.a. Catálogos de impresos

A mediados del siglo xix Agustín Durán editó la mayor antología de textos romancísticos hasta entonces aparecida en dos volúmenes publicados con el título de *Romancero general* (Madrid, 1849 y 1851).<sup>3</sup> En esos tomos se incorporaban sendos apartados en los que se daba cuenta de las fuentes romancísticas conocidas por Durán.<sup>4</sup> Estos primeros catálogos bibliográficos de Durán fueron durante más de cien años casi los únicos instrumentos con que contaron los investigadores del romancero para sus estudios. Se tendría que esperar a la década de los años 70 del siglo xx para que Rodríguez-Moñino revolucionara el campo de los estudios del romancero con la publicación de *Diccionario de*

<sup>1</sup> Giuseppe Di Stefano, «El Romancero de los siglos xvi y xvii», en *Diccionario Filológico de la Literatura Española del siglo xvi*, Madrid: Castalia, 2009, págs. 1035-1040.

<sup>2</sup> Ordeno por fecha de publicación las referencias bibliográficas de los apartados II (Progresos bibliográficos) y III (Ediciones) para que pueda verse de forma cronológica el progreso de la investigación. En el apartado IV (Estudios) mantengo el orden alfabético de autores.

<sup>3</sup> Mariano de la Campa, «El Romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en *XVI Congreso Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... (París, 9 al 13 de julio 2007)*, eds. P. Civil/F. Crémoux, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010, pág. 84 y n. 28.

<sup>4</sup> Agustín Durán, «Catálogo por orden alfabético de varios pliegos sueltos que contienen romances, villancicos, canciones, etc., de poesía popular o popularizada», en *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo xviii*, Madrid: Rivadeneyra, 1849, tomo primero, págs. LXVII-XCVI y «Catálogo de los documentos, orígenes y fuentes de donde se han tomado los romances de esta colección, en el que se da además noticia de algunos otros libros curiosos y análogos a ella», en *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo xviii*, Madrid: Rivadeneyra, 1851, tomo segundo, págs. 678-695.

*pliegos sueltos poéticos s. xvi* (1970) y *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros del siglo xvi* (1973). Esta última obra diseñada y organizada por Rodríguez-Moñino apareció póstumamente ultimada y dispuesta para la imprenta por Arthur L-F. Askins.<sup>5</sup> También quedaron sin publicar los materiales relativos al siglo xvii, que vieron la luz cuatro años más tarde, como los volúmenes III y IV de la colección.<sup>6</sup> Askins<sup>7</sup> en la advertencia al tomo III, firmada el 7 de marzo de 1977 en Berkeley, explicaba:

Hubimos de describir en nuestra Advertencia al primer tomo del Manual de Cancioneros Siglo xvi los años de labor paciente y ardua de Don Antonio Rodríguez-Moñino que iban a dar fruto en un compendio bibliográfico monumental de los cancioneros impresos castellanos de los siglos xvi y xvii, y cómo su muerte impidió que saliera en la forma completa en que lo había proyectado su autor. [...] Hoy se ofrecen a los que se interesan por la poesía hispánica los tomos correspondientes a las colecciones del siglo xvii.

Si por regla general, son más conocidos y consultados los cancioneros del xvi, no sobrepasan a los del xvii en su fidelidad en captar la índole poética de su propio siglo. Encontrará aquí descritas el lector varias colecciones de algún renombre por lo que aportan a los estudios de los escritores más destacados de la primera mitad del dicho siglo. Lo que es más importante quizás, encontrará igualmente muchas otras, que, por sí y por las modificaciones que ocurren en sus varias ediciones, ofrecen amplia materia —poca conocida y menos consultada— para el estudio de la poesía y los gustos poéticos de todo el siglo.

El primero de los dos nuevos volúmenes incluye la reseña de 47 obras, con un total de 256 descripciones de los ejemplares de las distintas ediciones desde el siglo xvii hasta el presente de entonces, y se daba cuenta tanto de los ejemplares de los que conservamos testimonio como de aquellos de los que se tiene noticia pero no conservamos ningún ejemplar (10 en total). El segundo volumen reúne los índices necesarios para su localización (índice alfabético de libros descritos, autores y compiladores; índice tipográfico; índice de procedencias; índice de primeros versos, índice de nombres y lugares; índice general).

---

<sup>5</sup> Mariano de la Campa, «El Romancero Nuevo: Recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo xx (1953-1973)», *Acta Poética*, 32-2 (2011) [2012], págs. 90-99.

<sup>6</sup> *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros I. Impresos durante el siglo xvii*, por A. Rodríguez-Moñino. Coord. A. L-F Askins, Madrid: Castalia, 1977 y *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros II. Impresos durante el siglo xvii*, por A. Rodríguez-Moñino. Coord. A. L-F Askins, Madrid: Castalia, 1978.

<sup>7</sup>

### *II.b. Catálogos de pliegos sueltos*

Para finales de la década de 1960 Rodríguez-Moñino había proyectado un plan para la elaboración de un *Diccionario de pliegos sueltos*, dividido en dos partes, una dedicada al siglo XVI y otra al XVII. Su repentino fallecimiento en 1970 solo le permitió ver publicada la primera parte, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. El impacto de la publicación del *Diccionario* fue tan grande en la comunidad investigadora que animó a las siguientes generaciones a proseguir la tarea iniciada por Rodríguez-Moñino. El testigo fue recogido por la fina investigadora María Cruz García de Enterría, quien dedicó sus esfuerzos al estudio y catalogación de pliegos sueltos. Fruto de su trabajo fue la aparición en 1977 del *Catálogo* de pliegos sueltos del British Museum, en donde se describen 228 pliegos. En las décadas posteriores, ya fuera como investigadora principal en el proyecto «Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII» o como directora de tesis doctorales, la paciente labor de catalogación de pliegos poéticos ha hecho posible la publicación de varios *Catálogos* en la Colección de Repertorios Bibliográficos y, quizá la obra más importante que merece destacarse, aparecida en 1998, el *Catálogo* de pliegos sueltos que se conservan en la Biblioteca Nacional de España, en donde se da cuenta de 1183 pliegos. El origen de los trabajos de García de Enterría estaba en su tesis doctoral,<sup>8</sup> que, dirigida por José Manuel Blecua, padre, se centraba en estudiar el papel de los pliegos poéticos en la sociedad barroca. En la introducción,<sup>9</sup> explicaba cómo Rodríguez-Moñino había puesto a su disposición las pruebas del diccionario de pliegos del siglo XVI para que pudiera utilizarlo:<sup>10</sup>

Cuando en los últimos meses del curso 1969-70 daba yo los toques finales a mi tesis doctoral, tenía sobre mi mesa las pruebas de imprenta del último libro del profesor Rodríguez-Moñino: *Diccionario de pliegos poéticos sueltos (siglo XVI)*, que él me enviaba para que pudiera utilizar sus datos con la urgencia necesaria, antes de que saliera el libro de la imprenta.

También explicaba la tarea que había tenido que llevar a cabo en la recogida de materiales:<sup>11</sup>

Lo primero fue la recogida de material base para mi estudio. Tarea ardua porque se conservan cantidades ingentes de pliegos sueltos del siglo XVII en

<sup>8</sup> M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid: Taurus, 1973.

<sup>9</sup> Aquí dedica unas palabras de agradecimiento a los que habían sido sus guías en el entonces casi inexplorado mundo de los pliegos sueltos: Blecua, Pérez Gómez y Rodríguez-Moñino.

<sup>10</sup> M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, *op. cit.* (1973), pág. 12.

<sup>11</sup> M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, *op. cit.* (1973), pág. 12.

muchas bibliotecas nacionales y extranjeras, y al tener que renunciar, lógicamente, a recogerlos y estudiarlos todos, se imponía la selección y la técnica de muestreo. No es posible explicar demoradamente cómo he procedido y cuáles han sido mis criterios. Baste decir aquí que, calculando en unos 2.500 ó 3.000 pliegos poéticos de cordel los que se conservan del siglo xvii (o ¿quién sabe si más?; la bibliografía en este terreno está todavía retrasada), sólo un número alto –700 pliegos poéticos–, bien estudiados y analizados podía dar la suficiente garantía de ser una muestra representativa de todo lo que se conserva. Añadiré a esto que, orientada por criterios estrictos, tanto bibliográficos como históricos, temáticos, etc., reuní una colección de fotocopias de 700 pliegos poéticos populares del siglo xvii que me sirvió de base para mi estudio. Los pliegos proceden de 16 bibliotecas nacionales y extranjeras. Las enumero: Biblioteca Nacional de Madrid, Nacional de Lisboa; Municipal de Évora; Central de Cataluña, de Barcelona; Archivo Municipal de Historia de la Ciudad de Barcelona (Casa del Arcediano); del Magdalen Colege, de Cambridge; Universitaria de Cambridge; Nacional de Escocia, de Edimburgo; de la Real Academia de la Historia, de Madrid; de The Hispanic Society of America, de New York; Pública de Oporto; de Menéndez Pelayo, Santander; particular de don Antonio Rodríguez Moñino, de Madrid; particular de don Antonio Pérez Gómez, en Cieza (Murcia); particular de Mr. Edward M. Wilson, en Cambridge; y del British Museum, de Londres.

A estos trabajos hay que añadir otras dos obras importantes, la de Carolina Lecocq Pérez que se ocupa de catalogar los pliegos sueltos en las bibliotecas de París y la reedición del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (1165 pliegos + 22 fragmentarios o desconocidos).

GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz, *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo xvii en el British Museum de Londres*, Pisa: Giardini editori e stampatori, 1977.

LECOQ PÉREZ, Carolina, *Los «Pliegos de cordel» en las bibliotecas de París*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales-Printing Books, D.L., 1989.

CAMPO, Victoria, INFANTES, Víctor, RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo xvii de la Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, 1995.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, ed. corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid: Editorial Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997.

- [GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz y Julián MARTÍN ABAD, (dirs.)], *Catálogo de Pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo xvii*, Madrid: Biblioteca Nacional-Universidad de Alcalá, 1998.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz, RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.<sup>a</sup> José, *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. xvii)*. *Catálogo*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones, 2000.
- CORDÓN MESA, Alicia, *Catálogo de los Pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo xvii de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá- Servicio de Publicaciones, 2001.

### *II.c. Catálogos de manuscritos*

Otro ámbito que ha favorecido la localización de textos del Romancero nuevo ha sido el creciente interés por la catalogación de fondos manuscritos de bibliotecas que conservan fondos antiguos. Tanto la reedición de catálogos impresos (el de la British Library), como la publicación de inventarios (Inventario de manuscritos de la Biblioteca Nacional) y de catálogos de bibliotecas españolas (de la Real Biblioteca, de la Academia Española, de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, de la Biblioteca Colombina, de la Biblioteca Lázaro Galdiano) y de fuera de España (bibliotecas de Florencia), han permitido al investigador contar con los instrumentos necesarios para su trabajo. A ello hay que añadir el Catálogo de manuscritos poéticos de la Biblioteca Nacional que incluye el vaciado de los primeros 12.000 manuscritos con composiciones poéticas. Esperemos que este trabajo no quede inacabado y pueda llegar a su fin con el catálogo completo de todos los manuscritos del establecimiento madrileño.

- GAYANGOS, Pascual de, *Catalogue of the manuscripts in the spanish language in the British Library*, 4 v., Londres, 1875-1893 (reed. Londres: The British Library-British Museum Publication Limited, 1976).
- Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. X (3027-5699), Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1984; vol. XI (5700-7000), Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987; vol. XII (7001-8499), Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988; vol. XIII (8500-9500), Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, 1995; vol. XIV (9501-10200), Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte-Biblioteca Nacional, 2000; vol. XV (10201-11000), Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte-Biblioteca Nacional, 2002.
- Catálogo de manuscritos de la Real Academia Española*, Madrid: RAE, 1991.

- Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos*, 6 vols., Madrid: Patrimonio Nacional, 1994-1996.
- Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. I Manuscritos 1-1679bis*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997 y *II Manuscritos 1680-2777*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- YEVES, Juan Antonio, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, 2 vols., Madrid: Ollero & Ramos-Fundación Lázaro Galdiano, 1998.
- CACHO, María Teresa, *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia*, 2 vols., Firenze: Alinea Editrice, 2001.
- Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, 6 vols. + 1 de índices, Madrid: Arco/Libros, S.L., 1998-2008.
- SÁEZ GUILLÉN, José Francisco, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, elaboración de índices, P. Jiménez de Cisneros Vencelá, J. F. Sáez Guillén, siendo director de la Biblioteca el Excmo. Dr. D. Juan Guillén Torralba, 2 vols., Sevilla: Cabildo de las S.M. y P.I. Catedral de Sevilla-Institución Colombina, 2002.

A estos catálogos impresos en papel hay que añadir los adelantos con las nuevas tecnologías, pues hoy casi todas la bibliotecas permiten en su página web consultar descripciones de sus fondos en línea (RAE, RAH, BNE, BPR, etc.). La Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional facilita la consulta digital de 1507 manuscritos. También contamos con el *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español* que incluye tanto impresos como manuscritos, y la *Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico* que contiene la digitalización de impresos y manuscritos.

#### *II.d. Índice de primeros versos*

Otra fuente muy importante para el trabajo del investigador en lo que respecta a la poesía del Siglo del Oro lo constituyen los índices de primeros versos. El más importante de todos es la *Bibliografía de la Poesía Áurea* (BIPA). Una base de datos informatizada preparada por Ralph A. DiFranco (University of Denver) y José J. Labrador Herriz (Cleveland State University), contiene unos 100.000 mil primeros versos, con la pertinente información bibliográfica y con referencias cruzadas. La base estuvo disponible en la red de forma provisional como prototipo experimental durante varios meses, pero actualmente se ha retirado del sistema on-line para poder seguir su proceso de elaboración. Un pequeño adelanto apareció impreso en el volumen *Tabla de los principios de la poesía española XVI-XVII*, aparecida en 1993, que contiene unos 30.000 mil *incipit* de poemas de

los siglos XVI y XVII.<sup>12</sup> El catálogo elaborado en la Fundación Menéndez Pidal con sus propios fondos romancísticos también resulta muy útil para los textos noticieros y moriscos del Romancero nuevo. Y lo mismo cabe decir del trabajo de Mariano Lambea para los textos musicados del Romancero nuevo.

*Tabla de los principios de la poesía española, siglos XVI-XVII*, preparada por J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, pról. A. L-F. Askins, Cleveland: Cleveland State University, 1993.

*Catálogo analítico del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri. Romances de tema nacional*, 2 vols., Barcelona: Quaderns Crema-Fundación Menéndez Pidal, 1998.

LAMBEA, Mariano, *Incipit de Poesía Española Musicada ca 1465-ca 1700*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2000.

### III. EDICIONES

Otro campo en el que la investigación ha progresado de manera espectacular ha sido en la edición de textos del Siglo de Oro, lo que ha permitido una búsqueda más minuciosa de composiciones pertenecientes al Romancero nuevo. La edición de textos del Romancero nuevo abarca tanto composiciones impresas en la época como textos manuscritos. De los textos impresos en la época, es decir entre 1580 y 1688,<sup>13</sup> ya sea de forma facsímil –en especial de pliegos sueltos–, ya sea transcripción de obras impresas, la labor de los investigadores ha sido francamente meritoria. En el ámbito de los cancioneros manuscritos el esfuerzo de Labrador y DiFranco es digno de admiración, y lo mismo puede decirse de los cancioneros manuscritos musicales, campo en el que destaca la labor de Mariano Lambea y Lola Josa. La edición de la poesía de autores individuales también ha conseguido un avance importante, aunque seguimos limitados a los autores conocidos (Góngora, Lope, Liñán, Salinas y Quevedo). Las nuevas tecnologías han permitido la creación de bases de datos que se han convertido en elementos necesarios para el estudio del Romancero nuevo (las dos más importantes para el caso que nos ocupa son las dirigidas por Sagrario López Poza y Suzanne Petersen). En definitiva todos ellos han hecho posible que los investigadores podamos localizar cientos de composiciones que de otra forma hubieran sido de difícil acceso.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Según las estimaciones que José J. Labrador realizó en las *Primeras jornadas hispanistas liebaniegas* el conjunto de toda la poesía áurea podría ascender a cerca del millón de composiciones.

<sup>13</sup> Para los pliegos sueltos hasta después de la guerra de sucesión en 1713.

<sup>14</sup> Quizá el punto más flaco sea el de las antologías, ya que únicamente contamos con la que en 1998 realizó Randolph. Todavía nos falta una antología con textos del Romancero nuevo que sea lo suficientemente amplia y variada tanto en lo que se refiere a la cronología como a la temática. Desde



Mención aparte merece una serie de trabajos surgidos en torno al *Entremés de los romances*, cuya publicación a principios del siglo xx por Emilio Cotarelo dio lugar a que en las cinco primeras décadas del siglo fuera objeto de la atención de diversos investigadores (E. Cotarelo y Morí, A. Cotarelo Valledor, F. Rodríguez-Marín, R. Menéndez Pidal, R. Schevill y A. Bonilla, J. Millé y Giménez, M. Herrero García, D. Alonso, J. García Soriano) atendiendo a su relación con Cervantes, ya fuera como posible génesis del *Quijote* o como imitación de la obra cervantina. En el periodo del que nos ocupamos también fueron varios los estudiosos que se dedicaron al *Entremés* no sólo desde la perspectiva cervantina, sino también desde el nuevo género poético que tuvo a uno de sus creadores en Lope de Vega: el Romancero nuevo.<sup>15</sup> El *Entremés*, compuesto a base de 29 romances nuevos, permite entrever la importancia de este género no sólo para la historia de la poesía, también para la historia del teatro y de la novela.

### III.a. De pliegos sueltos

*Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, [ed.] facsímil [y] estudio por M.<sup>a</sup> C. García de Enterría, 2 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1973.

*Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga*, [ed.] facsímil [y] estudio por María Cruz García de Enterría, 2 v., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1974.

*Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*, [ed.] facsímil [y] descripciones bibliográficas e índices generales de los pliegos de Milán, Pisa y Munich por M.<sup>a</sup> C. García de Enterría, 3 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974.

*Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, [ed.] facsímil, introducción por G. Di Stefano, [y] estudio por M.<sup>a</sup> C. García de Enterría, 2 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974.

*Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres*, estudio por A. Lee-Francis Askins, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1989.

*Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (impresos antes de 1601)*, [ed.] facsímil, precedida de una presentación y notas bibliográficas por A. Lee-Francis Askins, 3 vols., Madrid: Joyas Bibliográficas, 1989-1991.

---

hace algunos años Aurelio González por su parte y yo por la mía proyectamos la elaboración de sendas antologías que vengan a llenar el vacío existente en este terreno.

<sup>15</sup> Véase la bibliografía en Antonio Rey y Mariano de la Campa, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*, México: Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México A.C.-Museo Iconográfico del Quijote, 2006, págs. 77-81. Además de la edición del texto (págs. 85-121), se incluye una transcripción de los 29 romances nuevos (págs. 125-224) y las fuentes impresas y manuscritas de cada uno de ellos (págs. 225-236).

ETTINGHAUSEN, Henry, *Notícies del segle XVII: La premsa a Barcelona entre 1612 i 1628*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2000.

VEGA, Lope de, *Fiestas de Denia*, introducción y texto crítico de M. G. Profeti, apostillas históricas de B. J. García García, Firenze: Alinea Editrice, 2004.  
*La Segunda parte del desengaño del hombre (pliego suelto de 1615), de Félix Lope de Vega Carpio*, [ed. de] A. Sánchez Jiménez, Navarra: Pliegos volanderos del GRISO nº 6, enero, 2004 (incluye el romance de Escaramán vuelto a lo divino).

### III.b. De obras impresos

ESCOBAR, Juan de, *Historia y Romancero del Cid (Lisboa, 1605)*, ed., estudio bibliográfico e índices por A. Rodríguez-Moñino, introd. A. Lee-Francis Askins, Madrid: Castalia, 1973.

ALÍN, José María y BARRIO ALONSO, María Begoña, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London: Tamesis, 1997.

PÉREZ DE HITA, Ginés, *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes (primera parte de las guerras civiles de Granada)*, ed. facsímil, estudio preliminar e índices por P. Correa Rodríguez, Granada: Universidad de Granada, 1999 (ed. facsímil de la publicada por P. Blanchard-Demouge, Madrid: Bailly-Baillièrre, 1913).

—, *La guerra de los moriscos (segunda parte de las guerras civiles de Granada)*, ed. facsímil, estudio preliminar e índices por J. Gil Sanjuán, Granada: Universidad de Granada, 1998 (ed. facsímil de la publicada por P. Blanchard-Demouge, Madrid: Bailly-Baillièrre, 1915).

*Moriscos. De los romances del gozo al exilio*, ed. y estudio de M. Ruiz Lagos, Sevilla: Editorial Guadalmena, 2001.

*Primera Parte del Romancero y Tragedias (1587) de Gabriel Lasso de la Vega*, ed. B. J. Morterson, Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2006.

LASKARIS, Paola, *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga: Analecta Malacitana (anexo LVIII), 2006.

### III.b.1. El entremés de los romances

REY HAZAS, Antonio con la colaboración de Mariano DE LA CAMPA, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*, México: Gobierno del Estado de Guanajuato-Fundación Cervantina de México A.C.-Museo Iconográfico del Quijote, 2006.

*III.c. De manuscritos**III.c.1. Cancioneros manuscritos*

- Tonos a lo divino y a lo humano*, introd., ed. y notas de R. Goldberg, London: Tamesis Books limited, 1981.
- Poesías varias y recreación de buenos ingenios. Manuscrito 17556 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 2 vols., ed. y estudio por R. Goldberg, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas S.A., 1984.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito N.º. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed., pról., notas e índices de J. J. Labrador, C. Ángel Zorita, R. A. DiFranco, Madrid: El Crotalón, 1986.
- Cancionero de Pedro de Rojas*, pról. J. M. Blecua, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, M.<sup>a</sup> T. Cacho, Cleveland: Cleveland State University, 1988.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, pról. M. Chevalier, ed. J. J. Labrador y R. A. DiFranco, Madrid: Patrimonio Nacional, 1989.
- Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, pról. J. B. Avalor-Arce, ed. J. J. Labrador, R. A. DiFranco y C. Ángel Zorita, Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1989.
- Poesías del Maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. C. Ángel Zorita, R. A. DiFranco y J. L. Labrador Herraiz, pról. D. Briesemeister, Cleveland: Cleveland State University, 1991.
- Cancionero de poesías varias. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, pról. S. G. Armistead, Madrid: Visor, 1994.
- Cancionero sevillano de Nueva York*, pról. B. López Bueno, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- Romancero de Palacio (siglo XVI)*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, L. A. Bernard, pról. J. Fernández Jiménez, Cleveland: Cancioneros Castellanos, 1999.
- Poesías de fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, L. A. Bernard, pról. J. Lara Garrido, Málaga: Analecta Malacitana (Anejo XXXIV), 2001.
- Cancionero sevillano de Fuenmayor C.S.I.C. R.M. 3879*, ed. J. J. Labrador, R. DiFranco, J. M. Rico, pról. F. López Estrada, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.
- Libro romanzero de canciones, romances y algunas nuevas para passar la siesta a los que para dormir tienen la gana compilato da Alonso de Navarrete*

- (*ms. 263 della Biblioteca Classense de Ravenna*), ed., studio introduttivo e commento di P. Pintacuda, Firenze: Edizioni ETS, 2005.
- Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, J. M. Rico García, pról. S. López Poza, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Cancionero de poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, eds. J. J. Labrador, R. DiFranco, C. Parrilla, Almería: Universidad de Almería, 2008.
- Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. VI. 200*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, pról. G. Caravaggi, Málaga: Analecta Malacitana (Anejo LXVIII), 2008.
- Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, pról. S. G. Armistead, con un estudio de J. M. Pedrosa, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009.

### III.c.2. Cancioneros musicales

- El Cançoner musical d'Ontinyent*, transcripció i estudi de J. Climent, Valencia: Ajuntament d'Ontinyent-Generalitat Valenciana, 1996.
- El Cancionero de la Sablonara*, ed. crítica, introd. y notas por J. Etzion, London: Tamesis Books, 1996.
- Cancionero sevillano de Nueva York*, pról. B. López Bueno, ed. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. I. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. I, ed. M. Lambea y L. Josa, Barcelona: CSIC, 2000.
- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. II. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. II, introd. y ed. crítica de M. Lambea y L. Josa, Madrid: CSIC, 2003.
- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. III. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, vol. I, introd. y ed. crítica de M. Lambea y L. Josa, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2004.
- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. IV. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. III, introd. y ed. crítica de M. Lambea y L. Josa, Madrid: CSIC, 2005.
- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii. V. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, vol. II, introd. y ed. crítica de M. Lambea y L. Josa, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006.
- Cancioneros musicales de poetas del Siglo de Oro, vol. V. Manojuelo poético-musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*, ed. crítica y estudio interdisciplinar de L. Josa & M. Lambea, Madrid: CSIC, 2008.

- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. VI. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, vol. IV, introd. y ed. crítica de M. Lambea y L. Josa, Madrid: CSIC, 2010.
- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. VI. Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, vol. III, introd. y ed. crítica de M. Lambea y L. Josa, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2011.

### III.c.3. Autores individuales

- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid: Castalia, 1971, vol. III, [reed. 2001].
- , *Poesía original completa*, ed., introd. y notas de J. M. Bleuca, Barcelona: Planeta, 1981 (nueva ed., Barcelona: Booket, 2004).
- LIÑÁN DE RIAZA, Pedro, *Poesías*, ed., introd. y notas de J. F. Randolph, Barcelona: Puvill Libros S.A., [1982].
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 1982 (5ª ed. rev. 2000).
- VEGA, Lope de, *Poesía selecta*, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 1984 (2ª ed. 1995).
- SALINAS, Juan de, *Poesías humanas*, ed., introd. y notas de H. Bonneville, Madrid: Castalia, 1987.
- VEGA, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar de A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. crítica de A. Carreira, 4 vols., Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

### III.d. Antologías

- RANDOLPH, Julian F., *Anthology of the romancero nuevo (1580-1600)*, New York-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang, [1988].
- Antología de la épica y el romancero*, ed. M. de la Campa, Barcelona: Hermes, 1998.

### III.e. Bases de datos

A. Proyecto sobre Relaciones de sucesos. En la Universidad de La Coruña trabaja un equipo sobre las *Relaciones de sucesos*, (<<http://rosalia.dc.fi.udc.es/relaciones>>) bajo la dirección de Sagrario López Poza, que recoge información de bibliotecas españolas, portuguesas e italianas, con acceso al catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (siglos XVI-XVIII).

B. Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico, dirigido por Suzanne Petersen, profesora de la Universidad de Washington, que pretende poner en línea a) una bibliografía crítica del género, b) una muestra representativa de todos los romances documentados por el mundo desde el siglo xv, c) representación cartográfica de datos romancísticos primarios y secundarios y d) reproducciones musicales de recitaciones originales y su notación musical. Actualmente están accesibles la bibliografía, la base de datos textual y el archivo sonoro.

B.1. *Archivo Internacional del Romancero pan-hispánico. Una base de datos de versiones de romances antiguos y modernos* (Romances impresos antes de 1680. Recoge 426 textos, algunos nuevos. *El Romancero nuevo*, romances artísticos, compuestos por autores cultos a partir de mediados del siglo xvi. Recoge 73 textos).

B.2. *Bibliografía del Romancero pan-hispánico. Una base de datos de publicaciones sobre el Romancero* (Recoge 6.167 entradas).

### III.f. Tesis doctorales

En la Universidad Autónoma de Madrid se están llevando a cabo dos tesis doctorales relacionadas con el Romancero nuevo:

SUÁREZ DÍEZ, José María, *El Romancero pastoril en el Romancero nuevo*, bajo la dirección de M. de la Campa.

EUGERCIOS ARRIERO, José Luis, *El Romancero morisco en el Romancero nuevo*, bajo la dirección de A. Rey Hazas.

## IV. ESTUDIOS

Los estudios que durante los últimos cuarenta años se han publicado por parte de la comunidad investigadora revelan un interés creciente por el Romancero nuevo. Si comparamos el número de estudios de las etapas anteriores en la historia de los estudios del Romancero nuevo la progresión es muy significativa. En una primera etapa entre 1896 y 1953 apenas podemos contar con una decena de estudios sobre este campo de la literatura. En una segunda etapa, entre 1953 y 1973, el panorama crece considerablemente, pues alcanza una treintena de trabajos especializados. En el periodo que ahora nos ocupa, entre 1973-2010, el número de contribuciones llega al centenar. Y no solo se han multiplicado en número y en calidad, sino que también se ocupan de los aspectos más variados (temas, autores, música, estilo, atribuciones, etc.).

ALATORRE, Antonio, «Andanzas de Venus y Cupido en tiempos del Romanero nuevo», en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz*

- Roig, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez, editoras, México: El Colegio de México, 1992, págs. 337-390.
- , «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), págs. 341-459.
- , «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII (2000), págs. 299-332.
- ALMOGUERA, Rosa C. y REGAN, Kate, «Romancero y comedia en *La Serrana de la Vera*», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, ed. Ch. Strosetzki, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2001, págs. 123-129.
- ALMOGUERA, Rosa C., «Mujeres-soldado: el romancero nuevo como fuente para el estudio de la mujer en la España de los Austrias», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998, I*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid: AIH-Castalia-Fundación Duques de Soria, 2000, págs. 265-271.
- ALONSO ASENJO, Julio, «*Quijote* y romances: uso y funciones», en *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, ed. R. Beltrán, Valencia: Universitat de València, 2000, págs. 25-65.
- ALVAR, Manuel, *Granada y el romancero*, reed. facsímil con una introd. por J. Lara Garrido, Granada: Universidad, 1990 (1.<sup>a</sup> ed. 1956).
- ASKINS, Arthur L-F, «El cartapacio de Francico Morán de la Estrella (ca. 1585)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LI (1975), págs. 91-167.
- BERNARD, Lori A., «“Sobre las ocho cabezas”: nuevas aportaciones textuales al romancero de los infantes de Lara», *La Corónica*, 27 (1998), págs. 69-80.
- BLECUA, Alberto, «Juan Sánchez Burguillos, ruiseñor menesteroso del siglo XVI», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, 1984, págs. 71-103.
- BLECUA, José Manuel, «De nuevo sobre el cancionero de Gabriel de Peralta», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuetes*, II, Madrid: Gredos, 1986, págs. (ahora en José Manuel Blecua, *Homenajes y otras labores*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, págs. 203-212).
- , «El Cancionero del Conde de Monteagudo», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñono 1910-1970*, Madrid: Castalia, 1975, págs. 93-114 (ahora en José Manuel Blecua, *Homenajes y otras labores*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, págs. 85-92).
- , «El cancionero llamado «Jardín divino»», en *Philología hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid: Gredos, 1986, págs. 33-46 (ahora en José Manuel Blecua, *Homenajes y otras labores*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, págs. 213-217).

- , «El manuscrito 5602 de nuestra Biblioteca Nacional», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, 1984, págs. 107-123 (ahora en José Manuel Blecua, *Homenajes y otras labores*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, págs. 157-162).
- , «Otros poemas del «Romancero de Barcelona»», en *Homenaje a Atoni Comas*, Barcelona, 1985, págs. 55-70 (ahora en José Manuel Blecua, *Homenajes y otras labores*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990, págs. 193-198).
- CAMPA, Mariano de la, «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: *El Romancero nuevo*», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, ed. A. Close, con la colaboración de S. M.<sup>a</sup> Fernández Vales, Madrid: AISO, 2006, págs. 137-142.
- , «El Romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en *XVI Congreso Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... (París, 9 al 13 de julio 2007)*, eds. P. Civil/F. Crémoux, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 77-88.
- , «El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, (7-12 de julio de 2008)*, coords. A. Azaustre Galiana, S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011, págs. 185-195.
- , «El Romancero Nuevo: Recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)», *Acta Poética*, 32-2 (2011) [2012], págs. 63-93.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, [Barcelona]: Círculo de Lectores, 1988 (1.<sup>a</sup> ed., Madrid: Revista de Occidente, 1956).
- CARRASCO, M.<sup>a</sup> Soledad, «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos, Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1986, págs. 115-138.
- , *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX)*, ed. facsímil, estudio preliminar J. Martínez Ruiz, Granada: Universidad de Granada, 1989 (1.<sup>a</sup> ed., Madrid: Revista de Occidente, 1956).
- CARREIRA, Antonio, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopéptico», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, coords. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga: Universidad de Málaga, 1997, págs. 231-249.
- , «Góngora: poemas atribuidos y dudosos», *Gongoremás*, Barcelona: Península, 1998, págs. 415-437.



- 
- , «La maurofilia en los romances de Góngora», *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998, págs. 345-359.
- , «La recepción de Góngora en el siglo xvii: un candidato a la autoría del *Escrutinio*», *Estudios sobre Góngora*, Córdoba: Real Academia, 1996, págs. 29-42 (después en *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998, págs. 399-414).
- , «Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados», *Criticón*, 27 (1984), págs. 5-35 (después en *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998, págs. 95-118).
- , «Registros musicales en el romancero de Góngora», *Actas del Foro de Debate Góngora hoy*, 1997 (después en *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998, págs. 373-396).
- , «Un cancionero perdido en Córdoba y hallado en Madrid», *Criticón*, 80 (2006), págs. 5-18.
- , *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998.
- , *Nuevos poemas atribuidos a Góngora (Letrillas, sonetos, décimas y poemas varios)*, pról. R. Jammnes, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- , «Locí critici en los romances de Góngora», *De Góngora a Góngora. Actas del Congreso celebrado en Verona, octubre de 1995*, Pisa, 1997, págs. 17-39 (después en *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998, págs. 317-344).
- , «Los romances de Góngora: transmisión y recepción», *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 33-40 (después en *Gongoremas*, Barcelona: Península, 1998, págs. 361-371).
- CARREÑO, Antonio, «Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, L (1982), págs. 33-52.
- , «Figuración lírica y lúdica: el romance "Hortelano era Belardo" de Lope de Vega», *Hispanófila*, LXXVI (1982), págs. 35-45.
- , «Gracián y sus lecturas en el Romancero de Luis de Góngora», en *Actas del noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*, 2 vols., ed. S. Neumeister, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, págs. 395-403.
- , *El Romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1978.
- CATALÁN, Diego, «El romance de ciego y el subgénero "Romancero tradicional vulgar"», en *Arte poética del romancero oral. Parte Iª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo veintiuno editores, 1997, págs. 325-362 (después en «El romance de ciego y el romancero tradicional», págs. xxi-lxii del volumen: Salazar, Flor, *El romancero vulgar y nuevo*, preparado en el Centro de Estudios Históricos Menéndez Pidal, con la guía y concurso de D. Catalán, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, 1999).

- , «El romancero espiritual en la tradición oral», en *Schwerpunkt Siglo de Oro, Akten des Deutschen Hispanistentages. Wolfenbüttel 28-2-1.3, 1985*, ed. Hj.-Niederehe, Hamburgo, H. Buske, 1987, págs. 39-68 (ahora en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo veintiuno editores, 1997, págs. 265-290).
- , «Huellas de la Historia: Don Álvaro de Luna y su paje Moralicos (1453) en el romancero sefardí», en *Arte poética del romancero oral. Parte 2ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo veintiuno editores, 1998, págs. 199-220.
- CRIVELLARI, Daniel, *Il «romance spagnolo» in scena. Strategie di riscrittura enel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma: Carocci Editore, 2008.
- DI STEFANO, Giuseppe, «El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la modernidad. Tres calas y algunos sondeos», *Bulletin Hispanique*, 113-1 (2011), págs. 129-162.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Sexo y violencia: noticias sensacionalistas en la prensa española del siglo xvii», *Edad de Oro*, XII (1993), págs. 95-107.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco, *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid: Ollero & Ramos, Editores, 2001.
- FRENK, Margit, *Poesía popular hispánica 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz, «Romancero: ¿Cantado-Recitado-Leído?», *Edad de Oro*, VII (1988), págs. 89-104.
- , *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid: Taruus, 1973.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia, «Formas alegóricas y simbólicas en el Romancero morisco», *Boletín de la Real Academia Española*, CCXXXVII (1986), págs. 21-61.
- , «La retórica del romancero morisco», *Revista de Literatura*, XLIX (1987), págs. 23-71.
- , *El género morisco en las fuentes del Romancero general*, Valencia: Diputación de Valencia, 1987.
- GOLDBERG, Rita, «Un modo de subsistencia del Romancero nuevo. Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, LXXII (1970), págs. 56-95.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro», *Críticón*, 44 (1988), págs. 25-54.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Cervantes y los temas del Romancero Nuevo», en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 12-16 nov. 1990*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 609-616.
- , «Existen “versiones” en el romancero nuevo?», en *Homenaje a Margit Frenk*, eds. J. Amezcua y E. Escalente, México: UNAM-UAM, 1989, págs. 111-120.

- , «Hacia una caracterización del romancero rústico de los Siglos de Oro», en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, eds. R. Olea Franco y J. Valender t. 2: Literatura, México: El Colegio de México, 1992, págs. 87-112.
- , «Formas y funciones del Romancero en el *Quijote*», *Edad de Oro*, XXV (2006), págs. 275-293.
- , «El romancero y América en el Siglo de Oro», en *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, coords. J. M.<sup>a</sup> Ferri Coll, J. C. Rovira Soler, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 45-64.
- HALEY, Geroge, «Hacia el canon poético de Vicente Espinel: atribuciones nuevas, poemas inéditos, textos recuperados» en *Indagaciones. Nueve estudios sobre textos e intertextos áureos*, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, págs. 37-105.
- , «Vicente Espinel y el *Romancero general*», en *Indagaciones. Nueve estudios sobre textos e intertextos áureos*, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, págs. 23-36.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Castalia, 1987.
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano, «Las “trazas” poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, XXII (1999), págs. 29-78.
- , «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los siglos de Oro», en *Actas del XIV Congreso de la AIH, New York, 16-21 de julio de 2001*, II, ed. I. Lerner, R. Nivel, A. Alonso, Newark-Delaware: AIH-The Graduate Center-Fundación Duques de Soria-Juan de la Cuesta, 2004, págs. 311-325.
- , «Manojuelo poético-Musical de Nueva York su estudio y edición interdisciplinarios, y sus pre-textos para la transferencia de conocimiento a la sociedad», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, eds. P. Civil/F., Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 371-379 del CD.
- , «Notas sobre el estudio y la edición del Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa», en *Actas de las III Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio (Xátiva, 4, 5 y 6 de julio de 2003)*, rev. F. Carlos Bueno Camejo y J. Antoni Alberola i Verdú, [Xátiva]: Ajuntament de Xàtiva-Regidoria de Música, [2004], págs. 45-86.
- , «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo», *Bulletin Hispanique*, 2 (2002), págs. 427-448.
- , «Una variante, un reino. Francisco Manuel de Melo y el romancero lírico», *Actas del VI Congreso AISO, Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004, págs. 1093-1109.

- , «Música y poesía en el libro de Tonos Humanos (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», en *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, ed. B. Lolo, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002, II, págs. 1155-1165.
- JOSA, Lola, «La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético musical», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, ed. A. Close, con la colaboración de S. M.<sup>a</sup> Fernández Vales, Madrid: AISO, 2006, págs. 369-378.
- LABRADOR, José J., DIFRANCO, Ralph A., «¿Para qué quiere el pastor / sombrerico para el sol?: cantos a los divinos de todos géneros de gentes», *Anuario de Letras*, 39 (2001), págs. 247-290.
- , «Un romance inédito de los infantes de Lara en la Bancroft Libray ms. 143, V. 153», *La Corónica*, 31 (2002), págs. 49-54.
- , «Nuevas fuentes para estudiar la lírica áurea: el manuscrito español de la Biblioteca Apostólica Vaticana *Patetta 840*», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, tomo II, págs. 875-933.
- LARA GARRIDO, José, «Entre Espinel y Lope de Vega (Textos del Romancero Nuevo en un manuscrito que perteneció a Böhl de Faber)», *Analecta Malacitana*, 9 (1986), 89-109.
- , «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente: revista literaria*, 2 (2001), págs. 83-168.
- , «Quintana y la revalorización del romancero», *RILCE*, 26.1 (2010), págs. 97-117.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Don Luis de Vargas Manrique (1566-1591?) y su círculo de amigos en torno al Romancero Nuevo», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993), I, Plenarias generales. Poesía*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse, Toulouse-Pamplona: Griso-LEMSO-Ministerio de Asuntos Exteriores, 1996, págs. 395-404.
- , «Pedro Liñán, Juan Bautista de Vivar y don Luis de Vargas, tres poetas contemporáneos de Cervantes en torno al Romancero nuevo», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVII (1997), págs. 99-123.
- MARCOS MARÍN, Francisco, «Un romance nuevo de la infancia del Cid en varias versiones», en *Homenaje a Zamora Vicente*, ed. P. Peira, Madrid: Castalia, 1988, II, págs. 399-409.
- MARÍN (†), Nicolás, «Los papeles de Amarilis», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, III, Literatura española de los siglos XVI-XVII*, Madrid: Castalia, 1992, págs. 175-187.

- MOLL, Jaime, «Las ediciones de Góngora en el siglo xvii», *El Crotalón*, I (1984), págs. 921-963.
- MOLHO, Maurice, «Poética del Romancero nuevo», en *Le Romancero Ibérique. Genèse architecture et fonctions. Colloque organisé par l'École des hautes études en sciences sociales et la Casa de Velázquez avec le concours du CNRS, Madrid, 9-11 mai 1991*, éditeurs scientifiques C. Bremond et S. Fischer, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 13-31.
- MONTESINOS, José F., «Barroco y gongorismo», conferencia pronunciada el 12 de mayo de 1955 en la Universidad de California en Berkeley, en *Entre Renacimiento y Barroco. Cuatro escritos inéditos*, ed. P. Álvarez de Miranda, Granada: Cátedra Federico García Lorca-Fundación Federico García Lorca-Editorial Comares, 1997.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Una nueva sátira sobre el traslado de la Corte: El romance “Señora Valladolid”», *Anales de Literatura Española*, 3 (1984), págs. 327-347.
- OLIVETTO, Georgina, «Un romance del Cid del s. xvii en versión manuscrita», *Olivar*, I (2000), págs. 199-205.
- OLTRA, José Miguel, «Los romances en torno a Ramiro II el Monje: notas previas para una edición global de los mismos», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986*, eds. J. Cañedo, I. Arellano, Pamplona: Universidad de Navarra (Anejos de RILCE, n° 4), 1987, págs. 245-273.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973.
- , *Cervantes y la novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles)*, ed., introd. y notas J. Lara Garrido, Granada: Universidad de Granada, 1992.
- Palabras para el pueblo. Vol. I. Aproximación general a la Literatura de Cordel*, coord. L. Díaz G. Viana, Madrid: CSIC, 2000.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, «El romance de Góngora “Cloris, el más bello grano”, un eslabón de promoción de lo burlesco a categoría estética», en *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*, coord. B. López Bueno, Zaragoza: Pressas Universitarias, 2011, págs. 179-222.
- , «Los romances de Góngora», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Université de Poitiers, 11-15 de julio de 2011*, a cargo de A. Bègue y E. Herrán Alonso, Poitiers, (en preparación).
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, «El entremés “El triunfo de los coches” de Gaspar de Barrionuevo y el *Don Quijote* de Avellaneda», *Voz y Letra*, XVII/1 (2006), págs. 61-72.
- , «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86 (2002), págs. 41-71.
- , «Nuevos poemas atribuibles a Pedro Liñán de Riaza (II)», *Voz y Letra*, XX/2 (2009), págs. 67-118.

- , «Nuevos poemas atribuibles a Pedro Liñán de Riaza (con un estudio de las obras de Gabriel Lasso de laVega), *Voz y Letra*, XVIII/1 (2007), págs. 99-139.
- , «Una hipótesis sobre *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega», *Lemir*, 9 (2005) (<http://parnaseo.uv.es/Lemir.htm>).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael, *La vida y la obra del bibliófilo y bibliógrafo extremeño D. Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid-Mérida: Editora Regional de Extremadura-Beturia Ediciones, 2000.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro. Doce estudios con poesías inéditas o poco conocidas*, pról. y ed. E. M. Wilson, Barcelona-Caceras-México: Editorial Aries, 1976.
- SALAZAR, Flor, «*La difunta pleiteada* (IGER 0217). Rocen tradicional y pliego suelto» en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez editoras*, México: El Colegio de México, 1992, págs. 271-313.
- , *El romancero vulgar y nuevo*, preparado en el Centro de Estudios Históricos Menéndez Pidal, con la guía y concurso de D. Catalán, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense), 1999.
- SIMÓN DÍAZ, José, «La poesía mural, su proyección en universidades y colegios», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, 1984, págs. 481-497.
- , «Las “Relaciones de sucesos” ocurridos en Madrid durante los siglos XVI y XVII», en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l’ancien régime. Colloque de la Casa de Velázquez*, Paris: Editions A.D.P.F., págs. 111-118.
- VALCÁRCEL, Carmen, «Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990*, eds. I. Arellano, J. Cañedo, Madrid: Castalia, págs. 529-553.
- , *La realización y transmisión musical de la poesía en el renacimiento español*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

## V. CONCLUSIONES

Lo más destacado en los estudios del Romancero nuevo en los últimos cuarenta años es, sin duda, el progreso bibliográfico, que debemos agradecer al esfuerzo de Rodríguez-Moñino. Contamos con un *Catálogo bibliográfico de cancioneros y romanceros* que nos permite asentar sólidos cimientos en la investigación actual.

También el progreso bibliográfico en el ámbito de los pliegos sueltos. Labor iniciada por Rodríguez-Moñino y continuada por M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría.

El progreso en la catalogación de mss. y el uso de las nuevas tecnologías ha permitido acercarnos más a los fondos que tanto en bibliotecas españolas como extranjeras atesoran el patrimonio poético del Siglo de Oro.

La publicación facsímil de las colecciones de pliegos sueltos del siglo XVI, debido en su mayor parte a Arthur Askins y M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, así como la reedición de impresos de los siglos XVI y XVII y la publicación de textos poéticos ofrece unas herramientas hasta ahora inaccesibles. La labor de publicación de manuscritos poéticos gracias a J. Labrador y R. DiFranco desde 1986 hasta ahora mismo ha puesto en manos de los investigadores una veintena de manuscritos poéticos que contienen textos del Romancero nuevo.

También es muy importante la labor realizada por Mariano Lambea y Lola Josa en lo que se refiere a los cancioneros musicales, quienes desde el año 2000 vienen publicando Cancioneros musicales con textos procedentes del Romancero nuevo.

En cuanto a la edición de autores particulares un grupo de ellos ha sido tratado de la forma más rigurosa.

En el apartado referente a los estudios, ya sea de un autor concreto, de un texto, de un núcleo temático, de un manuscrito o del espinoso trabajo de las atribuciones el número total de contribuciones asciende a más de un centenar.

Finalmente creo que podemos afirmar que ya estamos preparados para establecer un nuevo punto de partida que nos permita explorar lo que podemos llamar «la selva» del Romancero nuevo.





## EL ROMANCERO ESPAÑOL Y PORTUGUÉS DE FRANCISCO MANUEL DE MELO

ANTONIO CARREIRA

La propagación del romancero nuevo en Portugal fue impulsada, lógicamente, por la anexión de 1580, año en que muere Camões. Como han señalado José F. Montesinos, Daniel Saunal y José Ares, un hito de este proceso lo supone la aparición en Lisboa de la *Quarta, quinta y sexta parte de Flor de Romances nuevos, nunca hasta agora impressos, llamado Ramillete de Flores...*, recopilado con no poco traualjo por Pedro Flores librero y a su costa impreso (Lisboa: Antonio Alvarez, 1593). El propio Flores, cuya librería estaba en la ciudad, «al Pelourinho velho», según declara en la portada, ya había reeditado un año antes la *Flor de varios y nuevos Romances, Primera y Segunda parte*, de Pedro de Moncayo, más una tercera parte «colegida» por Flores. Y como se le achaca también la recopilación de la *Sexta parte de Flor de romances nuevos* impresa en Castilla y Aragón (1594, 1595 y 1596), cabría suponer que de ella hizo una edición lisboeta, no conservada. Hay que decir que esa *Sexta parte* en realidad es una selección de la cuarta y quinta incluidas en el *Ramillete*, con muy pocos romances de la sexta propiamente dicha.<sup>1</sup> Si el *Ramillete* suma 13 + 444 folios, es decir, 900 páginas, y es por tanto la más extensa de las *Flores*, la llamada *Sexta parte*, con sus 12 + 190 folios, no abultaría la mitad del *Ramillete*, y

---

<sup>1</sup> Estudia estos pormenores Daniel Saunal, «Une pseudo-source du Romancero general: le Ramillete de flores», *BHi*, LXIV bis, *Mélanges offerts à Marcel Bataillon* (1962), págs. 644-665.

sería considerablemente más barata y apta para llevar en la faltriquera.<sup>2</sup> Por si esto fuera poco, Rodríguez-Moñino, máxima autoridad en la materia, estaba convencido de que el *Romancero general* de 1600, aunque impreso en Madrid por Luis Sánchez, se debe a iniciativa del propio Pedro de Flores.<sup>3</sup>

Así, pues, a fines del s. XVI circulaban en Portugal ciertas *Flores de romances nuevos* que no siempre coinciden con sus homónimas del *Romancero general*. A ellas se deben añadir ejemplares de las ediciones, estampadas en otros reinos, de esas seis primeras partes, de las seis restantes y del *Romancero general* mismo, sin olvidar romanceros de autor (Cueva, Pérez de Hita, Lasso de la Vega, Castaña, y la recopilación de Madrigal), más pliegos sueltos, de los cuales tampoco faltan los impresos en Lisboa, como el del ciego Francisco de Figueroa, la relación del agasajo hecho por el duque de Medina Sidonia al rey don Sebastián, los romances sobre el abastecimiento de la gran Armada, o los de la *Araucana* incluidos al final del *Ramillete*. Que Flores se atribuía no poco mérito por la recopilación lo demuestran su prólogo, los cuatro sonetos laudatorios de amigos suyos, uno de los cuales lo compara a Ulises, y sobre todo los dos romances preliminares, debidos también a un ingenio anónimo, donde se pinta la audiencia del Parnaso en que los músicos acusan a Flores, este se defiende, y finalmente los dioses Apolo, Marte y Venus lo colman de honores y condenan a los músicos.<sup>4</sup> El *Ramillete* se distingue también de la mayoría de las *Flores* hasta entonces impresas porque en veinte casos intenta romper el anonimato de sus composiciones, y a veces hasta emite juicios sobre ellas. Así, el romance inicial «Agora bueluo a templaros», se da como obra de Lope de Vega, y lleva este colofón: «Fin del mejor Romance que ay hecho».<sup>5</sup> A este siguen otros atribuidos a Góngora, Liñán,

<sup>2</sup> Todos estos datos, y otros que saldrán más adelante, han sido puestos en claro definitivamente por Antonio Rodríguez-Moñino en su inapreciable *Manual de cancioneros y romanceros* (ss. XVI y XVII), Madrid: Castalia, 1973-1978, 4 vols.

<sup>3</sup> Cfr. su nota editorial a la *Flor de romances nuevos y canciones*, de Pedro de Moncayo (Huesca: Juan Perez de Valdiuielso, 1589, reimpr. facsímil, Madrid: RAE, 1957): «Cuando Pedro de Flores dio a la estampa en Madrid el año de 1600 su voluminosísima compilación titulada *Romancero general*...». Algo parecido repite en «La Breve deleitación de romances varios (Valencia, 1668). Noticia bibliográfica», *Ibérica*, 6 (Rio de Janeiro, diciembre de 1961), pág. 200. En el *Manual*... no aparece esa conjetura, que sin duda tendrá su fundamento.

<sup>4</sup> Reproducidos por Rodríguez-Moñino en su *Manual*... citado, II, págs. 97-100.

<sup>5</sup> Montesinos, que acepta la autoría de Lope, ha señalado que este romance parece atribuirse a Rodrigo de Torres y Lizana en una *Flor de romances*, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> partes, tal vez impresa en 1595, existente en la BNE: R-15.952. Cfr. «Algunas notas sobre el romancero *Ramillete de flores*», *NRFH*, VI (1952), pág. 359. En sus trabajos destaca el cuidado de Flores al sanear y organizar sus textos, así como la fiabilidad de sus atribuciones, aunque la arremetida contra los músicos tuviera precedentes en Moncayo. Por su parte, Daniel Saunal, que rebaja algo el escrúpulo de Flores, descubre en el *Ramillete* un descenso en la proporción de romances pastoriles, estabilidad en los moriscos, y un aumento en los históricos: «Le *Ramillete* témoigne assurément des préférences de Pedro Flores. Mais il met aussi en évidence les goûts de son public» (*op. cit.*, pág. 647). A la vez, pone en duda que las ediciones sueltas de la *Sexta parte* se deban al librero lisboeta, aunque lo declaren en la portada.

Vivar, y las respuestas correspondientes; en f. 56 aparece una «Letra buena de Góngora», y otras se le adjudican en fols. 127, 129, 162v, 164, 165v. Hay, pues, cierto intento de atribución y también de organización por temas o formas (así los romances en endechas, fols. 355-368v), una ocasional evaluación, y al mismo tiempo un deseo de coordinación con las partes anteriores, cuyos romances se enuncian, pero no se imprimen, remitiendo a ellas. Dos de los incluidos en la *Quarta parte* son de asunto portugués: la «Entrada en Lisboa por el Conde don Alfonso Enriquez, primero Rey de Portugal» (f. 76), que cuenta en forma edulcorada la conquista de Lisboa, y el «Romance de la entrada en Lisboa por el Rey don Phelippe» (f. 80v), que parece un catálogo de gentilicios, y es el único que incurre de lleno en la actualidad política. Otros como «Una gallarda pastora» y «Aquel mayoral gallardo» (fols. 20-21v), en palabras de José F. Montesinos, «tienen algo que ver con cosas acaecidas en Portugal, y son obra de algún poeta de allá o de un castellano que vivía en Lisboa, a la intención de algún personaje conspicuo de aquel reino». <sup>6</sup> A ellos pueden añadirse «Arrancando los cabellos» (f. 64v), «a la partida del Conde de Fuentes de Madrid para Lisboa», «De la sangrienta batalla» (f. 77), «romance sobre la muerte del capitán Aldana en África», «El gallardo moro Homar» (f. 143), rotulado «romance y sucesso de don Francisco de Almeyda, capitán de Arzila», y, en la quinta parte, «Adonde el Tajo parece» (f. 217), de Liñán, situado en Lisboa, lo que ha hecho suponer que su autor participara en la jornada de las Terceras, o en la sexta, «Galanes los de la corte», (f. 370) y «Aunque sigo la milicia» (f. 375v), cuyo escenario es el castillo de la misma ciudad. Esa parte del *Ramillete* descubre además un misterioso «Agustín de Paredes, lusitano», desconocido autor de tres romances moriscos (fols. 394v, 396 y f. 400). <sup>7</sup>

Todo esto, bien mirado, nada tiene de extraño. Por un lado, gran parte de los portugueses, empezando por el duque de Braganza, recibieron a Felipe II con los brazos abiertos, igual que harían cuarenta años después con Felipe III; por otro, durante todo el siglo XVI los escritores lusos, a excepción de algún virtuoso como Ferreira, habían empleado el castellano con toda normalidad en verso y en prosa, y lo siguieron empleando durante la monarquía dual y tras la restauración. Buena muestra de la universalidad con que se manejaban las lenguas en esa segunda etapa del humanismo es el primer romancero de autor portugués, la *Primeyra e segunda parte dos romances* de Francisco Roiz (o Rodrigues) Lobo (Coímbra: António de Barreira, 1596), libro en cuyos preliminares hay un romance castellano (terminado en cita de Góngora), ocho sonetos en portugués,

<sup>6</sup> «Algunas notas sobre el romancero *Ramillete de flores*», pág. 362. Cfr. también su artículo «Algunos problemas del Romancero nuevo», incluido en su libro *Ensayos y Estudios de Literatura española*, ed. J. H. Silverman, Madrid: Revista de Occidente, 1970, págs. 109-139.

<sup>7</sup> Cfr. José Ares Montes, «Primavera del romancero nuevo en Portugal», *RFE*, XLVII (1964), págs. 263-286.

italiano y español, más dos epigramas en latín, hecho notable también si se tiene en cuenta que el poeta así arropado contaba solo 16 años. El propio Lobo inicia la obra con una célebre «Carta aos Romancistas de Portugal», donde la palabra tiene un sentido que aclara bien este fragmento: «Mis señores romancistas, / poetas de Lusitania / que hurtasteis las invenciones / a la lengua castellana, / buelen ya vuestros papeles, / entregaldos a la fama, / que donde ay tan buenas plumas / no es razón que falten alas». Había, pues, romancistas en Portugal a fines del s. XVI, si hemos de creer a Lobo, aunque quizá, como él mismo, se limitaban a acrecentar los romances pastoriles y moriscos sin más que cambiar de disfraz ni apenas osar trasponerlos en su propia lengua. De hecho, Lobo solo incluye cuatro romances portugueses entre sesenta, más otro bilingüe dialogado. Otras veces hace variaciones sobre textos de Góngora, Juan de Salinas o Lope de Vega, y llega a probar la mano en varios burlescos, uno de ellos puesto en boca de un estudiante que usa latín macarrónico para cortejar a una fregona.<sup>8</sup>

Ahora veamos a quiénes puede referirse la arenga de Lobo. Los predecesores de generaciones inmediatas, como Manuel de Portugal, Diogo Bernardes, fray Agostinho da Cruz, Corte Real, Rodrigues de Castro, Alvares do Oriente, Duarte Dias o su homónimo Rodrigues Lobo ‘Soropita’, aún vivos por esas fechas, apenas usaron la forma romance; tampoco Andrade Caminha, aunque escribió un par de poemas en heptasílabos blancos.<sup>9</sup> Sí, en cambio, André Falcão de Resende (1527-1599), sobrino del humanista André de Resende, que compuso tres romances en castellano: uno a la entrada en Lisboa de Felipe II, otro a la victoria de Lepanto y otro más a la jornada de las Azores, por lo cual podría ser en Portugal el iniciador del romancero erudito y noticiero;<sup>10</sup> una modalidad que curiosamente continuó en 1610 un alcarreño, el alférez Francisco de Segura, natural de Atienza, con la *Primera parte del Romancero historiado: trata de los haçañosos hechos de los Christianísimos Reyes de Portugal* (Lisboa: Vicente Alvarez, 1610), y que es más bien una historia romanceada de Portugal, desde Alfonso Enríquez hasta Alfonso V. Cinco años antes se había impreso en Lisboa la *Historia del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar*, en romances y lenguaje antiguo, recopilados por Juan de Escobar (Lisboa: Anto-

<sup>8</sup> Carolina Michaëlis de Vasconcelos achaca a Rodrigues Lobo adornarse «com a glória falsa de ter sido o primeiro romancista português» (*O Cancioneiro Fernandes Tomás*, Coimbra: Universidade, 1922, pág. 84), porque a su juicio hay «infinitude de romances compostos por letrados portugueses, de 1550 em diante» (*Romances velhos em Portugal*, Porto: Lello & Irmão, 1980, pág. 321), hipérbole que rebate Ares, *op. cit.*, págs. 263-264.

<sup>9</sup> Cfr. Vanda Anastácio, *Visões de glória (Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, Lisboa: Calouste Gunbenkian, 1998, II, págs. 732 y 737.

<sup>10</sup> Domingo García Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890, págs. 174-202.

nio Alvarez, 1605), obra que mezcla romances viejos y eruditos, pero que en cualquier caso indica un interés por tal forma en el país vecino, donde ya se había editado el *Cancionero de romances viejos* nada más producirse la anexión (Lisboa: Manuel de Lyra, 1581). La serie termina con la *Tragedia verdadeira e lastimosa na qual se relata a vida, prisão & morte de Don Alvaro de Luna* (Lisboa: Antonio Alvarez, 1633), libro constituido por treinta romances castellanos y rematado por dos más, atribuidos a Lope de Vega, con los consejos de Felipe II a su hijo. En el lugar correspondiente hay que incluir tres reportajes romanizados sobre la visita de Felipe III a Portugal en 1619, de los varios que se compusieron en verso castellano: los debidos a Francisco de Matos, Rodrigues Lobo y Gregório de São Martin.<sup>11</sup>

Si nos ceñimos a lo que hoy se considera romancero nuevo o artístico, su precursor será sin duda Montemayor, quien hacia 1559 insertó en el quinto libro de la *Diana* un romance aconsonantado, que según Menéndez Pelayo se inspira en la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro;<sup>12</sup> de ser así, dos autores portugueses estarían en el origen del género. Un cuarto de siglo después el *Romancero hystoriado* de Lucas Rodríguez, «escritor de la vniuersidad de Alcalá de Henares», se reimprime en Lisboa en 1584, a partir de la primera edición (Alcalá, 1582). Según reza el título, contiene «mucha variedad de glossas y sonetos, y al fin vna floresta pastoril y cartas pastoriles», a saber, romances sobre la «Hystoria de la destruycción de Troya», la «Hystoria Zamorana» y las aventuras del caballero del Febo, con otros de carácter morisco o pastoril, mezclando el romancero erudito y el nuevo. En este entra más de lleno fray Bernardo de Brito (1569-1617), si le pertenece la *Sylvia de Lisardo*, impresa en Lisboa en 1597; sus diez romances están en castellano, mientras que la mayoría de los restantes poemas son portugueses. Viene luego la *Primavera y flor de los mejores romances que han salido...*, del licenciado Pedro Arias Pérez, publicada en Lisboa por Matheus Pinheiro en 1626, edición que añade 18 romances a la madrileña *princeps* de 1621. Y el proceso culmina con las *Marauillas del Parnaso y flor de los*

<sup>11</sup> Francisco de Matos, *Obra curiosa y verdadera en que se refiere la solenissima entrada que Su Magestad el Rey nuestro Señor hizo en la ciudad de Lisboa...*, Braga: Alonso Martín, 1619; Francisco Rodrigues Lobo, *La jornada que la Magestad Catholica del Rey don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal...*, Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1623; Gregorio de São Martín, *Todo lo bueno aplaze*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1628. Cfr. José Ares Montes, «Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal», *Revista de Filología Románica*, 7 (1990), págs. 11-36, y Jacobo Sanz Hermida, «Un viaje conflictivo: relaciones de sucesos para La jornada del Rey N. S. Don Felipe III deste nombre, al Reyno de Portugal (1619)», VV. AA., *Entre Portugal e Espanha. Relações Culturais (séculos xv-xviii)*, In Honorem José Adriano de Freitas Carvalho, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, núm. 0 (2003), págs. 289-319.

<sup>12</sup> No lo tiene en cuenta el excelente estudio de Daniel Saunal, «Une conquête definitive du romancero nuevo: le romance assonancé», *Ábaco*, 2 (1969), págs. 93-126, que estudia la etapa consonante del romancero.

*meiores romances graues, burlescos y satiricos que hasta oy se han cantado en la corte, recopilados de graues autores por Iorge Pinto de Morales, capitán entretenido.*<sup>13</sup> La primera edición es de Lisboa: Lorenço Crasbec, 1637, y reúne la mayor cantidad de romances de Quevedo impresos en su vida, unos 15, aunque figuren anónimos.<sup>14</sup> Así en romanceros varios, eruditos unos, líricos otros, con o sin estribillo, que recorren las fases conocidas hasta dar en la jácara o en la seguidilla, tenemos asentadas las bases para el florecimiento del romancero nuevo en Portugal.

Volviendo a Rodrigues Lobo y a su exhortación, de sus coetáneos estarían activos Veiga Tagarro, Miguel Silveira, Pinto Delgado, Soares de Alarcão, Baltasar Estaço, Francisco de Portugal, López de Vega, Mousinho de Quevedo, António de Melo, Gonçalves de Andrade, Francia y Acosta, Alvares Soares, Quintano de Vasconcelos, Fernandes Raia y Sá de Sotomaior;<sup>15</sup> los diez últimos al menos ya apelan al romance con naturalidad, entre otras formas métricas, aunque no sepamos con precisión las fechas en que los componen. Incluso un autor más viejo, Leitão de Andrade (1555-1629), si hemos de dar crédito a su *Miscellânea* (1629), sitúa en 1612 unas fiestas en que se cantaron romances castellanos y portugueses, algunos hexasilábicos o sacro-burlescos; y en su diálogo VII inserta un romance también castellano sobre la batalla de Alcazarquivir (1578), acaso obra suya, según Carolina Michaëlis de Vasconcelos.<sup>16</sup> Mousinho de Quevedo (1570-1627), que celebró en octavas castellanas el *Triumpho del monarcha Philippo Tercero en la felicissima entrada de Lisboa* (Lisboa: Iorje Rodrigues, 1619), había publicado en octavas portuguesas su *Afonso africano* (Lisboa: Antonio Alvares, 1611), sobre la conquista de Arzila por Alfonso V, y antes el *Discurso sobre a vida e morte de Santa Isabel, Rainha de Portugal, e outras varias Rimas* (Lisboa: Manoel de Lyra, 1596), libro que alterna el portugués

<sup>13</sup> Cfr. A. Rodríguez Moñino, «Las Maravillas del Parnaso, romancerillo del Siglo de Oro (1637-1640)», *Anuario de Letras*, I (México, 1961), págs. 75-98.

<sup>14</sup> La ausencia de Góngora en este romancero se explica fácilmente por las recientes ediciones de *Todas las obras* (1633 y 1634) y *Delicias del Parnaso* (1634), aparte los comentarios de Salcedo Coronel (1629), Pellicer (1630) y Salazar Mardones (1636). En Lisboa su obra se dará a la estampa en 1646-1647. Para su huella en Portugal, además del libro clásico de José Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo xvii* (Madrid: Gredos, 1956), cfr. José Cebrián, «Góngora, más allá de la raya», en *En la Edad de Oro. Estudios de Ecdótica y crítica literaria*, México, DF: El Colegio de México, 1999, págs. 147-169.

<sup>15</sup> Cfr. José Adriano de Freitas Carvalho, «La formación del Parnaso portugués en el siglo xvii. Elogio, crítica e imitación», *Bulletin Hispanique*, 109 (2007), págs. 473-509, y Christophe González, «El barroco en Portugal», en *Barroco*, ed. P. Aullón de Haro, Madrid: Verbum, 2004, págs. 747-775.

<sup>16</sup> *Romances velhos em Portugal*, ed. cit., pág. 323. Añade que «figura aporuguesado nas Rimas de Estêvão Rodrigues de Castro (ed. 1792)». Pero ha de ser un añadido posterior, porque en la *princeps*, cuidada por su hijo (Floressa: Zanobio Pinhoni, 1623), no hay romance ninguno. En cualquier caso, la versión de Leitão no aparece en las *Flores* de romances nuevos conocidas.

con el castellano, dominante en la mayoría de las poesías sueltas, entre ellas 21 romances muy estimables. Un poeta que se define como «lusitano» y que parece haber vivido en Italia, António de Melo, dio a la estampa en Módena (Francisco Gadaldino, 1603) un *Libro de varios sonetos, romances, cartas y décimas*, todos en castellano, cuyos 23 romances inciden ocasionalmente en temas medievales, o destilan cierto aroma gongorino. Del propio Rodrigues Lobo hemos mencionado su romancero juvenil y los 56 romances con que describió la visita de Felipe III, pero en su trilogía pastoril *Primavera* (1601), *O Pastor peregrino* (1608) y *O Desenganado* (1614) incluyó 13 más de delicada factura en lengua portuguesa, a veces denominados endechas. Mayor calidad aún tienen las múltiples composiciones insertas en el relato también pastoril *Ribeyras do Mondego* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1623),<sup>17</sup> de Eloy de Sá Sotomaior, autor nacido en Lisboa y licenciado en Coimbra a comienzos del s. xvii, que había publicado *Jardim do Ceo, dirigido a Deos nosso Senhor* (Lisboa: Vicente Alvarez, 1607), donde recoge 72 poemas sacros en ambas lenguas, dos de ellos romances castellanos. En la dedicatoria de su novela a don Duarte de Albuquerque Coelho, gobernador de Pernambuco, dice que la tenía escrita antes de que *Lereno* –Rodrigues Lobo, natural de Leiria–, publicase la *Primavera*. Sea o no obra de mocedad, y aunque la prosa resulte algo amanerada, como es costumbre en el género, destaca por su buen oído en las dos lenguas, que alterna con soltura. De sus 165 poemas, 22 están en castellano: una canción, cuatro octavas, dos sonetos, cuatro letrillas, glosas, redondillas, dos romances –uno con estribillo–, más otro en portugués. Otra novela pastoril algo posterior, *Os Campos Elysios*, de Ioam Nunez Freire (Porto: João Rodriguez, 1626), alterna la poesía en portugués y castellano hasta el extremo de incluir cuatro romances en cada lengua. En cambio, *A paciência constante. Discursos poéticos em estilo pastoril*, de Manuel Quintano de Vasconcellos (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622), contiene 91 poemas, todos portugueses y en gran variedad de metros, de ellos cuatro romances.<sup>18</sup> En los líricos encontramos a António Alvares Soares, cuyas *Rimas varias* (Lisboa: Mattheus Pinheiro, 1628) suman 65 poesías, de ellas solo seis en portugués; los 10 romances están en castellano, y no manifiestan parentesco visible con otros de autores conocidos, lo mismo que sucedía con los de Sá Sotomaior. El caso de Paulo Gonçalves de Andrada es llamativo, su libro de *Varias poesias* (Lisboa: Mattheus Pinheiro, 1629) lleva como preliminares todo un cancionero de poetas lusitanos, nada menos que 28, unos cuantos célebres: Sá de Meneses, Rolim de Moura, Franco Barreto, Bernarda Ferreira, Violante do Ceu, Manuel

<sup>17</sup> Cfr. la ed. de Martinho da Fonseca, Coimbra: Universidade, 1932.

<sup>18</sup> Agradecemos a la profesora Sara Augusto la noticia de este libro, reeditado por António Cirurgião (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994). A Sara Augusto se debe el mejor estudio sobre el género pastoril y alegórico en Portugal: *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010.

de Galhegos, Faria y Sousa, y un jovencísimo Francisco Manuel de Melo; pero el cancionero es más nutrido porque a los últimos once les sigue la respuesta del autor en la misma estrofa. En su poemario el dominio del español se acentúa: de sus 65 sonetos, que suelen ostentar lemas portugueses, en esa lengua están tres –con otro italiano–, más dos canciones. El resto, que incluye 11 romances muy gongorinos, en castellano. Tampoco sabemos nada de António Gomez de Oliveyra, salvo que era natural de Torres Novas, dato que ostentan sus *Idyllos maritimos y Rimas varias. Primera parte* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1617), libro apreciado por Góngora, según Melo.<sup>19</sup> De sus 94 poemas, cuatro de ellos romances (uno burlesco), solo están en portugués dos canciones. De Francisco de Portugal (1585-1632), comendador de Fronteira, se publicaron póstumos sus *Divinos e humanos versos* (Lisboa: Officina Craesbeekiana, 1652), donde predominan los poemas castellanos, entre ellos más de cincuenta romances, alguno con expresión de nostalgia por su tierra; luego, su obra más conocida, *Arte de galanteria* (Lisboa: Iuan de la Costa, 1670), ilustrado con poesías en ambas lenguas, cuatro de ellas romances, uno en portugués; y su relato *Tempestades y batallas de un cuidado ausente* (Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1683), que contiene cinco romances castellanos.

En este periodo hay poetas que creeríamos pertenecientes a la literatura española si no supiéramos que son portugueses de nación, al igual que Gregorio Silvestre o el mismo conde de Villamediana.<sup>20</sup> Ya hemos mencionado a António de Melo. López de Vega, como gustaba firmar, compuso su *Lirica poesía* (Madrid: Bernardino de Guzman, 1620) íntegramente en castellano; organizada sin demasiado rigor por criterio métrico, recoge 10 romances. Otros 28, *El perfecto señor. Sueño político* (Madrid: Imprenta Real, 1653), entre 120 poemas en la misma lengua. Se diría, pues, que López de Vega no contempla en absoluto a sus paisanos como lectores en prosa o verso. Miguel Botelho de Carvalho (1595-1648?), aparte de la *Fábula de Píramo y Tisbe* que publicó en 1621, en octavas castellanas, se sirvió del mismo idioma en los restantes libros. Su relato pastoril *Prosas y versos del Pastor de Clenarda* (Madrid: Viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622), inserta 27 poemas castellanos, alguno de ellos romance, pero en sus *Rimas varias y tragi-comedia del martir de Ethiopia* (Rouen: Lorenço Maurry, 1646) reúne 54, de los que seis son romances líricos. Francisco de Francia y Acosta tiene 14 romances también líricos, más otros dos sin numerar denominados endechas, en su *Jardín de Apolo* (Madrid: Iuan Gonçalez, 1624), varios con toques gongorinos. Su lengua materna no asoma

<sup>19</sup> *Hospital das letras, en Apólogos dialogais*, ed. J. Pereira Tavares, Lisboa: Sá da Costa, 1959, II, pág. 176.

<sup>20</sup> Casi se puede decir lo mismo de Montemayor. Cfr. Juan Montero, «Jorge de Montemayor, castillan d'élection», *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane. Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, XLIV (Lisboa-París, 2002), págs. 75-84.



siquiera en los de asunto portugués, como el romance sobre Inés de Castro, o la fábula portuense titulada *El peñasco de las lágrimas*, en octavas, impresa el año anterior. El poeta parece haber sido amigo de Lope de Vega, que aprueba su libro, y del príncipe de Esquilache, a quien elogia en un soneto, a pesar de ser por entonces ingenio casi inédito. El *Jardín*, reimpresso en Coímbra en 1658, con dedicatoria a Manuel Severim de Faria, chantre de Évora (1584-1655), se copió en el ms. 6474 BNE, con cuatro romances añadidos, asimismo en castellano. En la misma lengua está la novela pastoril del médico natural de Viseu Manuel Fernandes Raia *Esperança engançada*, cuyas dos partes, publicadas en la adolescencia del autor (Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro, 1624, y Nicolao Carualho, 1629), contienen 137 poemas castellanos, de ellos 31 romances. En esa lengua están los *Amores divinos* de André Froes de Macedo (1615?-1689), impresos en Lisboa (Pedro Craesbeeck, 1631) cuando su autor contaba 14 años, según Barbosa Machado; su único romance es el titulado «Consuelo del Alma contrita».<sup>21</sup> Sin embargo, si creyésemos del todo castellanizados a estos poetas, nos equivocariámos. En el *Cancioneiro Fernandes Tomás*, precioso manuscrito formado a comienzos del s. XVII, figuran poemas portugueses de López de Vega y Gonçalves de Andrada no recogidos en sus impresos (de este varias décimas y un romance de tono jocoso), y otros de Alvares Soares que sí lo están.<sup>22</sup> Es de suponer que en códices inexplorados habrá más. La conclusión es que tales poetas comenzaron su andadura en lengua materna y solo después, por la razón que fuera, prefirieron el castellano.

La generación de Melo comprende ingenios nacidos entre 1590 y 1610. Descartando a quienes como Cordeiro, Galhegos, Bras Garcia, Matos Frago, Sá de Meneses, Souza Macedo y Torresão Coelho cultivaron sobre todo la épica o el teatro, y a Botelho de Carvalho, de quien ya hemos dicho algo, los más significativos son Faria y Sousa, Jacinto Freire de Andrade, Violante do Ceu, Bernarda Ferreira de Lacerda, Thomás de Noronha, Barbosa Bacelar y Serrão de Crasto. Manuel de Faria y Sousa (1590-1649), poeta fecundísimo, cultivó poco el romance. En las *Divinas y humanas flores* (Madrid: Diego Flamenco, 1624) se numeran doce, casi todos amorosos, uno en portugués, a los cuales pueden agregarse dos de sus poemas en seguidillas, pues al mantener la asonancia

<sup>21</sup> Trata de esto Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva en «O problema da língua», págs. 389-395 de su libro *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa* (Coímbra: Centro de Estudos Românicos, 1971). Cfr. también Ivo Castro, «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais», en el vol. cit. en la nota anterior, págs. 11-23.

<sup>22</sup> *Cancioneiro Fernandes Tomás*. Fac-símile do exemplar único, preámbulo de Fernando de Almeida, Lisboa: Ministério de Educação Nacional, 1971. El estudio más pormenorizado es el ya mencionado de Carolina Michêlis de Vasconcellos, *O Cancioneiro Fernandes Tomás* (Coimbra: Universidade, 1922). Resume sus problemas Jorge de Sena, «Cancioneiro Fernandes Tomás», en *Trinta anos de Camões, 1948-1978. Estudos camonianos e correlatos*, Lisboa: Edições 70, 1980, I, págs. 157-161.

todo a lo largo, equivalen a romances heterométricos. No los hay en las partes que se conocen impresas de su *Fuente de Aganipe*, sí en la quinta, copiada en manuscrito: 29 en total, 9 en portugués; de ellos se pueden descontar los ocho ya incluidos en *Divinas y humanas flores*. También en la séptima, inédita, cuyo índice ha extraído del autógrafo Arthur L.-F. Askins: seis romances castellanos, cinco de ellos sacros.<sup>23</sup> De Jacinto Freire de Andrade (1597-1657), poeta bilingüe, mencionaremos solo un gracioso romance portugués titulado *Fábula de Polifemo e Galatea (Fenix renascida, III)*, asunto al que dedicó otro poema, asimismo chusco, en octavas, estrofa en que también compuso la *Fábula de Narciso*. En sus romances castellanos imita muy en serio a Góngora o a Polo de Medina, uno de los poetas que tuvieron fuerte eco en Portugal. Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) publicó *Soledades de Buçaco* (Lisboa: Mathias Rodrigues, 1634). De sus 37 poemas dos están en portugués y uno en italiano; la mayoría de los restantes son romances castellanos. Sórora Violante do Ceu (1607-1693), un año mayor que Melo, le sobrevivió mucho tiempo, pues fue la más longeva del grupo. Siendo monja en Lisboa, publicó *Rimas varias* en Rouen (Maurry, 1646), libro que recoge poemas encomiásticos o amorosos; a pesar de su entusiasmo por la Restauración, solo la tercera parte de sus 97 poemas están en portugués: 14 sonetos (de 26), dos silvas, cuatro canciones, un madrigal, un poema en tercetos, 13 en décimas, y dos romances, de los 25 que contiene el libro, alguno claramente inspirado en otro de Góngora.

Thomás de Noronha, el *Marcial de Alenquer* según Barbosa Machado, nació en esa ciudad a fines del s. XVI, vivió miserablemente y murió en 1651, dejando su obra dispersa en manuscritos. Su poesía satírico-burlesca es la más próxima a Quevedo de la literatura portuguesa, y no tanto por imitación cuanto por común espíritu picaril; en ocasiones el tono subido forzó a su primer antólogo, Pereira da Silva, editor de la *Fenix Renascida*, a expurgarla *pudoris causa*. En tiempos más recientes, que sepamos, solo hay dos recopilaciones de su obra: las *Poesias inéditas* editadas en Coimbra en 1899 por José Mendes dos Remédios, y las *Novas poesias inéditas*, publicadas en Braga, 1997, por Teresa Paula L. Alves. Unas y otras, de gran variedad y virtuosismo métricos, están en portugués; solo en el segundo volumen aparecen hasta seis romances, pero su editora calcula que haya compuesto unos 50. He aquí alguno de sus títulos: «A uma velha que achou um cura na cama com a sua neta», «A uma Dama encostada numa muleta», «Matraca que se deu a uma puta chamada Bárbara Garcés», «A uma mulher muito gorda»; este último se emparenta con el atribuido a Quevedo «Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona» (ed. Blecua núm

<sup>23</sup> «Manuel de Faria e Sousa's *Fuente de Aganipe: the Unprinted Seventh Part*», en *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, eds. J. S. Geary et al., Madison: Wisc., 1983, págs. 245-277.

788), impreso por Alfay en 1654, muertos ya ambos poetas. La obra de Noronha, en que la lengua portuguesa toca fondo, no deja títere con cabeza. Baste, para demostrarlo, su soneto fúnebre y burlesco a la muerte de Rodrigues Lobo (*Fenix renascida*, V). Ruta similar siguen Barbosa Bacelar, Manuel de Pina y, en Brasil, Gregório de Matos.

António Barbosa Bacelar (1610-1663), al revés que Noronha, fue hombre culto, ejerció como abogado y desempeñó cargos en la administración; escribió obras históricas, alguna en latín. Como poeta empezó bajo el signo de Camões, a quien gusta de glosar, y fue evolucionando, en portugués y en castellano, a través de poemas meditativos y retóricos, hasta una postura próxima a la de Noronha, aunque menos extremada en la chocarrería. De hecho, no pocos poemas se atribuyen a ambos poetas en los manuscritos. Según su reciente editora, que da como de Barbosa unos 240 textos poéticos, «preferiu a língua portuguesa, mas poetou igualmente em castelhano, língua em que se encontram cerca de um terço dos seus sonetos, metade das suas décimas e dois terços dos seus romances»;<sup>24</sup> estos son 33, no todos seguros, a los que debe añadirse otro romance-endecha. Uno de ellos, impreso en la edición lisboeta de los *Avisos para la muerte* (Lisboa: Domingos Carneiro, 1659), es un largo romance castellano titulado «Pecador contrito ante la imagen de Jesus Cristo», que en los vv. 129-148 muestra clara influencia del soneto anónimo «No me mueve, mi Dios, para quererte». A su lado, otro «A uma rapariga escamando un peixe», obsceno a más no poder, o dos burlescos sobre el nimio asunto de un amante que se durmió en presencia de su dama. Barbosa, a pesar de esa jánica faz quevedesca, no tiene empacho en injerir aquí o allá versos de Góngora.

António Serrão de Castro, o de Crasto (1610-1685?), boticario, era cristiano nuevo –como también sus sobrinos los poetas Luis Bulhão y Duarte Ferrão–, pasó largos años en los calabozos inquisitoriales, salió en el auto de 1682 (en el que pereció su hijo Pedro), y acabó sus días ciego. A pesar de su trágica vida, es autor de vena humorística, visible incluso en su más célebre poema, *Os ratos da Inquisição*. Se le atribuyen romances anónimos publicados en el cuarto volumen de la *Fenix Renascida* (1721), pero el grueso de su obra lo compuso para la Academia dos Singulares, cuyas sesiones suele rematar con un romance chusco. No menos de 36 figuran en los dos impresos de actas, siempre en portugués, con una curiosidad métrica: Serrão de Castro es aficionado a rematar sus romances con otra estrofa, copla, décima o soneto; de los nueve casos, cinco enlazan con sonetos castellanos, e incluso hay un romance en que la copla final se ríe de quienes esperan soneto y quedan burlados.

<sup>24</sup> *Obras poéticas de António Barbosa Bacelar (1610-1663)*, ed. M. Ferin Cunha, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pág. 18.

Llegamos así a nuestro destino: Francisco Manuel de Melo. Este autor, nacido en Lisboa en 1608, fue notable prosista, fecundo poeta, militar, político, fiel servidor de la monarquía española y, desde 1641, partidario del Portugal restaurado. Por causas desconocidas, sufrió nueve años de prisión en Lisboa, seguida de destierro en Brasil, lo que le tuvo bastante apartado de los círculos literarios hasta 1658, cuando regresó a su patria y participó en la Academia dos Generosos hasta su muerte, acaecida en 1666. En otro lugar hemos estudiado su trayectoria y deuda con Góngora.<sup>25</sup> Ahora hemos de centrarnos en su romancero. Melo, a pesar de los avatares biográficos, destaca por el cuidado que tuvo en publicar su obra poética, desde los juveniles *Doze sonetos por varias acciones en la muerte de la señora doña Inés de Castro*, de 1628, hasta la recopilación de *Obras métricas*, impresas en 1665, divididas en nueve musas, tres de ellas portuguesas, y que incorporan *Las tres musas del Melodino* y el *Pantheon*, publicados en 1649 y 1650 respectivamente (Lisboa: Oficina Craesbeeckiana).<sup>26</sup> En total, unos 500 poemas, un tercio en portugués, el resto en castellano. La desproporción en los 103 romances es aún más acusada: 8 en portugués y 95 en castellano. En la musa *Erato*, anterior por tanto a 1649, hay 56, muchos con la indicación «para música», «para cantarse al uso», o subtítulos «idilios músicos», y agrupados en categorías de heroicos, moriscos («historiales»), sacros, varios, entretenidos y amorosos. La dicción moderada y la proclividad musical caracterizan el romance de Melo, y lo aproximan tal vez a Esquilache, el grueso de cuya obra solo pudo conocer muy tarde —como también la de Quevedo, ingenio con quien tuvo algún contacto—. El otro rasgo, más marcado en él que en sus paisanos, es la notoria inclinación a seguir las huellas de Góngora, a quien imita y de quien ingiere versos y estilemas en broma y en serio, lo que lo acerca, por ejemplo, a Solís. Veamos alguna muestra. El romance VI de *Erato*, «Belleça y luto», comienza «Ave real peregrina, / que por estas seluas dais / a las aues y a los hombres / qué sufrir y qué admirar» (pág. 81), se sirve de la alegoría para cantar a una dama morena con la pauta del gongorino «Ave del plumaje negro» (1622), que según un ms. describe «a una dama de cabos negros en metáfora de águila».<sup>27</sup> Sin embargo, Melo tiene tan en la uña la poesía de Góngora que no le basta ese modelo, sino que le sobrepone otro, el romance «¿No me bastaba el

<sup>25</sup> «Un quevediano gongorino: don Francisco Manuel de Melo», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. A. Bègue y E. Alonso, Toulouse, 2012, en prensa.

<sup>26</sup> *Obras métricas de Don Francisco Manuel*, Leon de Francia: Horacio Boessat y George Remeus, 1665. Seguimos esta edición, que consta de tres coros de tres musas cada uno (las portuguesas en medio), con paginación propia cada coro. Hay edición reciente a cargo de Maria Lucília Gonçalves Pires y José Adriano de Freitas Carvalho, Braga: APPACDM, 2006, 2 vols. de lxxvi + 1028 págs.

<sup>27</sup> El tono XVI de Melo, incluido en *La auena de Tersícure*, pág. 65, se titula precisamente «Dama de cabos negros» y es de contenido mucho más ligero a causa del continuo retruécano con la palabra *cabos*.

peligro / de una grave enfermedad...?», muy anterior (1593), adopta su asonancia y remeda su final. Góngora terminaba así el suyo: «Las señas de esta alevosa, / para que la conozcáis, / son, demás de los extremos / de su gloriosa beldad, / que si canta se suspende / la armonía celestial, / y si llora, enjuga al alba / sus lágrimas de cristal. / Con mi ejemplo y estas señas, / caballero, caminad, / que ella me condena a muerte, / y yo me voy a enterrar». Melo finaliza con estos versos: «Caçador, que por las seluas / las auecillas buscáis / o con la red engañosa / o con la flecha mortal: / Deste pájaro diuino / a los otros preguntad, / que el alma entre sus pigüelas / me lleua, esta es la señal». El romance XXII («Preso entre cuatro paredes / me tiene su Magestad», pág. 97) deriva, en cambio, de la jácara de Quevedo «Zampuzado en un banasto / me tiene su majestad», que Blecua fecha después de 1623 y se imprimió anónima en los *Romances varios* de 1643. A pesar de los escasos mss. de época que la contienen, uno debe haber llegado a manos de don Francisco de Portugal († 1632), que también la imita. El XXXV, «La nobilla del Iurado / con el Manso del Alcalde» (pág. 115), que recuerda las bodas rústicas de Padilla, acusa igualmente la sombra de Quevedo por su insistencia en los cuernos y afines.

A Góngora vuelve Melo en el romance XXXII (pág. 109), su autorretrato burlesco, que imita al modelo hasta en la hexasilabia: «Pues si de quién soy / quiéreste informar, / sin pedirte hallazgo, / éteme aquí tal: / La edad no era buena / a ser de alazán... / Veinte son los años, / las desdichas, más», etc. Góngora había dicho lo mismo con distinta asonancia: «Hanme dicho, hermanas, / que tenéis cosquillas / de ver al que hizo / a Hermana Marica... / En los años, mozo, / viejo en las desdichas...», etc. Melo no intenta hacer nada original, ni competir con el dechado, sino hombrar según buenamente puede. En esa resignación, o en ese acatamiento, consiste no poco gongorismo de la poesía hispano-lusa en el siglo xvii. Cuando Melo busca algo fuera de ese cauce, se va por los esdrújulos (romance XXXIV), o por las seguidillas (XXXVI), apenas tocadas por el cordobés. También se resuelve a innovar en el romance XXXVII, fábula burlesca de Hero y Leandro (pág. 118), cambiando el final y dejándolo solo apuntado mediante el recurso a la aposiopesis. El romance XXIX de *Talía*, en portugués (pág. 215), incide en una tradición diferente, que es la de los enfados, o *arrenegos*, practicada en el s. xvi.<sup>28</sup>

La octava musa, *Tersícore*, recoge tonos y romances, entendiendo por los primeros romances más breves, con estribillos, que a veces llevan en el título indicación de quien los puso en música. El VII, por ejemplo, se dirige a su propio pensamiento amoroso, considerándolo culpable, con estas palabras: «Morid, porque habéis nacido, / que es delito sin excusa» (pág. 57). El XIII

<sup>28</sup> Cfr. Rafael Lapesa, «Enfados y contentos en la poesía española del siglo xvi», *Filología*, XX (1985), págs. 75-109.

se titula «Ruyna argumentosa», adjetivo este de sabor gongorino que Melo reitera: «Quatro o seis torres que fueron / cadáveres son desnudos / del castillo de Mayorga, / soberuiamente difunto. / Cimiterio es el cimiento, / donde su esplendor compuso, / que en las pruevas de gallardo / se ensayó para caduco. / Lo que antes fue fortaleza, / a flaqueça oy se reduxo; / la póluora ardiente, a poluos, / tan fríos como confusos... / Sus colunas, sus almenas / siruieron, con más estudio, / de testimonio a su estrago / que no a su pompa de anuncio» (pág. 60). Es evidente, aparte del conceptismo, el eco del gongorino «Castillo de San Cervantes», aunque su color sombrío evita caer en la burla y adopta el tono sentencioso: «que es crimen digno de muerte / el hauer viuido mucho», dice poniendo al Tiempo como juez y verdugo.

El tono XVII, titulado «Novela desdichada», imita de cerca el romance de Góngora «Según vuelan por el agua», aunque su argumento queda truncado (pág. 65). El XX celebra «la raridad de vnos ojos» de color indefinido (pág. 67). El romance III de la misma musa se compuso «pidiendo vna dama la memoria de los libros que el autor tenía en su casa»; Melo convierte su relación en poema galante, como quien hace lo propio con títulos de comedias (pág. 73). El romance V, titulado «Traesura a la moda, iacarilla de la muerte de vn jaque», relata la visita de una daifa a un tal Garabato guardado en la trena y condenado a muerte (pág. 75). Es obvio que el lenguaje desgarrado no es lo propio de Melo; la enumeración de hazañas apenas se justifica, y solo sirve de base para jugar del vocablo. También el romance VIII, «En consideración al Misterio del Nacimiento de Cristo, por metáfora de unas Cortes», y en forma dialogada, no pasa de ser un ejemplo tardío de conceptismo sacro (pág. 78). El romance IX, dedicado al juicio de Paris, también se reparte en varios interlocutores, y concluye sin que se emita sentencia, acorde con la afición de Melo a dejar inconclusos ciertos relatos (pág. 79). Por último, el romance XIII, que es un epitalamio (pág. 84), busca la novedad al repartirse en dísticos de 10 y 12 sílabas y asonancia aguda en -í, siguiendo cierto modelo calderoniano.<sup>29</sup>

\* \* \*

Con independencia de nuestra estimativa acerca de la poesía compuesta en Portugal en la nueva forma romanceril importada de Castilla, podemos afirmar que a los portugueses cultos les pareció bien, porque la cultivan con asiduidad en ambas lenguas y en ambos continentes. Incluso, si se atiende a la proporcionalidad, más que en el resto de la península y durante más tiempo, como demuestran

<sup>29</sup> Cfr. Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance», en *Cuatro ensayos de Arte poética*, México, DF: El Colegio de México, 2007, pág. 168.

las actas de Academias impresas a fines del siglo xvii<sup>30</sup> y las grandes antologías publicadas en el xviii: *A Fénix renascida* y *Postilhão de Apolo*. Antonio Alatorre ha destacado que un tratadista portugués, Miguel Sánchez de Lima, en su *Arte poética en romance castellano* (Alcalá: Iuan Iñiguez de Lequerica, 1580), no mencione siquiera la forma romance, viejo o nuevo, entre la variedad de metros que considera, y en cambio remate su libro con un poema propio, *Historia de los amores que vuo entre Calidonio y la hermosa Laurina*, que es un romance entreverado de octavas reales, «el qual –dice– seruirá de contaros mi historia, y de exemplo para los romances castellanos, que tan agradables son, porque saben a aquella compostura antigua castellana que tanto en los tiempos pasados floreció». <sup>31</sup> Como hemos visto, muy poco después de esa fecha la «compostura antigua» se remozaba, cruza la frontera y da sus primeros frutos autóctonos. Cincuenta años más tarde, muertos ya la mayoría de los poetas coetáneos de Melo, aún habría de alcanzar altas cotas en ingenios como Jerónimo Baia (1628?-1688), António Fonseca Soares (también llamado fray António das Chagas, 1631-1682) o André Nunes da Silva (1630-1707) en Portugal, Gregório de Matos (1633-1696) y Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711) en Brasil, con multitud de romances compuestos indistintamente en portugués y en castellano, prueba indudable de su vitalidad y versatilidad.

---

<sup>30</sup> *Academias dos Singulares de Lisboa... Primeira parte*, Lisboa: Henrique Valente de Oliueira, 1665, 16 hoj. + 356 págs.; *Tomo segundo*, Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1668, 8 hoj. + 425 págs. Jose de Faria Manuel, *Terpsichore. Musa Academica na Aula dos Generosos de Lisboa*, Lisboa: Ioam da Costa, 1666, 6 hoj. + 235 págs. *Aplauzos academicos e rellação do felice successo da celebre victoria do Ameixial...*, pello Secretario da Academia dos Generosos e Academico Ambicioso, Amsterdam: Jacob van Velsen, 1673, 236 págs. Para otras actas conservadas en manuscritos, Cfr. João Palma-Ferreira, *Academias literárias dos séculos xvii e xviii*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

<sup>31</sup> Alatorre, *op. cit.*, pág. 21.





## EL ROMANCE EN LA NOVELA PASTORIL<sup>1</sup>

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ  
(Universidad de Jaén)

«No hay cosa más fácil que hacer un romance,  
ni cosa más dificultosa si ha de ser qual conviene»  
(Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*):

### LOS LIBROS DE PASTORES COMO CACIONEROS

Una de las señas de identidad de los libros de pastores, desde el punto de vista formal o estructural, es la combinación de prosa y verso, de largo recorrido en la tradición española, presente en la ficción sentimental y en los libros de caballerías. La propia condición del género pastoril y, en especial de los protagonistas, poetas y músicos por naturaleza, hace indispensable el verso, que se corresponde, en términos generales, con la parte lírica. Así, la presencia abundante de composiciones poéticas convierte a los libros de pastores en cancioneros o pseudocancioneros que exhiben una amplia variedad de metros, tanto de tipo cancioneril como italianizante.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes*, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación con referencia FFI2009-11483.

Hay que contar, además, con que los más importantes cultivadores fueron poetas más o menos reconocidos, como Jorge de Montemayor<sup>2</sup>, Cervantes, Lope de Vega, Gaspar Mercader, Miguel Botelho<sup>3</sup> o Bernardo de Balbuena<sup>4</sup>. Y que lo más probable es que los lectores de estas obras buscaran en ellas algo más que narraciones ficticias. Para Maxime Chevalier la *Diana*, en concreto, «se leyó como colección de versos. El hecho es natural en un siglo en el cual tan pocos versos líricos llegaron a imprimirse»<sup>5</sup>. Y para Menéndez Pelayo, la *Diana enamorada* es un «pobrísimo cuadro novelesco»,

«que para Gil Polo no fue de seguro más que un pretexto que le permitió intercalar, entre elegantes y clásicas prosas, la colección de los versos líricos más selectos que hasta entonces hubiese compuesto. La excelencia de algunos de estos versos es tal, que han sobrevivido a la ruina completa del género bucólico».<sup>6</sup>

Dejando al margen los juicios negativos, lo cierto es que esta estrategia que percibe Menéndez Pelayo en la *Diana enamorada* llegaría a explotarse al máximo años más tarde, cuando algunos escritores –poetas pertenecientes a diversas academias– tomaran el molde pastoril como excusa para dar a conocer sus versos, presentando un débil hilo argumental bastante reducido en la parte en prosa y convirtiendo la obra en lo que Willard F. King denominó «novela académica pastoril»<sup>7</sup>. Un ejemplo de ello es *El prado de Valencia*, de Gaspar Mercader, de quien nos consta que formó parte de la Academia de los Nocturnos<sup>8</sup> y en cuya obra va desperdigando parte de sus composiciones y algunas de sus compañeros de academia<sup>9</sup>. De manera semejante, Gabriel de Corral hace de su libro *La Cintia de Aranjuez* un repertorio de poesías que, como él mismo

---

<sup>2</sup> Cantor de la capilla real y autor de varios cancioneros: *Cancionero* (Amberes, 1554), publicado con el título de *Las obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros*. Volumen que revisó y amplió en el *Segundo cancionero* y en el *Segundo cancionero espiritual* (Amberes, 1558)

<sup>3</sup> Autor de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1621) y de *La Filis* (1641).

<sup>4</sup> Quien, además de *El siglo de oro en las selvas de Erifile*, publicó un poema descriptivo de la ciudad de México titulado *Grandezca mexicana* (1604) y un poema épico, *El Bernardo, o la Victoria de Roncesvalles* (1624).

<sup>5</sup> Maxime Chevalier, «La Diana de Motemayor y su público en la España del siglo XVI», en *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia, 1974, pág. 49.

<sup>6</sup> *Orígenes de la novela*, Madrid: Bailly-Baillière, 1905, tomo I, págs. CDLXXXI-CDLXXXII.

<sup>7</sup> Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejos BRAE X, 1963.

<sup>8</sup> Willard F. King, *op. cit.*, págs. 114 y sigs.

<sup>9</sup> Pasqual Mas i Usó, «Poetas bajo nombres de pastores en *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader», *Revista de Literatura*, 107 (1992), págs. 283-334.

declara en el prólogo<sup>10</sup>, había escrito con anterioridad y no se había atrevido a publicar de manera independiente<sup>11</sup>; poemas posiblemente compuestos para las reuniones literarias del grupo madrileño de Francisco de Mendoza, al que perteneció<sup>12</sup>. Y lo mismo se podría decir de Gonzalo de Saavedra, quien, en los preliminares de *Los pastores del Betis*, afirma que «Eran los introducidos de baxo destos despojos pastoriles, sugetos nobles, y que los mas se juntavan en una insigne Academia, que el año 603 y 604 se estableció en Granada frecuentada de acrisolados ingenios»<sup>13</sup>, que seguramente se corresponda con la academia de Pedro de Granada<sup>14</sup>.

Generalmente son los atribulados sentimientos de los pastores y la necesidad de canalizarlos lo que justifica la inclusión de poemas, pero cuando esto no basta o resulta reiterativo, quedan dos recursos: permitir que los pastores, que en muchos casos no son sino cortesanos disfrazados de tales en busca de una arcadia mítica<sup>15</sup>, organicen justas poéticas, como hizo Gaspar Mercader en *El prado de Valencia*; o directamente y sin más artificio, convertir algunos de los apartados de la obra en verdaderos cancioneros que dejan al margen la prosa. Sirvan de ejemplo el último de *Los diez libros de la Fortuna de amor* de Antonio de Lofrasso, transformado en un poemario independiente titulado *Jardín de amor, de varias rimas*, dirigido a doña Francisca de Centellas y Alagón, condesa de Quirra, o el cuarto y quinto de *Los cinco libros de la enamorada Elisea*, de Jerónimo de Covarrubias Herrera, en los que solo hay lugar para el verso.

Tomemos o no esta perspectiva de análisis de los libros de pastores como cancioneros, lo que está claro es la variedad métrica en ellos presente, tanto de poesía cancioneril como italianizante. Abundan sonetos, octavas, églogas<sup>16</sup>, silvas, coplas, redondillas, quintillas..., y también romances, aunque son muy escasas

<sup>10</sup> «confessare a v.m. que todos los versos que contiene este volumen estavan escritos antes del intento; y para hazerlos tolerables, los engaze en estas prosas y acompañe con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios mas sazoados», Gabriel de Corral, *La Cintia de Aranjuez*, Madrid: Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1629.

<sup>11</sup> Según Juan Bautista Avallé-Arce, «Dadas las no muy largas disquisiciones de la *Cintia*, no creo pasarme de suspicaz al suponer que su verdadera razón de ser estriba en el hecho que no tenía el autor suficientes poesías para hacer un volumen independiente, como sospecho ocurrió con varias de estas novelas pastoriles de decadencia», *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, pág. 199.

<sup>12</sup> Willard F. King, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>13</sup> Trani (Nápoles): Lorenzo Valerij, 1633, fols. 2r.-v.

<sup>14</sup> Cfr. Willard F. King, *op. cit.*, pág. 32. Sobre la Academia de Granada, véase el completo estudio de Inmaculada Osuna, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la Poética silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Universidad de Granada, 2003.

<sup>15</sup> Vid. Cristina Castillo, «Novela pastoril y novela corta: cruce de caminos», en *Los viajes de Pampinea. Novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid: Sial (en prensa).

<sup>16</sup> Véase el estudio de Eugenia Fosalba, «Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril», *La égloga. Encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad, 2002, págs. 121-182.

sus apariciones, especialmente en las primeras novelas del género, surgidas antes de la eclosión del Romancero nuevo, porque lo que impulsa la creación del romancero pastoril no son los romances insertos en los libros de pastores, sino la temática y la tremenda artificiosidad de estos libros idóneos para ocultar sucesos de la vida real<sup>17</sup>.

#### EL ROMANCERO PASTORIL

Lo pastoril llega al Romancero una vez difundidos los libros de pastores, con esos tres romances de Sireno (protagonista de la *Diana* de Montemayor) que Joan de Timoneda presenta en su *Rosa de amores* (1573)<sup>18</sup>, o con los que, poco más tarde ofrece (11 en total) Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado* (1579)<sup>19</sup>.

Son las primeras muestras de un romancero que parece surgir de manera minoritaria frente al morisco (aunque no tanto como el histórico), pero que, poco a poco, irá atrayendo el interés, a juzgar por los testimonios de las distintas flores de romances. Ya lo advirtió Menéndez Pidal al decir que se sobreponen al morisco en la Cuarta y Quinta Flor de Romances (1592) y se equiparan en las partes Octava y Novena (1596 y 1597), en los que aparecen 10 y 15 romances moriscos frente a 10 y 16 pastoriles respectivamente<sup>20</sup>. Un aumento tal vez motivado por esa carga autobiográfica que le habían dado algunos poetas como Lope (Belardo) o Liñán (Riselo), y a la que los libros de pastores se prestaban por su condición de novela de clave, expresión íntima y modo de sublimación de la vida sentimental<sup>21</sup>. Su éxito, como señala Antonio Carreño, se extiende hasta

<sup>17</sup> «Conviene observar que Menéndez Pidal indica que apenas se encuentran romances entre las formas métricas de los libros de pastores, cuyos autores los usaron excepcionalmente. Sin embargo, aun considerando esta nota más bien negativa, después el romance vino a servir para lo que valían las églogas y los libros de pastores: para proyectar en ellos aventuras sentimentales acontecidas a los poetas o a sus señores. El aumento que se señaló en el tema pastoril del Romancero fue probablemente debido a la obra de Riselo (Pedro Liñán) y Belardo (Lope de Vega). Sobre todo Lope acudió al romance pastoril (como al morisco) para referirse a sus amores y a los de sus amigos y protectores. De esta manera el asunto pastoril es uno de los más importantes del Romancero «nuevo», iniciado hacia 1580, paralelo a la comedia nueva española», Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid: Gredos, 1974, págs. 311-312.

<sup>18</sup> Y que, a juicio de Menéndez Pidal, son «romances muy flojos, notables sólo por su fecha, comienzo del género pastoril en el romancero», en *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968, vol. II, pág. 115.

<sup>19</sup> López Estrada, *op. cit.*, págs. 306-311.

<sup>20</sup> Menéndez Pidal, *op. cit.*, vol. II, pág. 125.

<sup>21</sup> «Los romances pastoriles trasladarán al romancero todo el legado acumulado en ese siglo por la literatura bucólica, tanto la poesía culta como la popular, así como la novela, habían configurado ya plenamente el género en sus respectivas formas», Ramón Mateo Mateo, *La poesía pastoril en el siglo xvii*, UNED, 1991 (Tesis doctoral en microfichas), pág. 1798.

finales de siglo, situando su decadencia entre 1595 y 1605<sup>22</sup>. Sin embargo, ese amplio interés por el romance pastoril, aunque en un corto período de tiempo, no llevó aparejado un incremento significativo del romance en los libros de pastores, salvo en unos casos concretos, de los que pasaré a hablar a continuación.

#### ROMANCES EN LIBROS DE PASTORES

Sin contar los libros de pastores espirituales<sup>23</sup>, ni aquellos que están más cercanos a la novela corta, podemos hablar de un total de 21 títulos que componen el género<sup>24</sup>. De esos 21, hay que descartar 3 para este estudio puesto que no incluyen ningún romance (no tengo en cuenta las composiciones del paratexto, que, por otro lado, tampoco suelen ser romances). Esa ausencia es de por sí significativa, pero más todavía por tratarse de obras tan importantes como la *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo [Valencia, 1564] (52 composiciones), *El pastor de Fílida*, de Luis Gálvez de Montalvo [Madrid, 1582] (70 composiciones) y *La Galatea*, de Cervantes [Alcalá, 1585] (79 composiciones)<sup>25</sup>.

El resto sí que incluyen romances (y romancillos) aunque en muy escasa medida. Estos son los datos obtenidos en relación con el número de composiciones que incluye cada obra<sup>26</sup>:

| OBRA  | Nº TOTAL DE COMPOSICIONES | Nº DE ROMANCES |
|---|---------------------------|----------------|
| 1. Jorge de Montemayor, <i>Los siete libros de la Diana</i> [Valencia, h.1559].     | 53                        | 2              |
| 2. Alonso Pérez, <i>Diana segunda</i> [Valencia, 1563].                             | 65                        | 2              |
| 3. Antonio de Lofrasso, <i>Los diez libros de Fortuna de Amor</i> [Barcelona 1573]. | 347                       | 2              |
| 4. Bartolomé López de Enciso, <i>Desengaño de celos</i> [Madrid, 1586].             | 86                        | 3              |

<sup>22</sup> «La decadencia del Romancero pastoril, aunque progresiva, fue completa (ocurre entre 1595 y 1605), en contraste con el Romancero morisco, que vuelve a surgir con vigor en el siglo XIX. Se fundaba éste, si bien en elementos legendarios, también en hechos históricos. En cambio el perfil se desarrolló basado en una convención meramente artística e irreal, con un apoyo temático asentado mayormente en el género narrativo» (Antonio Carreño, *op. cit.*, págs. 134-135).

<sup>23</sup> Bartolomé Ponce, *Primera parte de la Clara Diana a lo divino* [Zaragoza, 1599], Lope de Vega, *Los pastores de Belén* [Madrid, 1612], Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen* [México, 1620], y Ana Francisca Abarca de Bolea, *Vigilia y octavario de San Juan Bautista* [Zaragoza, 1679].

<sup>24</sup> Vid. Cristina Castillo, «Hacia un corpus de los libros de pastores», en *Antología de los libros de pastores*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005, págs. XIII-XVIII.

<sup>25</sup> De la misma manera que tampoco aparecen en *El Persiles*, *El trato de Argel* y *La Numancia* (Domínguez Caparrós, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares: CEC, pág. 103).

<sup>26</sup> He optado por computar todas las formas métricas incluidas en ensaladas, églogas y canciones, porque en muchas de ellas se incluyen romances.

|  |              |                  |
|--|--------------|------------------|
| 5. Bernardo González de Bobadilla, <i>Ninfas y pastores de Henares</i> [Alcalá, 1587].                             | 91           | 4                |
| 6. Bernardo de la Vega, <i>El pastor de Iberia</i> [Sevilla, 1591].  | 122          | 8                |
| 7. Jerónimo de Covarrubias Herrera, <i>Los cinco libros intitulados de la enamorada Elisea</i> [Valladolid, 1594]. | 123          | 5                |
| 8. Lope de Vega, <i>Arcadia</i> [Madrid, 1598].  | 124          | 4                |
| 9. Gaspar Mercader, <i>El prado de Valencia</i> [Valencia, 1600].  | 81           | 15 <sup>27</sup> |
| 10. Juan Arce Solórceno, <i>Tragedias de amor... del enamorado Acrisio y su zagala Luzidora</i> [Madrid, 1607].    | 17           | 3                |
| 11. Bernardo de Valbuena, <i>Siglo de Oro en las selvas de Erifile</i> [Madrid, 1608].                             | 43           | 1                |
| 12. Cristóbal Suárez de Figueroa, <i>La constante Amarilis</i> [Valencia, 1609].                                   | 72           | 4 <sup>28</sup>  |
| 13. Jacinto de Espinel Adorno, <i>El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja</i> [Madrid, 1620].      | 54           | 8 <sup>29</sup>  |
| 14. Miguel Botelho Carvalho, <i>Prosas y versos del pastor de Clenarda</i> [Madrid, 1622].                         | 33           | 11 <sup>30</sup> |
| 15. Jerónimo de Tejada, <i>Diana tercera</i> [París, 1627].  | 136          | 9 <sup>31</sup>  |
| 16. Gabriel de Corral, <i>La Cintia de Aranjuez</i> [Madrid, 1629].  | 136          | 17               |
| 17. Gonzalo de Saavedra, <i>Los pastores del Betis</i> [Trani, 1633].  | 60           | 3 <sup>32</sup>  |
| 18. La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo [s.l, s.a.]  | 61           | 27 <sup>33</sup> |
| <b>TOTAL</b>   | <b>1.704</b> | <b>128</b>       |

27 Uno de ellos es un romancillo.

28 Dos son romancillos.

29 Dos son romancillos.

30 Tres son romancillos.

31 Seis son romancillos.

32 Uno es un romancillo.

33 Tres son romancillos.

Los resultados son reveladores, pues de los 18 títulos, tan solo 4 superan la decena: *El prado de Valencia*, *El pastor de Clenarda*, *La Cintia de Aranjuez* y *La pastora de Manzanares*. Este último es el que incluye el mayor número de romances de todo el corpus con un total de 27. Tan solo aparece 1 en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erifile* (de 43), 2 en la *Diana* de Montemayor (de 53), en la *Segunda Diana* (de 65) y en la *Fortuna de amor* (de 347), en el que, por cierto, los romances son los únicos metros que aparecen dispuestos tipográficamente en dos columnas. Tres aparecen en las *Tragedias de amor* (la novela con menor número de composiciones poéticas, un total de 17), uno en *Los pastores del Betis* y en *Desengaño de celos*. Cuatro encontramos en la *Arcadia*, en la *Constante Amarilis* y en las *Ninfas y pastores del Henares*, si bien, en esta los cuatro son muy breves y están incluidos en una ensalada. Cinco aparecen en *La enamorada Elisea* (123). Ocho, en *El premio de la constancia* y en *El pastor de Iberia*. Y nueve, en la *Tercera Diana*.

Todos ellos suman 128 romances (16 de los cuales son romancillos) de entre las 1704 composiciones, lo que constituye un 7,51% del total; es decir, muy poquita presencia.

Dada la magnitud del corpus, me voy a centrar únicamente en el comentario de algunos casos singulares como el de *Los cinco libros intitulados de la enamorada Elisea*, publicada en 1594, coincidiendo, por tanto, con el período de vigencia del romancero pastoril. Sin embargo, de las 123 composiciones<sup>34</sup> tan solo cinco son romances y solo uno de temática de pastores, que, por cierto, es el único inserto en el interior de la narración: «En esse templo sagrado / de Júpiter y en su día» (libro III, fols. 121-122v), y curiosamente no es el más llamativo del conjunto. El resto (uno amoroso «A cortes llama Cupido», otro histórico *A la muerte del serenísimo don Sebastián rey de Portugal*, y dos moriscos «En el tiempo que reinava» y «En esse reino de Argel») aparecen en el libro V, junto a octavas, tercetos, redondillas, sonetos, quintillas y un par de glosas a los conocidos versos de Garcilaso «O dulces prendas por mi mal halladas» (comienzo del soneto X) y «O más dura que mármol a mis queexas» (de la égloga I, núm. 5), componiendo un interesante cancionero y tras un libro IV con cinco églogas y la historia de los amores de Florisauro y Alcina<sup>35</sup>.

Me gustaría reparar en uno de los romances moriscos que ofrece especial interés por tratarse de una versión del romance de Rodrigo Narváez (libro V,

<sup>34</sup> 42 repartidas de una manera proporcional en los tres primeros libros (12, 17 y 15). Y las 79 restantes en los dos últimos que no incluyen nada de prosa (14 y 65 respectivamente).

<sup>35</sup> Según Eugenia Fosalba, «No sería muy sorprendente que se tratara de un breve repertorio ofrecido por el autor a las doncellas más encumbradas de la corte, para entretener sus ocios con su escenificación», en «*La égloga Dafne*. Algunas precisiones sobre su representación, fecha de composición, y posible –aunque no demostrada– autoría», *Propaladia*, 2 (2008), <http://www.propaladia.com/articulo.php?id=25> [08/09/2012]

fol. 245v-247), muy parecida a la de Pedro de Padilla, que han estudiado recientemente Antonio Rey y Mariano de la Campa en la edición de José Julián Labrador y Ralph DiFranco<sup>36</sup>. Basta con cotejar los primeros versos para advertir las muchas similitudes, a pesar de la diferente rima:

En el tiempo que reynava  
Fernando bravo guerrero  
ubo un alcayde en Álor  
animoso caballero  
a quien llamavan Narváez  
Rodrigo el nombre primero  
en las armas y cavallo  
astuto diestro y ligero  
[...]  
(*La enamorada Elisea*)

En el tiempo que reynava  
el infante don Fernando  
que del reyno de Aragón  
fue después rey coronado  
en España residía  
un cavallero esforçado  
que Rodrigo de Narváez  
fue de su nombre llamado  
[...]  
(Pedro de Padilla, *Romancero*)

Ambos siguen de cerca el texto de la novela<sup>37</sup>, como se puede apreciar por las alusiones a Álor (donde vivía Rodrigo de Narváez), la salida en busca de enemigos, la descripción de la indumentaria o los elementos que conforman la leyenda, como la luz de la luna y la canción del moro, de la que Covarrubias Herrera solo reproduce la primera copla:

En Cártama me he criado,  
nací en Granada primero,  
mas fui de Alora frontero  
y en Coín, enamorado.

En Cártama me he criado,  
nací en Granada primero,  
y soy de Alora frontero  
y en Coín, enamorado.

En Cártama fui criado,  
nací en Granada primero,  
tengo mi dama en Coín  
y de Alora soy frontero

Aunque en Granada nascí,  
y en Cartama me crié,  
en Coín tengo mi fe,  
con la libertad que di.

Aunque en Granada nací,  
y en Cartama me crié,  
en Coín tengo mi fe,  
con la libertad que di.

(*La enamorada Elisea*)

<sup>36</sup> México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010, núm. 41, págs. 337-340.

<sup>37</sup> No en vano «los romances que hoy tenemos sobre este argumento, todos, sin excepción, son artísticos, y han salido del *Inventario* o de la *Diana*, principalmente de esta última», Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pág. CCCLXXIX. Sobre el tema del Abencerraje, véase López Estrada, *El Abencerraje (novela y romancero)*, Madrid: Cátedra, 2003, Eugenia Fosalba, *El Abencerraje pastoril. Estudio y edición crítica*, Barcelona: Universidad Autónoma, 1990 y Antonio Rey Hazas, *Jarifas y Abencerrajes. Antología de la literatura morisca*, Madrid: Marenostrum, 2005.



Allí bivo adonde muero,                    Allí vivo adonde muero,  
 y estoy do está mi cuidado,            y estoy do está mi cuidado,  
 y de Álora soy frontero,                y soy de Álora frontero,  
 y en Coín enamorado.                    y en Coín enamorado.  
 (*El Abencerraje*, ed. *La Diana*, (Padilla, *Romancero*, pág. 339)  
 Valladolid, 1561-1562<sup>38</sup>)

Además, es más que probable que Covarrubias Herrera conociera el romance de Padilla, pues nos consta que muchos de sus versos fueron ampliamente difundidos e incluso plagiados. Y no sería descabellado pensarlo, teniendo en cuenta que el *Romancero* del linarense se publicó en 1583, y *La enamorada Elisea* apareció en 1594. Son muy pocos los datos que poseemos de Covarrubias Herrera, y por tanto no sabemos si llegó a conocer directamente a Padilla, si bien es cierto, sus nombres y sus obras se cruzaron en más de una ocasión, pues la aprobación eclesiástica de *La enamorada Elisea*, fechada en febrero de 1593, está firmada precisamente por fray Pedro de Padilla quien, tras ingresar en la orden de los carmelitas, firmó varias aprobaciones<sup>39</sup>.

Una vez más, tras la incorporación de la historia del *Abencerraje* a la edición de Valladolid de *La Diana* (1561-1562), volvemos a encontrar parte de esta historia vinculada a un libro de pastores, lo que nos permitiría hablar de la novela pastoril como difusora de la literatura morisca, aunque, en el caso de *La enamorada Elisea*, sin que esté imbricada, ni mucho menos justificada en la narración<sup>40</sup>.

Estos cuatro romances del libro V de Covarrubias Herrera han suscitado juicios contrarios a lo largo del tiempo, pues fueron calificados como «bellísimos» por Pedro Salvá<sup>41</sup>. Mientras que para Avalle-Arce es «claro índice de cómo, a veces, la bibliofilia ciega la facultad crítica»<sup>42</sup>, opinión en consonancia con Bartolomé José Gallardo quien afirmó que: «Es lástima que Cobarrubias no usase mejor de su ingenio extemporal y fácil, su impaciencia se conoce que no le dejaba acabar nada, o bien ninguna cosa»<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> En la edición de *El Abencerraje* del *Inventario* de Villegas, la canción se reduce a «Nascido en Granada, / criado en Cártama / enamorado en Coín / frontero en Álora». Al igual que en las ediciones de la *Corónica* y de Toledo, que tan solo añaden un segundo verso: «de una linda mora».

<sup>39</sup> Vid. Aurelio Valladares Reguero, *El poeta linarense Pedro de Padilla. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, UNED. Centro Asociado «Andrés de Vandelvira», 1995, págs. 113-117.

<sup>40</sup> Vid. Cristina Castillo, «Huellas poéticas del *Abencerraje* en la novela pastoril *La enamorada Elisea*, de Jerónimo de Covarrubias», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Coreana de Hispanistas (Universidad de Alcalá, junio de 2002)*, Alcalá de Henares: Universidad, 2003, págs. 215-227.

<sup>41</sup> *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia: Ferrer de Orga, 1872, vol. II, núm. 1778. Cito por la reproducción facsímil, Madrid: Julio Ollero, 1992.

<sup>42</sup> *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo, 1974, pág. 201.

<sup>43</sup> *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid: Gredos, 1968, págs. 481-482.

La publicación de *La Cintia de Aranjuez* en 1629 constituye un hecho importante para el estudio de la evolución de los libros de pastores, puesto que supone una concepción bien distinta del género al partir de lo pastoril como un simple teatro, una sencilla diversión asumida por unos personajes que pertenecen a un ámbito cortesano. La protagonista es una dama que opta por vivir como pastora en las tierras de Aranjuez. Su decisión es secundada por otras doncellas y caballeros amigos con los que crea una falsa atmósfera. Todos quieren «ser zagales de la fingida Arcadia que instituyeron», y en la que la poesía adquiere una especial importancia. De hecho, Gabriel de Corral hace de esta obra un repertorio de poemas de muy distinto tipo. Él mismo declara en el prólogo que: «todos los versos que contiene este volumen estaban escritos antes del intento; y para hazerlos tolerables los engarzé en estas prosas y acompañé con estos discursos, no me atreviendo a publicar rimas desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazonados».

Los pastores cantan reiteradamente, recurren de manera continua a la poesía para expresar sus sentimientos e incluso asisten a certámenes poéticos, por lo que no resulta aventurado barajar la posibilidad de que muchas de esas composiciones fueran escritas para las reuniones literarias de la Academia de Madrid de Francisco de Mendoza, a la que Gabriel de Corral perteneció<sup>44</sup>. Allí tuvo la oportunidad de coincidir con poetas como Gabriel Bocángel, quien le dedicó un soneto en su *Lira de las musas* «La voz a Italia, cuando el eco a España», de la misma manera que Lope de Vega lo elogió en su *Laurel de Apolo*. Lo que explicaría el hecho de que buena parte de los 17 romances estén vinculados a certámenes poéticos y que, por ello, traten temas dispares. Por eso no ha de extrañar que, por ejemplo, propongan escribir un romance sobre un terremoto, o que se incluya un curioso vejamen contra los poetas «Padre Apolo, que aunque padre». No hay que pasar por alto tampoco la glosa a una copla del romance de Góngora «Esperando están la rosa», que por tratarse tan solo de cuatro versos no ha sido incluido en este corpus:

ámbar espira el vestido  
del blanco jazmín de aquel,  
cuya castidad lasciva  
Venus hipócrita es (libro IV, fols. 172-173).<sup>45</sup>

La acumulación de composiciones poéticas en *La Cintia de Aranjuez* mereció las críticas de Avalle-Arce, quien afirmó «no creo pasarme de suspicaz al

<sup>44</sup> Vid. Willard F. King, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>45</sup> Esta copla también fue glosada por Bocángel. Vid. Antonio Alatorre, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México: El Colegio de México, 2007, págs. 454-455.

suponer que su verdadera razón de ser estriba en el hecho que no tenía el autor suficientes poesías para hacer un volumen independiente, como sospecho ocurrió con varias de estas novelas pastoriles de decadencia»<sup>46</sup>.

Otra es la situación de Lope de Vega. Su contribución romancística dentro de *La Arcadia* es escasa, no solo en relación con los romances pastoriles que escribió (unos cuarenta), la mayoría de ellos entre 1588 y 1595, según señala Antonio Carreño<sup>47</sup>; sino en proporción a las 124 composiciones que inserta en esta novela pastoril y entre las que solo deja lugar para 4 romances. Todos ellos, aunque son menos personales, mantienen los rasgos característicos de la nueva escuela, que marca una separación respecto de los romances de las *Dianas* y los de los primeros títulos del género, que, en su predilección por la rima consonante, se muestran más cerca de la tradición cancioneril del romancero trovadoresco.

Pero la huella de Lope, aunque no directamente desde la pastoril, se percibe de forma clara en otro de los títulos que componen el género. Se trata de la tercera *Diana* de Jerónimo de Tejada (París, 1627). Este castellano afincado en París se arrogó el título de tercer continuador de *Los siete libros de la Diana*, tomando en cuenta solo a Montemayor y a Alonso Pérez y obviando de manera consciente la *Diana enamorada* de Gil Polo porque plagiaba buena parte del texto, en prosa y, sobre todo, en verso. Las 136 composiciones están tomadas, en su mayoría, del valenciano y cuando no de Cervantes, de Lofrasso y, sobre todo, de Lope de Vega, tanto de las *Rimas* como de varias de sus obras dramáticas publicadas en las partes XIII, XIV, XV, XVII y XVIII. Es lo que sucede con la mayoría de los romances que incluye. Así los romancillos «A Venus divina» (libro VIII, 158) y «A Venus la pintan» (libro VIII, 161) están tomados de *El cardenal de Belén* I, vv. 676 y sigs. «Zelos bastardos de amor» (libro VIII, 173) procede de *El halcón de Federico*. El romancillo «Arnesta garrida» (libro VIII, 206), de *La villana de Getafe*. «Hermosas riberas» (libro VIII, 216) es copia con variantes del «Ribericas hermosas / de Darro y Genil», de *El Cordobés valeroso, Pedro Carbonero* I, pág. 357b. El romance don «Don Ramiro valeroso» (libro IX, 281) está extraído de la comedia *La campana de Aragón*. El romancillo «Ívase la niña» (libro X, 388) está sacado de *El valor de las mujeres* III. Y «Quiero volver a templaros» es reescritura de un romance («Agora vuelvo a templaros») que parece ser de Lope<sup>48</sup>, aunque se ha atribuido a Antonio Pérez, ex secretario

<sup>46</sup> *Op. cit.*, pág. 119.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, pág. 119.

<sup>48</sup> *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Valencia: Castalia-University of California Press, 1968, pág. 87, n. 72.

de Felipe II<sup>49</sup>. De ahí que Menéndez Pelayo califique a Jerónimo de Tejada de «compilador desvergonzado»<sup>50</sup>.

De Lope de Vega procede también el romance de *La pastora de Manzanares y desdichas de Pánfilo*, que comienza «En las riberas famosas / que riega alegre y despacio / el sagrado Mançanares, / por todo el orbe nombrado». En sus 360 versos, el protagonista resume los hechos más importantes de su vida y, por ende, de la obra, centrándose en el sufrimiento que ha tenido que padecer desde el día en que descubrió inesperadamente la belleza de Amarilis. Esta intervención del pastor Pánfilo en forma de narración retrospectiva aclaratoria está construida, en los primeros versos, sobre el molde de un romance de Lope que resume la historia del afligido pastor Celio<sup>51</sup>, aunque con varias modificaciones que no sabemos si se deben al anónimo autor de esta obra, fechada en la primera mitad del xvii. El autor también se apropió de versos atribuidos a Jerónimo de Barrionuevo, a Góngora o al conde de Saldaña.

Por lo demás, el romance es una de las formas tradicionales más empleadas en este texto, y, además, con una clara función narrativa en buena parte de los casos, especialmente en los que no contienen estribillos. Los mejores ejemplos son «A tu orilla hermoso río», «En las riberas famosas» y «Cuando el rutilante Febo», que ofrecen diferentes perspectivas o aportaciones a la trama. A estos ejemplos hay que añadir también la adaptación de la conocida jácara del Escarramán, de Quevedo («Ya está muriendo de ausencia / tu aficionado galán» atribuido al conde de Saldaña en el ms. 3700 de la BNE), o el romance que comienza «A visitar a Sultana / partió bizarro una tarde / Zaide, aquel gallardo moro, / flor de los Abencerrages», que responde fielmente al esquema de los romances nuevos de tema morisco, con la descripción de la indumentaria y el relato de la historia de un triángulo amoroso entre Zaide, Celinda y Muza, muy similar a la de Pánfilo, Amarilis y Riselo.

#### CARACTERÍSTICAS:

Estudiar la presencia de romances en los libros de pastores en su conjunto entraña varios riesgos, pues se trata de muchas obras y algunas con diferencias considerables que responden a intereses muy distintos por parte de sus autores. Con todo, podemos identificar y aislar algunos rasgos comunes que nos ayudarán a entender mejor su importancia en el interior de los textos en los que surgen, y en comparación con esa etapa de éxito del romancero pastoril:

---

<sup>49</sup> Vid. Salvador Bermúdez de Castro, *Antonio Pérez. Secretario de Estado del Rey Felipe II. Estudios históricos*, Madrid, 1841, págs. 371 y sigs.

<sup>50</sup> Cfr. *Orígenes de la novela*, I, pág. CDXCII.

<sup>51</sup> Ed. E. S. Morby, págs. 119-129.

–Cuando aparece un romance, el narrador lo identifica como tal, algo que no suele suceder con el resto de las composiciones.

–Casi siempre están vinculados a la música: «cantó este romance», «hizo Fideno que los zagales... cantassen un romance» (*Prado de Valencia*), «ordenó Marcelo que lo que restava de camino le entretuviessen cantando un romance» (*Tragedias de amor*), «mandó Menandro a Ismenia cantasse alguna cosa, y él requiriendo el templado instrumento, rompió los aires con los regalos acentos de este romance» (*Constante Amarilis*). De la misma manera que al terminar se suele decir «Acabado de cantar este romance» (*Desengaño de celos*), «El qual venía cantando este romance» (*El pastor de Iberia*). Se marca por tanto el aspecto musical y el género de la composición.

–Rara vez aparece una voz femenina entonando estos versos, aunque curiosamente uno de los dos que aparecen en la *Diana* de Montemayor corresponde a las quejas de la mujer desventurada desde su nacimiento, malcasada y celosa: «Cuando yo triste nací».

–En cuanto a la temática, lo habitual es que traten cuestiones de amor, generalmente quejas surgidas por la ausencia, la indiferencia, la frialdad o el abandono de la pastora amada, pero no son pocos los romances que narran historias y por tanto contribuyen al desarrollo de la acción narrativa, siguiendo la opinión expuesta por Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*, según la cual «la relaciones piden los romances». En algunas ocasiones, de hecho, bien podrían tomarse como relaciones de sucesos. Interesante es a este respecto el ya citado romance de *La pastora de Mançanares* «En las riberas famosas», construido sobre la base de un romance de la *Arcadia* de Lope<sup>52</sup>; o el que canta el pastor de Iberia: «Por donde el sagrado Ebro» (fols. 61v-67v), anticipando que «un caso que á sucedido diré». En los 293 versos de los que consta relata la violación y muerte de una dama con el consiguiente castigo al agresor, que bien podría haberse difundido en un pliego suelto no solo por la temática, sino también por la retórica empleada:

«Y desnudándola toda,  
estando al árbol atada,  
goza el tirano por fuerça  
lo que la virgen guardava» (fol. 63v)

<sup>52</sup> Vid. Cristina Castillo «¿Una relación de sucesos en una novela pastoril», *Encuentro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar. Actas del III Coloquio Internacional sobre Relaciones de Sucesos (Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá-SIERS-Università degli Studi di Cagliari, 2003, págs. 95-104.

«mas como ciega pasión  
era la que le incitava,  
y aquel ímpetu furioso  
le tiene ya ciega el alma,  
en el cristalino pecho  
le dio veinte puñaladas» (fol. 64)

«La sentencia que le dieron  
fue con piedad consultada  
que fue, al salir de la cárcel,  
la mano diestra cortada,  
y después de aver andado  
las calles acostumbradas,  
publicando su delicto  
que lo llevan a la plaça,  
y por detrás la cabeça  
manda que le sea cortada  
y que treinta días juntos  
esté en un palo clabada» (fol. 66)

—Todos ellos son romances contados y cantados ante un grupo de personas. En este último caso, además, el romance forma parte de un juego cortesano en el que una pastora actúa de reina y va ordenando al resto lo que han de hacer o decir en sus relaciones amorosas<sup>53</sup>. Y juego es también, aunque académico (se podría considerar un ejercicio poético), la propuesta de creación de romances sobre un tema dado, como sucede en la *Cintia de Aranjuez*.

A esto habría que añadir la aparición de otros romances que no son pastoreles, sino históricos (un par de romances sobre el Cid en *El pastor de Iberia*: «Después del suceso triste / de la muerte de don Sancho» [fols. 77r-v], «Ante los nobles y el vulgo / de esse pueblo çamorano» [libro III, f. 104-106]; y un *Romance a la muerte del serenísimo don Sebastián rey de Portugal*: «Llorad ninpas de Mondego / la suerte desventurada» [libro V de *La enamorada Elisea*, fol. 247]), o moriscos (un romance de Rodrigo de Narváez y otro *A una mora que tenía su galan ausente*: «En esse reino de Argel / en una villa nombrada» [fols. 248v-249] en el quinto libro de *La enamorada Elisea* ya citados anteriormente o «A bissitar a Sultana / partió bizarro una tarde» [libro IV de *La pastora de Mançanares*, págs. 348-352]).

<sup>53</sup> Vid. Cristina Castillo, «Pancracios, quinquercios, abecedario... y otros juegos pastoriles», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LV (núm. 1, 2007), págs. 51-76.

–En el aspecto métrico, no parece casualidad que los romances se apoyen en la asonancia<sup>54</sup>, que se dispongan en cuartetos e incorporen estribillo, sobre todo, a partir de la *Arcadia* de Lope, recordemos que fue publicada en 1598. En 3 de los 4 romances del Fénix se estructuran las cuartetos en torno a un dístico en endecasílabos o en combinación de pentasílabo/endecasílabo («Cuando sale el alba hermosa», «Ásperos montes de Arcadia» y «Hermosísima pastora»).

Del mismo modo, Gaspar Mercader incluye 3 romances con estribillo cada 12 versos que sirven para marcar una idea concreta: «Mil años ha que pudiera / contarme ya entre los muertos», «Assí tu querido Adonis / resucite y te entretenga» y «En las orillas del mar». En este último, por cierto, las quejas de Fideno por la mudable Belisa pueden entenderse como trasunto de los amores del autor por doña Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma. Lisardo podría identificarse con el dramaturgo Guillén de Castro, y Nísida, su amada muerta, con la primera esposa de este.

En otras ocasiones es el romance el que depende de un texto previo del que es glosa, como sucede en las *Tragedias de amor* con el dístico «Todo le obedece al hombre / mas todo al hombre le ofende» (égloga II, pág. 82), que, además de cabeza actúa como estribillo formando los dos últimos versos de grupos de 5 cuartetos. Esta suerte de quiasmo se plantea como un juego dialéctico, en el que el pastor Delpino defiende el poder del hombre, frente al pastor Partenio que subraya su debilidad:

DELPINO  
Todo le obedece al hombre

PARTENIO

Mas todo al hombre le ofende.

DELPINO

Entre las demás criaturas

él es, la más excelente

y ansí todos se le humillan,

le reverencian y temen.

Para que se vista lana,

Y para que coma leche.

El buey le labra la tierra,

El galgo le caça liebres

Y los cavallos se ufanan

Quando en sus lomos se sienten

Lobos, osos y otras fieras,

Huyen del en solo verle,

Que todo le obedece al hombre

<sup>54</sup> En referencia al uso de la consonancia en *La Diana* de Montemayor y la de Alonso Pérez, señala Morby que «con estos escritores estamos todavía metidos en la tradición cancioneril del romancero trovadoresco. Entre estos ejemplos y los de la *Arcadia* ha ocurrido una revolución. Observa Montesinos que «los romances de la *Arcadia* no recuerdan en nada los del tipo Filis-Belardo; recuerdan, en cambio, o narraciones de comedias –la historia de Celso... en el libro I– o pasajes líricos de la misma procedencia [...]. Ritmos y cadencias difieren de los del *Romancero*. Falta también la intimidad de los primeros romances pastoriles». Es verdad, como también lo es que las diferencias entre unos y otros romances de Lope son ligeras en comparación con las que los separan a todos del romancero trovadoresco», ed. *La Arcadia*, pág. 37. La rima consonante se emplea en romances de casi todas las obras pastoriles anteriores a la de Lope.

Todas servirle procuran,  
 Con todo lo más que pueden  
 Que como a señor de todo,  
 Todo en todo se le debe.  
 Cabras, carneros y ovejas,  
 Humildemente le ofrecen,

PARTENIO  
 Mas todo al hombre le ofende  
 Los leones si le encuentran  
 Con las uñas le acomenten  
 Los javalís con colmillos  
 Los lobos y ossos con dientes

...

—Son varios los tipos de estribillo empleados. Jacinto de Espinel, en *El premio de la constancia*, opta por el estribillo con variante sobre el mismo tema. Así en el romance «Atrevidos pensamientos /imaginaciones varias» (III, f. 63), inserta cada 7 cuartetas dísticos del tipo: «Que pues me falta el sol de mi adorada / no es justo viva con la vida amarga», «Todos huid, que pues el bien me falta /es justo que me acaben mis desgracias» o «Pues son efectos de zelosas ansias / de suerte triste y de crueldad estraña». Algo similar a lo que hace en el romance «De los agradables prados» dentro de esta misma obra.

Aproximadamente la mitad de los romances incluidos en *La pastora de Mançanares* contienen estribillos. Aparecen insertos en el medio y al final del romance o solo al final, y su extensión puede variar de los dos versos hasta un villancico completo. Algunos de ellos son de innegable raigambre popular, así es como lo consideraron Margit Frenk y José María Alín al incluirlos en sus respectivos repertorios.

A estos ejemplos podríamos sumar otros tantos precedentes de *La constante Amarilis*, de *La Cintia de Aranjuez* y de otros textos del corpus, que excederían los límites de este trabajo.

Con todo lo visto, resulta innegable que el romance es una de las formas minoritarias insertas en el interior de los libros de pastores, pues tan solo suponen un 7,51% del total de las composiciones en ellos incluidos. Y cuando el número aumenta suele coincidir con textos considerados cancioneros, tomados como recurso por sus autores para dar a conocer su producción. Sin embargo, y a pesar de ello, el romance está presente en la mayoría de las obras de temática pastoril acorde con el marco en el que se inserta o de muy variada índole en esas novelas-cancionero.

Su escasa presencia contrasta con el gusto por el romancero pastoril, pero resulta elocuente al menos para apreciar los cambios que experimenta con el correr del tiempo, tanto en la forma como en la recepción de los mismos. Se percibe, así, el conocido paso de la consonancia a la asonancia y el interés por «aliñarlos» con la incorporación de estribillos o dísticos de muy distinta manera. Puede que no sean muchos, es verdad; pero sí son los suficientes como para mostrar que «aquella compostura antigua castellana» de la que hablaba Miguel Sánchez de Lima en su *Arte poética*, no lo era tanto; y si lo era, ahora, remozada, seguía interesando.



## APÉNDICES

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS<sup>55</sup>  
(Orden cronológico)

**Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana* [Valencia, h.1559]. Cito por la edición de F. López-Estrada y M.<sup>a</sup> T. López García-Berdoy, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1997.**

«Oídme, señora mía, / si acaso os duele mi mal» (libro II, págs.181-182).

«Cuando yo triste nascí / luego nascí desdichada» (libro V, págs. 310-311).

**Alonso Pérez, *Diana segunda* [Valencia, 1563]. Cito por la edición de Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1614.**

«Cuando yo triste y mezquino / infelice y desdichado» (libro II, págs. 410-412)

«El silencio de la noche / haga su oficio devido» (libro VII, págs. 632-633).

**Antonio de Lofrasso, *Los diez libros de Fortuna de Amor* [Barcelona: Pedro Malo, 1573]**

«Pura afición y cuidado / mandava mi pensamiento» (libro IV, fols. 112v-113).

«Mortal guerra se ha movido / entre l'alma y coraçón» (libro V, fols. 145r-v)

**Bartolomé López de Enciso, *Desengaño de celos* [Madrid: Francisco Sánchez, 1586]**

«Al tiempo que los mortales / están al sueño entregados» (libro III, fols. 151v-152)

«Oíd aves y animales / árvoles de aqueste prado» (libro VI, fols. 278-279)

«Desde el punto que nací / triste pastor afligido» (libro VI, fols. 298-299)

**Bernardo González de Bobadilla, *Ninfas y pastores de Henares* [Alcalá: Juan Gracián, 1587]**

«Cuando con claros matices / la sabia y dorada aurora» (libro VI, fols. 197r-v dentro de una ensalada)

«Dixo y su cuerpo gallardo / del verde suelo levanta» (libro VI, fol. 198 dentro de una ensalada)

«El pastor se movió al punto / con tan tierno parlamento» (libro VI, fols. 199v-200, dentro de una ensalada)

«Luego un abraço apretado / la dio llena de dulçura» (libro sexto, fols. 200r-v dentro de una ensalada)

**Bernardo de la Vega, *El pastor de Iberia* [Sevilla: Juan de León, 1591]**

«Después que por varios casos / dexó Lorino su aldea» (libro I, fols. 41v-42v)

«Por donde el sagrado Ebro / se rinde a la mar sagrada» (libro II, fols. 61v-67v)

«Después del successo triste / de la muerte de don Sancho» (libro II, fols. 77r-v)

«Son estos los bellos ojos / do los míos se miravan» (libro II, fol. 87v)

<sup>55</sup> Añado también el segundo verso para evitar confusiones y aportar información sobre la rima.

«Ante los nobles y el vulgo / de esse pueblo çamorano» (libro III, fols. 104-106)  
 «Bajo un fúnebre ciprés / que en el seno el Betis cría» (libro III, fols. 141v-143)  
 «Contra el rigor de Fortuna / levanta el suyo Marfisa» (libro III, fols. 174-175v)  
 «De su madrastra Fortuna / se quexa el pastor Filardo» (libro III, fols. 178-179v)

**Jerónimo de Covarrubias Herrera, *Los cinco libros intitulados de la enamorada Elisea* [Valladolid: Luis Delgado, 1594]**

«En esse templo sagrado / de Júpiter y en su día» (libro III, fols. 121-122v)  
*Romance de Rodrigo de Narváez* «En el tiempo que reinava / Fernando, bravo guerrero» (libro V fols. 245v-247).

*Otro romance a la muerte del serenísimo don Sebastian rey de Portugal*: «Llorad ninphas de Mondego / la suerte desventurada» (libro V fols. 247-248v).

*Otro a una mora que tenia su galan ausente*: «En esse reino de Argel / en una villa nombrada» (libro V, fols. 248v-249).

*Otro de las cortes de Cupido*: «A cortes llama Cupido / en su palacio sagrado» (libro V, fols. 250-251v)

**Lope de Vega, *Arcadia* [Madrid: Luis Sánchez, 1598]. Cito por la edición de E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1975.**

«Cuando sale el alba hermosa / coronada de violetas» (libro I, págs. 100-107)  
 «En las riberas famosas / que riega el claro Amaranto» (libro I, págs. 119-129)  
 «Ásperos montes de Arcadia / que estáis mirando soberbios» (libro IV, págs. 336-342)

«Hermosísima pastora, / señora de mi albedrío» (libro IV, págs. 377-380)

**Gaspar Mercader, *El prado de Valencia* [Valencia: Pedro Patricio Mey, 1600]**

«En las orillas del mar / tendido sobre el arena» (libro I, págs. 26-28)

*Nuevo jardín de las musas* «Un jardín quieren plantar / las nueve hermanas de Phebo» (libro I, págs. 51-54)

«Estas son damas ilustres, / las más que fértiles plantas» (libro I, págs. 120-121)

«Nos don Gaspar Mercader / hortelano de las damas» (libro I, págs. 121-123)

«Dos llaves pide el soneto / según la común sentencia» (libro I, págs. 123-125)

«Los que de su patria amada / las costumbres exercitan» (libro I, págs. 125-127)

*Romance de Cardenio, probando que es más fácil de encubrir un placer que un pesar*: «Siempre las causas mayores / hazen mayores efectos» (libro II, págs. 137-139).

«A las templadas riberas / que el alegre Turia baña» (libro II, págs. 188-190)

«Pues no escuchas mis razones / porque la razón te falta» (libro II, págs. 192-194)

«Mil años ha que pudiera / contarme ya entre los muertos» (libro II, págs. 195-196)

«Belisa si el sol / mira tus cabellos» (libro II, pág. 199)

*Romance de Fideno a Belisa mudable*: «Assí tu querido Adonis / rescúte y te entretenga» (libro III, págs. 246-247)

*Romance de Fideno*: «Ya en el centro, ya en las nuves, / sin timón, árbol, ni remos» (libro III, págs. 255-256)

*Romance de Fideno*: «Assí esparze sus agravios / en el Prado de Valencia» (libro III, págs. 262-263)

*Romance de Fideno*: «Pues ves siempre la muerte / con el rigor que la sigo» (libro III, pág. 273)

**Juan Arce Solórceno, *Tragedias de amor... del enamorado Acrisio y su zagala Luzidora* [Madrid: Juan de la Cuesta, 1607]**

«Sale alxofarando el mundo / primero que el sol su amado» (égloga I, fols. 47-48v)

«Todo le obedece al hombre / mas todo al hombre le ofende» (égloga II, fols. 82-84v).

«Truecan las vidas edades /condiciones y desseos» (égloga IV, fols. 157-158)

**Bernardo de Valbuena, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* [Madrid, 1608] Cito por edición de Ibarra, Madrid, 1821, corregida por la RAE.**

«Encrespados riscos de oro / montañas de plata y nieve» (Égloga III, págs. 60-63)

**Cristóbal Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis* [Valencia, 1609] Cito por la edición Madrid: Antonio Sancha, 1781**

«Cuando los campos desnudos, / la vez que salía el alva» (discurso II, págs. 88-89)

«Bella zagaleja / del color moreno» (discurso II, págs. 111-112)

«Antandra, bella enemiga / que con elado desvío» (discurso IV, págs. 258-259)

«Amantes, veis que no son / siempre males los que ofeden» (discurso IV, págs. 285-286)

**Jacinto de Espinel Adorno, *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja* [Madrid: viuda de Alonso Martín, 1620]**

«Si tus plantas apressuras / aun ya transformada en agua» (libro I, fols. 28-29)

«Atrevidos pensamientos / imaginaciones varias» (libro III, fols. 62-63v)

«Las fuentes que el alva matiza / quando haze al mundo salva» (libro III, fol. 84)

«Con dulce compañía / de alegres ruiseñores» (libro III, fol. 85)

«De los agradables prados / que Guadalivín dormido» (libro III, fols. 90-92v)

«Para dar luz a los prados / y dar a los campos glori» (libro IV, fols. 130r-v)

«Donde la hermosa Amaltea / campos adorna floridos» (libro IV, fols. 145-146v)

«Quien fía en el amor / extremos de esperança» (libro IV, fols. 152v-162)

**Miguel Botelho Carvalho, *Prosas y versos del pastor de Clenarda* [Madrid: viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622]**

«Cuando el divino planeta / que gobierna el cielo quarto» (primera parte, fols. 6-10v)

«Escuchad selvas umbrosas / lo que hallaron mis tristezas» (segunda parte, fols. 50v-51v)

«Verdes sauces, altos olmos, / escuchad mi daño inmenso» (segunda parte, fols. 55v-56v)

- «Si mi tormento os mueve / ninfas de Mançanares» (segunda parte, fols. 61-63)
- «Passando la ardiente siesta / entre estos sauzes y alisos» (tercera parte, fols. 87-89v)
- «Dexad, dexad de atreveros / mirad pensamiento mío» (tercera parte, fols. 94v-96v)
- «Çagala cuyo imperio / afrentado conoce» (tercera parte, fols. 117-118v)
- «Divino imposible mío / beldad que al amor suspende» (cuarta parte, fols. 128v-130v)
- «Por divertir su memoria / al campo sale Jacinta» (cuarta parte, fols. 131-132)
- «Gloria del alma mía / cuyo sugeto heroico» (cuarta parte, fols. 135-137)
- «Riberas de Mançanares / a cuyas márgenes llega» (cuarta parte, fols. 146-148v)
- Jerónimo de Tejada, *Diana tercera* [París, 1627]**
- «Quiero volver a templanos / desacordado instrumento» (libro I, págs. 6-7)
- «A Venus divina / vamos a ofrezer» (libro VIII, págs. 158-159<sup>56</sup>)
- «A Venus la pintan / dos blancas palomas» (libro VIII, pág. 161)
- «Zelos bastardos de amor / locos que formáis desvelos» (libro VIII, págs. 173-175)
- «Blancas coge la niña / las azucenas» (libro VIII, págs. 202-203)
- «Arnesta garrida / las obligaciones» (libro VIII, págs. 206-210)
- «Riberas hermosas / del gran Genil» (libro VIII, págs. 215-216)
- «Don Ramiro valeroso / el que defendió la reina» (libro IX, págs. 281-288)
- «Ívase la niña / noche de San Juan» (libro X, págs. 388-390)
- Gabriel de Corral, *La Cintia de Aranjuez* [Madrid: imprenta del Reino, 1629]**
- «Dulce rémora del viento / coro eterno en una voz» (libro I, fols. 1-2)
- «Tu deidad desacreditan, / Amor, tan baxos respetos» (libro I, fols. 19-23)
- «Descortés un accidente / contra la vida conspira» (libro I, fols. 42v-44v)
- «Ya dizen de nuestro amor / los zagales de la villa» (libro II, fols. 56-57)
- «Salve generoso tronco / que eternamente vestido» (libro II, fols. 63v-66)
- «Ronco gemido estremece / el centro y aunque distantes» (libro II, fols. 75v-76v)
- «Con tantos años a cuestras / y tantos siglos a montes» (libro II, fols. 76v-78)
- «Padre Apolo, que aunque padre / te precias de boquirrubio» (libro II, fols. 79v-81)
- «Consuélate, que la muerte / no podrá hallar dónde herirte» (libro II, fols. 83-84)
- «¿A quién para tanta empresa / invocaré? ¿Qué deidades» (libro II, fols. 91-93)
- «Ya sé, niña, que no quieres / consejos, pues te desvías» (libro III, fols. 112-114)
- «Quiérome sentar un rato / y por este campo ameno» (libro III, fols. 129v-133)
- «¿Quién será aquel caballero / que aunque apenas se divisa» (libro III, fols. 137v-140).
- «La gala de Mançanares / que tiene envidiosa al Tajo» (libro III, fols. 140-143)

<sup>56</sup> Adviértase que la numeración vuelve a empezar a partir del libro VI.

- «Glorioso estava el amor / de que siendo ciego ve» (libro III, fols. 144-145)  
 «En vano, oh Lauso, disculpas / el desorden de tu vida» (libro IV, fols. 176v-177v)  
 «Cuantas flechas mal logradas / resisten otros desprecios» (libro IV, fols. 179-181)  
**Gonzalo de Saavedra, *Los pastores del Betis* [Trani (Nápoles): Lorenzo Valerij, 1633]**  
 «Levantados riscos / que para mis queexas» (libro I, págs. 19-22)  
 «De ti serrana querida / tiene mil queexas mi alma» (libro I, págs. 28-31)  
 «Entre los famosos montes / de la granadina Sierra» (libro V, págs. 256-268)  
 La pastora de Mançanares y desdichas de Pánfilo [s.l, s.a.]. Cito por la edición de C. Castillo, Salamanca: Universidad, 2005  
 «A tu orilla hermoso río / cantar quiero mis desdichas», (libro I, págs. 115-118)  
 «Aquestas aguas turbias / del sacro Guadalete» (libro I, págs. 138-139).  
 «Mi cobarde pensamiento, / de medroso, no se atreve» (libro II, pág. 149-150)  
 «Salió un domingo Amarilis / más repulida a la iglesia» (libro II, págs. 153-155)  
 «Al pie de una clara fuente / de cristal y fina plata» (libro II, págs. 161-162)  
 «Quien aborrece en el alma / y olvida a quien bien le quiere» (libro II, págs. 166-167)  
 «Apeóse el caballero / la bíspera de san Juan» (libro II, págs. 167-168)  
 «Saludola el caballero / cuyo sobresalto al pie» (libro II, págs. 168-169)  
 «Desde el árbol de su madre, / lisonjeado Amor allí» (libro II, págs. 169-170)  
 «Cuando la lóbrega noche / cubre los cielos impirios» (libro II, págs. 175-176)  
 «Peñas del Tajo desechas / del curso eterno del agua» (libro II, págs. 180-183).  
 «Al pie de una clara fuente / que riega un pradillo berde» (libro II, págs. 188-189)  
 «A las indias de mi amor / camino con gran silencio» (libro II, págs. 190-191)  
 «¿Para qué quieres, Pedro, / capote y sayo nuevo?» (libro III, págs. 199-201)  
 «Cansado de mil cuidados / –que siempre cuidados cansan–» (libro III, págs. 204-207)  
 «Ya está muriendo de ausencia / tu aficionado galán» (libro III, págs. 252-254)  
 «Con lágrimas en sus ojos / riega el suelo un pastor triste» (libro III, págs. 260-262)  
 «Desesperado y ausente / y en poder de tantos males» (libro III, págs. 262-263)  
 «Çagaleja linda / bella labradora» (libro III, pág. 293)  
 «En las riberas famosas / que riega alegre y despacio» (libro III, pág. 306-315)  
 «Enamorose Cupido / de una ninfa de las selbas» (libro III, pág. 318)  
 «Cupidillo enamorado, / aunque con ajenas alas» (libro III, págs. 319-320)  
 «Ya sabrás, triste pastor, / cuando a Pisuegra pasaste» (libro III, págs. 321-323)  
 «Esta fuente, pastorcillo, / es Aretussa, querida» (libro III, págs. 323-329)  
 «Madre de aquel alba hermosa / por quien los campos se ríen» (libro IV, págs. 341-343)  
 «A bissitar a Sultana / partió bizarro una tarde» (libro IV, págs. 348-352)  
 «Cuando el rutilante Febo / de su carroça gallarda» (libro IV, págs. 353-357)

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS  
(Orden alfabético)

- «A bissitar a Sultana / partió bizarro una tarde» (IV, págs. 348-352) [*Pastora de Mançanares*]
- «A cortes llama Cupido / en su palacio sagrado» (V, fols. 250-251v) [*Enamorado Elisea*]
- «A las indias de mi amor / camino con gran silencio» (II, págs. 190-191) [*Pastora de Mançanares*]
- «A las templadas riberas / que el alegre Turia baña» (II, págs. 188-190) [*Prado de Valencia*]
- «¿A quién para tanta empresa / invocaré? ¿Qué deidades» (II, fols. 91-93) [*Cintia*]
- «A tu orilla hermoso río / cantar quiero mis desdichas», (I, págs. 115-118) [*Pastora de Mançanares*]
- «A Venus divina / vamos a ofrezer» (VIII, págs. 158-159<sup>57</sup>) [*Diana tercera*]
- «A Venus la pintan / dos blancas palomas» (VIII, pág. 161) [*Diana tercera*]
- «Al pie de una clara fuente / de cristal y fina plata» (II, págs. 161-162) [*Pastora de Mançanares*]
- «Al pie de una clara fuente / que riega un pradillo berde» (II, págs. 188-189) [*Pastora de Mançanares*]
- «Al tiempo que los mortales / están al sueño entregados» (III, fols. 151v-152) [*Desengaño*]
- «Amantes, veis que no son / siempre males los que ofeden» (IV, págs. 285-286) [*Constante Amarilis*]
- «Antandra, bella enemiga / que con elado desvíó» (IV, págs. 258-259) [*Constante Amarilis*]
- «Ante los nobles y el vulgo / de esse pueblo çamorano» (III, fols. 104-106) [*Pastor de Iberia*]
- «Apeóse el caballero / la bíspera de san Juan» (II, págs. 167-168) [*Pastora de Mançanares*]
- «Aquestas aguas turbias / del sacro Guadalete» (I, págs. 138-139). [*Pastora de Mançanares*]
- «Arnesta garrida / las obligaciones» (VIII, págs. 206-210) [*Diana tercera*]
- «Ásperos montes de Arcadia / que estáis mirando soberbios» (IV, págs. 336-342) [*Arcadia*]
- «Assí esparze sus agravios / en el Prado de Valencia» (III, págs. 262-263) [*Prado de Valencia*]
- «Assí tu querido Adonis / resucite y te entretenga» (III, págs. 246-247). [*Prado de Valencia*]

<sup>57</sup> Adviértase que la numeración vuelve a empezar a partir del libro VI.

- «Atrevidos pensamientos / imaginaciones varias» (III, fols. 62-63v) [*Premio*]  
 «Bajo un fúnebre ciprés / que en el seno el Betis cría» (III, fol. 141v-143)  
 [*Pastor de Iberia*]  
 «Belisa si el sol / mira tus cabellos» (II, pág. 199) [*Prado de Valencia*]  
 «Bella zagaleja / del color moreno» (II, págs. 111-112) [*Constante Amarilis*]  
 «Blancas coge la niña / las azucenas» (VIII, págs. 202-203) [*Diana tercera*]  
 «Çagala cuyo imperio / afrentado conoce» (III, fols. 117-118v) [*Clenarda*]  
 «Çagaleja linda / bella labradora» (III, pág. 293) [*Pastora de Mançanares*]  
 «Cansado de mil cuidados / –que siempre cuidados cansan–» (III, págs. 204-207)  
 [*Pastora de Mançanares*]  
 «Con dulce compañía / de alegres ruseñores» (III, fol. 85) [*Premio*]  
 «Con lágrimas en sus ojos / riega el suelo un pastor triste» (III, págs. 260-262)  
 [*Pastora de Mançanares*]  
 «Con tantos años a cuestras / y tantos siglos a montes» (II, fols. 76v-78) [*Cintia*]  
 «Consuélate, que la muerte / no podrá hallar dónde herirte» (II, fols. 83-84)  
 [*Cintia*]  
 «Contra el rigor de Fortuna / levanta el suyo Marfisa» (III, fol. 174-175v)  
 [*Pastor de Iberia*]  
 «Cuando con claros matices / la sabia y dorada aurora» (VI, fols. 197r-v) [*Ninfas*]  
 «Cuando el divino planeta / que gobierna el cielo quarto» (I, fols. 6-10v) [*Clenarda*]  
 «Cuando el rutilante Febo / de su carroça gallarda» (IV, págs. 353-357) [*Pastora de Mançanares*]  
 «Cuando la lóbrega noche / cubre los cielos impirios» (II, págs. 175-176) [*Pastora de Mançanares*]  
 «Cuando los campos desnudos, / la vez que salía el alva» (II, págs. 88-89)  
 [*Constante Amarilis*]  
 «Cuando sale el alba hermosa / coronada de violetas» (I, págs. 100-107) [*Arcadia*]  
 «Cuando yo triste nascí / luego nascí desdichada» (V, págs. 310-311). [*Diana*]  
 «Cuando yo triste y mezquino / infelice y desdichado» (II, págs. 410-412)  
 [*Diana segunda*]  
 «Cuantas flechas mal logradas / resisten otros desprecios» (IV, fols. 179-181)  
 [*Cintia*]  
 «Cupidillo enamorado, / aunque con ajenas alas» (III, págs. 319-320) [*Pastora de Mançanares*]  
 «De los agradables prados / que Guadalivín dormido» (III, fols. 90-92v) [*Premio*]  
 «De su madrastra Fortuna / se quexa el pastor Filardo» (III, fol. 178-179v)  
 [*Pastor de Iberia*]  
 «De ti serrana querida / tiene mil quexas mi alma» (I, págs. 28-31) [*Pastores del Betis*]  
 «Descortés un accidente / contra la vida conspira» (I, fols. 42v-44v) [*Cintia*]

- «Desde el árbol de su madre, / lisonjeado Amor allí» (II, págs. 169-170) [*Pastora de Mançanares*]
- «Desde el punto que nací / triste pastor afligido» (VI, fols. 298-299) [*Desengaño*]
- «Desesperado y ausente / y en poder de tantos males» (III, págs. 262-263) [*Pastora de Mançanares*]
- «Después del successo triste / de la muerte de don Sancho» (II, fol. 77r-v) [*Pastor de Iberia*]
- «Después que por varios casos / dexó Lorino su aldea» (I, fol. 41v-42v) [*Pastor de Iberia*]
- «Dexad, dexad de atreveros / mirad pensamiento mío» (III, fols. 94v-96v) [*Clenarda*]
- «Divino imposible mío / beldad que al amor suspende» (IV, fols. 128v-130v) [*Clenarda*]
- «Dixo y su cuerpo gallardo / del verde suelo levanta» (VI, fol. 198) [*Ninfas*]
- «Don Ramiro valeroso / el que defendió la reina» (IX, págs. 281-288) [*Diana tercera*]
- «Donde la hermosa Amaltea / campos adorna floridos» (IV, fols. 145-146v) [*Premio*]
- «Dos llaves pide el soneto / según la común sentencia» (I, págs. 123-125) [*Prado de Valencia*]
- «Dulce rémora del viento / coro eterno en una voz» (I, fols. 1-2) [*Cintia*]
- «El pastor se movió al punto / con tan tierno parlamento» (VI, fols. 199v-200) [*Ninfas*]
- «El silencio de la noche / haga su oficio devido» (VII, págs. 632-633) [*Diana segunda*]
- «En el tiempo que reinava / Fernando, bravo guerrero» (V fols. 245v-247). [*Elisea*]
- «En esse reino de Argel / en una villa nombrada» (V, fols. 248v-249). [*Elisea*]
- «En esse templo sagrado / de Júpiter y en su día» (III, fol. 121-122v) [*Elisea*]
- «En las orillas del mar / tendido sobre el arena» (I, págs. 26-28) [*Prado de Valencia*]
- «En las riberas famosas / que riega alegre y despacio» (III, págs. 306-315) [*Pastora de Mançanares*]
- «En las riberas famosas / que riega el claro Amaranto» (I, págs. 119-129) [*Arcadia*]
- «En vano, oh Lauso, disculpas / el desorden de tu vida» (IV, fols. 176v-177v) [*Cintia*]
- «Enamorose Cupido / de una ninfa de las selvas» (III, pág. 318) [*Pastora de Mançanares*]
- «Encrespados riscos de oro / montañas de plata y nieve» (III, págs. 60-63) [*Siglo de Oro*]



- «Entre los famosos montes / de la granadina Sierra» (V, págs. 256-268) [**Pastores del Betis**]
- «Escuchad selvas umbrosas / lo que hallaron mis tristezas» (II, fols. 50v-51v) [**Clenarda**]
- «Esta fuente, pastorcillo, / es Aretussa, querida» (III, págs. 323-329) [**Pastora de Mançanares**]
- «Estas son damas ilustres, / las más que fértiles plantas» (I, págs. 120-121) [**Prado de Valencia**]
- «Gloria del alma mía / cuyo sugeto heroico» (IV, fols. 135-137) [**Clenarda**]
- «Glorioso estava el amor / de que siendo ciego ve» (III, fols.144-145) [**Cintia**]
- «Hermosísima pastora, / señora de mi albedrío» (IV, págs. 377-380) [**Arcadia**]
- «Ívase la niña / noche de San Juan» (X, págs. 388-390) [**Diana tercera**]
- «La gala de Mançanares / que tiene envidiosa al Tajo» (III, fols. 140-143) [**Cintia**]
- «Las fuentes que el alva matiza / quando haze al mundo salva» (III, fol. 84) [**Premio**]
- «Levantados riscos / que para mis quejas» (I, págs. 19-22) [**Pastores del Betis**]
- «Llorad ninphas de Mondego / la suerte desventurada» (V fols. 247-248v). [**Enamorada Elisea**]
- «Los que de su patria amada / las costumbres exercitan» (I, págs. 125-127) [**Prado de Valencia**]
- «Luego un abraço apretado / la dio llena de dulçura» (VI, fols. 200r-v) [**Ninfas**]
- «Madre de aquel alba hermosa / por quien los campos se ríen» (IV, págs. 341-343) [**Pastora de Mançanares**]
- «Mi cobarde pensamiento, / de medroso, no se atreve» (II, pág. 149-150) [**Pastora de Mançanares**]
- «Mil años ha que pudiera / contarme ya entre los muertos» (II, págs. 195-196) [**Prado de Valencia**]
- «Mortal guerra se ha movido / entre l'alma y corazón» (V, fols. 145r-v) [**Fortuna**]
- «Nos don Gaspar Mercader / hortelano de las damas» (I, págs. 121-123) [**Prado de Valencia**]
- «Oíd aves y animales / arvoles de aqueste prado» (VI, fols. 278-279) [**Desengaño**]
- «Oídmе, señora mía, / si acaso os duele mi mal» (II, págs.181-182). [**Diana**]
- «Padre Apolo, que aunque padre / te precias de boquirrubio» (II, fols. 79v-81) [**Cintia**]
- «Para dar luz a los prados / y dar a los campos gloria» (IV, fols. 130r-v) [**Premio**]
- «¿Para qué quieres, Pedro, / capote y sayo nuevo?» (III, págs. 199-201) [**Pastora de Mançanares**]
- «Passando la ardiente siesta / entre estos sauzes y alisos» (III, fols. 87-89v) [**Clenarda**]
- «Peñas del Tajo desechas / del curso eterno del agua» (II, págs. 180-183). [**Pastora de Mançanares**]

- «Por divertir su memoria / al campo sale Jacinta» (IV, fols. 131-132) [*Clenarda*]  
 «Por donde el sagrado Ebro / se rinde a la mar sagrada» (II, fol. 61v-67v)  
 [*Pastor de Iberia*]  
 «Pues no escuchas mis razones / porque la razón te falta» (II, págs. 192-194)  
 [*Prado de Valencia*]  
 «Pues ves siempre la muerte / con el rigor que la sigo» (III, pág. 273) [*Prado de Valencia*]  
 «Pura afición y cuidado / mandava mi pensamiento» (IV, fols. 112v-113).  
 [*Fortuna*]  
 «Quien aborrece en el alma / y olvida a quien bien le quiere» (II, págs. 166-167)  
 [*Pastora de Mançanares*]  
 «Quien fía en el amor / extremos de esperança» (IV, fols. 152v-162) [*Premio*]  
 «¿Quién será aquel caballero / que aunque apenas se divisa» (III, fols. 137v-140) [*Cintia*]  
 «Quiero volver a templaros /desacordado instrumento» (I, págs. 6-7) [*Diana tercera*]  
 «Quiérome sentar un rato / y por este campo ameno» (III, fols. 129v-133) [*Cintia*]  
 «Riberas de Mançanares / a cuyas márgenes llega» (IV, fols. 146-148v) [*Clenarda*]  
 «Riberas hermosas / del gran Genil» (VIII, págs. 215-216) [*Diana tercera*]  
 «Ronco gemido estremece / el centro y aunque distantes» (II, fols. 75v-76v)  
 [*Cintia*]  
 «Sale alxofarando el mundo / primero que el sol su amado» (égloga I, fols. 47-48v) [*Tragedias*]  
 «Salió un domingo Amarilis / más repulida a la iglesia» (II, págs. 153-155)  
 [*Pastora de Mançanares*]  
 «Saludola el caballero / cuyo sobresalto al pie» (II, págs. 168-169) [*Pastora de Mançanares*]  
 «Salve generoso tronco / que eternamente vestido» (II, fols. 63v-66) [*Cintia*]  
 «Si mi tormento os mueve / ninfas de Mançanares» (II, fols. 61-63) [*Clenarda*]  
 «Si tus plantas apressuras / aun ya transformada en agua» (I, fols. 28-29) [*Premio*]  
 «Siempre las causas mayores / hazen mayores efectos» (II, págs. 137-139).  
 [*Prado de Valencia*]  
 «Son estos los bellos ojos / do los míos se miravan» (II, fol. 87v) [*Pastor de Iberia*]  
 «Todo le obedece al hombre / mas todo al hombre le ofende» (égloga II, fols. 82-84v). [*Tragedias*]  
 «Truecan las vidas edades /condiciones y desseos» (égloga IV, fols. 157-158)  
 [*Tragedias*]  
 «Tu deidad desacreditan, / Amor, tan baxos respetos» (I, fols. 19-23) [*Cintia*]

- 
- «Un jardín quieren plantar / las nueve hermanas de Phebo» (I, págs. 51-54)  
[*Prado de Valencia*]
- «Verdes sauces, altos olmos, / escuchad mi daño inmenso» (II, fols. 55v-56v)  
[*Clenarda*]
- «Ya dicen de nuestro amor / los zagales de la villa» (II, fols. 56-57) [*Cintia*]
- «Ya en el centro, ya en las nuves, / sin timón, árbol, ni remos» (III, págs. 255-256) [*Prado de Valencia*]
- «Ya está muriendo de ausencia / tu aficionado galán» (III, págs. 252-254) [*Pastora de Mançanares*]
- «Ya sabrás, triste pastor, / cuando a Pisuegra pasaste» (III, págs. 321-323)  
[*Pastora de Mançanares*]
- «Ya sé, niña, que no quieres / consejos, pues te desvías» (III, fols. 112-114)  
[*Cintia*]
- «Zelos bastardos de amor / locos que formáis desvelos» (VIII, págs. 173-175)  
[*Diana tercera*]



## EDITAR EL ROMANCERO

GIUSEPPE DI STEFANO  
(Università di Pisa)

La parcela del *romancero* que constituye el objeto de esta ponencia es el *viejo* tradicional en su época antigua. Formación y transmisión de este *romancero*, su puesta imagen conservada más próxima a la fase auroral del género, tienen rasgos distintivos que en las demás tipologías de *romances* se dan excepcionalmente. Anónimo y de circulación oral, su registración escrita es tardía y documenta una inestabilidad textual intrínseca, que va desde un mínimo –la variante–, hasta un máximo –la versión distinta–. Incluye el *romancero* juglaresco, que se diferencia por una mayor extensión de los textos y una estructura temático-lingüística más elaborada, pero igualmente transida de un denso y peculiar formulismo de apoyo a la oralidad. Al par del *viejo*, el *romancero* juglaresco, producto de los rescoldos de un menester poético típicamente medieval, sobrevive en la tradición oral actual.

Las demás tipologías o clases de *romances* son esencialmente ‘de autor’: nacen por obra de poetas o versificadores más o menos vinculados a diferentes niveles de la cultura oficial. Tenemos un nuevo *romancero*, el llamado trovadoresco, que se produce a caballo de los siglos xv y xvi; el *nuevo* por antonomasia, que surge a finales del siglo xvi; el *romancero* de las relaciones de sucesos, desde finales del xv, el cronístico o erudito del xvi, el de ciegos. Con nombre de autor por lo general, puede conocer una circulación oral pero tiende institucionalmente a la escritura o nace ya para ella; su tradicionalización es rara y no le es peculiar el tener variantes o presentar pluralidad de versiones. La problemática de su

edición científica se diferencia poco de la de los textos de autor; y forma parte de la edición de las obras de sus autores, cuando se les conoce, desde Carvajal, Diego de San Pedro, Juan del Encina, Lorenzo de Sepúlveda hasta López de Úbeda, Padilla, Lope de Vega o Góngora. Todo esto es más que sabido y evitaría repetirlo si en época reciente, y en trabajos de cierta envergadura, no hubiera cundido una tendencia a ignorar o confundir distinciones, en particular respecto al variado material romanceril que se coloca en el siglo escaso que va de la mitad del xv a la mitad del xvi, con perjuicio de la perspectiva histórico-crítica y más todavía de algunas propuestas en ámbito editorial.

La edición científica de textos y variantes del *romancero viejo* tradicional antiguo, limitadamente a lo atestiguado por manuscritos e impresos anteriores al año 1601, se aproxima mucho a la *editio variorum*. Puede sorprender que una edición de ese tipo esté aún por hacer, si se piensa en una obra clásica como la *Primavera y flor de romances* publicada en 1856 por Wolf y Hofmann y todavía hoy utilizada gracias a la reimpresión enriquecida por Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*. En algunos casos la *Primavera* presenta más de una versión del mismo *romance* (como había hecho ya el benemérito Durán), y apunta gran parte de las variantes ofrecidas por los testimonios antiguos conocidos a mitad del siglo xix, algunos descubiertos y estudiados por el mismo Wolf. La sorpresa aumenta si se piensa en el monumental *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, proyectado y cuidado por Menéndez Pidal y sus discípulos, mucho más completo en variantes y versiones, y que incluye los textos orales actuales. Pero su publicación se ha interrumpido; en cuanto a las variantes antiguas, queda bastante por completar, y su organización y presentación necesitan volver a hacerse.

Expuesto a modificaciones constantes debidas a la tradición oral, a transcripores, a editores y tipógrafos, el texto del *romance viejo* lo representan todas sus versiones y variantes con el mismo derecho, en principio, con que lo representaría su texto originario si lo poseyéramos. Las variaciones que, en el taller tipográfico, brotan de la iniciativa casual y a veces involuntaria de un componedor o se fraguan intencionadamente, son de difícil documentación en cuanto tales, pero se perciben en más de un caso. Ahora bien, no podemos excluirlas de la vida del texto una vez que lo integran en la multitud de ejemplares de pliegos y de volúmenes que lo difunden para ser leído, memorizado, cantado. El asesor de imprenta, el corrector, el componedor son usuarios del *romance* y tienen el mismo título que el cantor para ser parte de la legión de autores responsables de la pervivencia dinámica del *romance viejo* tradicional. La modalidad propia de publicar este *romancero* con criterios lo más posible científicos ha de ser la asimilable a una *editio variorum*.

En su época, la *editio variorum* fue una colección de variantes apuntadas al margen de un texto, que siglos después bien supieron aprovechar los editores

críticos. En nuestro caso las variantes son ellas mismas texto legítimo; son todas adiaforas porque provienen del autor-legión y ninguna de ellas, en principio, es error. En consecuencia, aunque por razones prácticas en la página se coloquen al pie del texto-base, formando el *apparatus criticus*, su disposición debe ser tal que refleje en lo posible su foco de irradiación. Este no equivale siempre al testimonio portador de la variante según la documentación conservada; puede remontar a un ascendiente perdido: en los casos más afortunados, cuando testimonios y variantes abundan, ese foco se perfila con rasgos bien definidos, e incluso se puede detectar más de un foco o lugar o momento de reelaboración textual y de su irradiación. A tal fin es esencial que la presentación de las variantes siga el orden conjeturado para sus testimonios.

A la formación de este orden contribuye, de inmediato, la cronología de los testimonios. Es, sin duda, un elemento muy valioso pero con más de un límite. Las pocas fuentes manuscritas tienen fechas generalmente aproximadas y en algún caso muy discutidas. Algo parecido pasa con los impresos, en particular con los *pliegos sueltos*, en su gran mayoría sin fecha y sólo en parte con datación hipotética. En cambio, la declaran casi todos los *Romanceros*, aunque falte propiamente en el primero de ellos y modelo de los demás, el *Cancionero de romances* llamado por esto *sin año*. Habría sido preferible una situación invertida, al ser la tradición atestiguada por los folletos muy activa y su análisis se habría aventajado del pie de imprenta con datación, mientras que la de los volúmenes tiende a ser más bien pasiva. Y en cuanto a los *pliegos*, es incontable el número de los producidos como el de los perdidos; inimaginable es la cantidad de interpuestos que debió de haber entre el vértice (supuesto o conocido, de la tradición entera de un texto o de una sub-familia) y lo pervenido de su descendencia; la imagen de la variación que se nos atestigua es extremadamente parcial, sus itinerarios inciertos o distorsionados. Los *pliegos* parecen constituir un área técnico-cultural en cierto modo autónoma y autosuficiente en sus fuentes, puesto que en la difusión del *romancero* precedieron de varios decenios a los volúmenes; estos, una vez entrados con gran éxito en el mercado, prestaron algún auxilio a los folletos, si bien escaso.

Las fechas orientan pero no son determinantes para delinear un orden de los testimonios; es indispensable entrar en el texto, o sea cotejar los testimonios y analizar las variantes. Son operaciones de la ecdótica, sobre cuya aplicación al *romancero* tuve ocasión de tratar hace mucho tiempo, con ejemplificaciones a lo largo de los años<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Vid. «Edición 'crítica' del romancero antiguo: algunas consideraciones», *Actas del Congreso Romancero-Cancionero* (Los Angeles 1984), Madrid: Porrúa Turanzas, 1990, I, págs. 29-46. En Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007, amplia bibliografía y detallada discusión de la problemática, con abundante ejemplificación.

El uso creciente y con frecuencia impropio de calificar como crítica una edición, desaconseja aplicar tal adjetivo a la edición del *romancero*, y del *viejo* en particular, por muchas que sean las comillas con que se le marque y que oportunamente quieren declarar el uso impropio del término en cuestión, entendiéndose más bien el empleo de una metodología que la consecución de un resultado. Este, en efecto, no será nunca la propuesta de un texto lo más próximo posible al original del *romance* que se edita; en los casos más favorables, la propuesta puede ser relativa al texto del que parece arrancar la tradición conocida. Tal texto puede incluso coincidir con el de uno de los testimonios, si a él conduce el examen de la tradición, confirmado eventualmente por la fecha alta del testimonio que ofrece ese texto. Es buena norma sustraerse a un condicionamiento automático de las fechas de los testimonios, sobre todo cuando rondan la zona más alta del siglo, el *xvi* cuando se dispone sólo de impresos. He hablado de un vértice de la tradición, evocando implícitamente la figura de un triángulo; pero sabemos que la tradición conocida de más de un *romance viejo* puede presentarse en una forma distinta, la de un trapecio por ejemplo: ocurre cuando tenemos atestiguadas versiones tan distintas del *romance* que resulta del todo inalcanzable una imagen del vértice único. En estos casos cada versión se edita como texto autónomo, con su propia tradición: una pirámide trunca.

Punto de llegada, y al mismo tiempo de partida, en las operaciones de la ecdótica es el árbol genealógico; a él lleva la fase de estudio de los testimonios y de él comienza la constitución del texto crítico. El árbol genealógico de los testimonios analizados, y de los conjeturados por deducción de los análisis, es la representación simbólica de los resultados de la *examinatio*, que es evaluación y razonamiento juntos. Al editor crítico el árbol le sirve sobre todo para elaborar el contenido de la parte alta de la página, la más importante y problemática, la que contiene el texto fijado; al editor del *romance*, al contrario, le sirve sobre todo para dar materia a la parte baja de la misma página, al aparato, no menos importante que la parte alta, y más en cuanto a la disposición de su contenido propio, es decir, de esos textos parciales que son las variantes. Tal disposición se funda en el árbol como representación del orden razonado que va a regir nuestro *apparatus criticus*, organizado por familias, sub-familias, testimonios únicos, según los casos; de tal manera, se pueden captar —cuando los haya— rasgos y perfiles de los focos de irradiación de las varias sub-tradiciones que descienden del vértice, y al mismo tiempo se esboza una historia de la tradición. Se realiza así una edición que ni con muchos distinguos podríamos llamar crítica, pero que sí debemos definir ‘razonada’, por la manera en que nace, en que se va construyendo y, en fin, en que se presenta como conjunto fuertemente paritario en la totalidad de la superficie de la página. No podemos excluir casos en que el número y la calidad de los testimonios son tales que casi llevan a trazar una especie de texto crítico, representativo —con muy buena aproximación— del que



pudo ser el punto de partida de una familia o sub-familia, de uno de esos focos conjeturados por deducción que en el *stemma* suelen –o solían– indicarse con letras griegas. A ese texto crítico, desde luego, debe aplicarse con mucha mayor razón la prudente definición de «hipótesis de trabajo», pensada para las ediciones propiamente críticas.

Abro un breve paréntesis. He hablado de páginas, dando por descontado el estar tratando de una labor que se desarrolla sobre y entre papeles, y de una edición que se presenta sobre papel. Quiero aclarar que esto no implica ninguna desconfianza hacia la electrónica para realizar lo poco que aquí expongo y gracias a ella descubrir, planear y ofrecer lo mucho que a este poco se le puede agregar. Las referencias más completas y al día, con comentarios y proyectos muy sugerentes, se encuentran en tantos de los escritos de José Manuel Lucía Megías, en particular en uno de los más recientes, el titulado «La edición crítica más allá del papel»<sup>2</sup>. Será materia para otra ponencia. Cierro el paréntesis.

Son notorios los procedimientos para construir un árbol genealógico o para renunciar a construirlo. Una pauta inmediata y vistosa la dan las lagunas, sobre todo cuando su naturaleza es tal que no pueden haberse repetido en más de un testimonio con independencia el uno del otro; el llamado «salto de igual a igual», por ejemplo, más de un copista puede haberlo cometido autónomamente. En el caso del *romancero* son bastante típicas las situaciones textuales frente a las cuales no sabemos si uno o más testimonios atestiguan textos lacunosos o versiones del texto menos reelaboradas y más escuetas. Al no tener la edición de un *romance* fines reconstructivos, la aparente laguna habrá que considerarla como característica de una versión o de una familia de versiones; y con más razón aún si el caso concreto carece de claras anomalías atribuibles a una caída mecánica de segmentos textuales. De todas formas, la laguna suele ser un buen subsidio para dar comienzo a la clasificación de los testimonios y echar los cimientos para perfilar el aparato. Conocemos omisiones de texto motivadas de manera evidente por exigencias tipográficas (ahorro de espacio, por ejemplo) o por re-orientación semántica del *romance*. Son funcionales a fines del estema y forman parte de la tradición del *romance* afectado, aunque nacidas en un taller de imprenta; para excluirlas de esa tradición habría que documentar un imposible: que nunca entraron en ella.

Instrumento príncipe en la crítica textual es el error. En el *romancero* el error no tiene ciudadanía: hay variantes, siendo tales incluso las interferencias de la memoria, usuales en un género de tradición esencialmente oral, ya vengan del impresor o del cantor. A las variantes se les pueden atribuir las funciones conjuntivas y separativas típicas del error y que guían en la clasificación de los

---

<sup>2</sup> «La edición crítica más allá del papel. ¿Hay vida fuera de la Galaxia Gutenberg?», *O texto medieval: da edición á interpretación*, ed. P. Lorenzo, Santiago de Compostela: Universidade, 2011.

testimonios y en la construcción del árbol. Con muchas y obvias cautelas. Repasando nuestros textos, se podría formar una especie de prontuario de fórmulas y elementos lingüísticos disponibles para variar expresiones o, sobre todo, para poner reparo al endémico sobrar o faltar de sílabas en el verso. Es defecto tolerado por el llamado octosílabo, que es percibido con frecuencia sobre la base del ritmo más que del número, dando lugar a cortes o incrementos silábicos superfluos. Ahora bien, a las tantas oscilaciones, familiares al lector de *romances*, no se puede atribuir una segura función ecdótica ya que se prestan a ser fruto de poligénesis, si no se les pueden sumar lecciones variantes de más sustancia. Son éstas las que deben contar, las que suelen denominarse «lecciones características», dotadas de una individualidad marcada y que, en la teoría ecdótica, constituyen los errores seguros respecto al posible texto originario. Los límites que el *romancero* impone al atributo ‘seguros’ no necesitan explicaciones; la tolerancia extrema que en principio debe regir el examen de sus textos, detiene y hasta paraliza cualquier impulso ‘crítico’. Sin embargo, en la dictadura igualadora ejercida por la «poesía que vive en variantes» hay fisuras, se puede encontrar alguna grieta por la que brotan estímulos interpretativos promovidos por una comparación integral de las lecciones; en efecto, por paritaria que quiera ser en principio esa comparación, tiene una tendencia inevitable a la jerarquización, cuando ésta no la impone ya el contexto.

Concluyo comentando algunos casos particulares, que se presentan en el *Romance de Gaiferos libertador de Melisendra*<sup>3</sup>.

En su texto-base, en un *pliego suelto* sevillano de la imprenta Cromberger de entre 1511 y 1515, el v. 295 reza: «que no lo dexa por miedo»; en los demás testimonios encontramos el subjuntivo «dexe», menos en el *Cancionero s.a.* (y sus derivados), que conserva el indicativo pero modifica el verso en: «Si no me dexa por miedo». Habla la cautiva Melisendra a un Gaiferos llegado por fin a la morería para liberarla y que ella no reconoce porque lleva armadura; es aquel sugestivo parlamento que empieza: «Cavallero, si a Francia ides», con el ruego de buscar al esposo e instarle para que la socorra. Volvamos a leer el verso ya citado y los que le siguen: «que no lo dexa por miedo / con los moros pelear: / deve tener otros amores, / de mí no lo dexan recordar». Melisendra no duda del valor de Gaiferos, como ocurre en la corte del emperador su padre, sino de su fidelidad conyugal. Al contrario, el subjuntivo «que no lo dexe por miedo», le atribuye a ella también la desconfianza general hacia el valor del esposo, que tampoco la evita el *Cancionero* aunque respete el indicativo pero con un «si» dubitativo antepuesto. El subjuntivo que invierte el sentido de la frase, en verdad,

---

<sup>3</sup> Trato de este *romance* más detalladamente en «L'edizione dei *romances viejos*. Sul testo del *Gaiferos libertador de Melisendra* nelle stampe cinquecentesche», en prensa en un volumen de homenaje a Emma Scoles.

desplaza el indicativo casi por automatismo, arrastrado por el tono exhortativo de las palabras de Melisendra y sobre todo por el perfil negativo que de Gaiferos se ha ido trazando hasta ese momento de su actuación y del relato; en efecto, de allí en adelante asistiremos a la remonta del protagonista que recupera todo su prestigio guerrero. El subjuntivo en cuestión se encuentra por vez primera en un folleto de los mismos años e imprenta que el pliego-base. ¿A cuál de los dos modos verbales, o sea de los dos testimonios, va la primacía? ¿Es un elemento que permite conjeturar algo anterior a esos documentos? Dejando aparte la presencia de algún otro rasgo que apoya la elección del texto-base ya dicha, el indicativo tiene frente al subjuntivo el aspecto evidente de la *lectio difficilior*: la duda de Melisendra no atañe al valor de Gaiferos, su sospecha apunta a algo mucho más personal y amargo. Agreguemos que el carácter no primario del subjuntivo lo delata la imperfección que crea en la frase, al romper la correlación entre lo que es una constatación –‘Gaiferos no renuncia por miedo’– y la deducción consiguiente –‘debe de tener lazos de amor’–. En cuanto a su difusión, se sabe que *faciliores* de tal tipo corren muy bien a cargo de la poligénesis.

Veamos ahora dos casos de interferencia de la memoria, ambos en la zona alta de la tradición, obviamente la impresa.

El primero aparece en un testimonio representado una vez más por un *pliego* cronbergeriano, un elegante ejemplar *in-folio* con escritura en tres columnas, una rareza absoluta, conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo santanderina. Su v. 300, todavía dentro de las recriminaciones de Melisendra, dice «ligeros son de perdonar» donde debería decir «de olvidar» ya que se refiere a «los ausentes por los presentes» y no a «los yerros por amores» a los cuales el «perdonar» se aplica. Estos son los yerros cometidos por Claros de Montalbán y exaltados en su difundidísimo *Romance*, en el segmento más cantado y glosado de todo el *romancero*, y memorizado sin duda también por los tipógrafos. Dignos de perdón ellos también. Menos lo sería un editor de hoy que corrigiera al tipógrafo antiguo, borrando la huella de uno de los fenómenos más típicos de la poesía que vive en variantes, generador de variantes a veces absurdas, a veces sugestivas, a veces cómicas, como esta y la sucesiva y final.

Seguimos en compañía de Melisendra. Ya en brazos de Gaiferos, montada en su mismo caballo lanzado hacia tierras de Francia, entre felicidad pero también terror por los moros que los persiguen, con frecuencia se derrite en lágrimas que dan implícito resalte a la hombría de su esposo. En uno de estos momentos Melisendra (o mejor, el autor del *Romance*) exagera: «no cessando de llorar», se apea, «los ojos puestos al cielo» y «las rodillas puestas en tierra / como la parió su madre». Es notoria la condición indicada por la fórmula de este último verso y parece más que improbable atribuírsela a Melisendra en tal circunstancia. Evidentemente ha querido ser un refuerzo, una acentuación patético-dramática de tipo formular escapada al control y que surte un efecto opuesto al deseado. Tan

es así que otros testimonios se afanan en poner reparo: tres de ellos suprimen el verso y alguno de los sucesivos, dos colocan en su lugar «con fatiga y gran pesare», mientras en los *Romanceros*, empezando por el *s.a.*, se sustituye el verso con «las manos fue a lleuantar»; los folletos cronbergerianos no reaccionan. Quien conoce el *romancero* sabe de dónde le llegaba a nuestra Melisendra esa fórmula, impropia en su caso. Obviamente no lo era en el que pudo ser el texto de donde proviene el préstamo, el *Romance de Melisenda* la insomne, «fija del emperante» ella también, la «que amores del conde Ayuelos / no la dexan reposare»; es tanto su desasosiego que, mientras «todas las gentes dormían», «salto diera de la cama / como la parió su madre» y como aparece por magia delante de la cama del aterrorizado y pronto beneficiado Ayuelos.

Acabamos de ver tres ejemplos de anomalías –llamémoslas así– en la zona alta del estema, allí donde se suele plantear el problema del punto de partida de la tradición textual que poseemos. La segunda de las anomalías, el «perdonar», se liquida sin más, y no por ser muy aislada sino como una interferencia memorial evidente, y probablemente involuntaria por su total incongruencia. La primera, el subjuntivo «dexe», podríamos considerarla incuestionable como *lectio faciliior*, pero sin duda estimula alguna reflexión sobre lo que antecede al vértice del actual triángulo estemático del *Romance de Gaiferos*. En esa dirección apunta también la tercera anomalía comentada, el «como la parió su madre», menos incongrua respecto a la primera pero lo suficientemente absurda como para que se dude si atribuirle sin más al autor. Al mismo tiempo, sospechar una iniciativa casual de la memoria del impresor parece desaconsejarlo la impecabilidad formal del supuesto injerto y del segmento entero, pues supondría una intervención deliberada para un resultado en realidad más que discutible. La tradición oral no ignora empresas de esta ralea, que responden a sugerencias inspiradas por el texto pero que a veces acaban trascendiéndolo, cuando no contradiciéndolo. En el caso concreto, sin embargo, hay que reconocer el fuerte atractivo de la fórmula en sí, y más al estar relacionada con la otra Melisendra, un emblema femenino muy sugerente. Agréguese, por otro lado, que nuestra Melisendra, postrada en el suelo más que arrodillada, con los ojos vueltos al cielo, en un río de lágrimas, parece evocar la figura de una Madalena penitente, la que tanta pintura solía retratar «como la parió su madre». Creo que incluso un autor avezado a proceder por fórmulas, algo apresurado quizá, pudo caer en la trampa.

LECTURAS Y REESCRITURAS DE ROMANCES  
EN LOS SIGLOS DE ORO:  
GLOSAS, DESHECHAS Y OTROS PARATEXTOS

PALOMA DÍAZ-MAS  
(CSIC)

Aunque el romancero se considera tópicamente un género *medieval*, lo cierto es que nos han llegado muy pocos textos en manuscritos de la Edad Media<sup>1</sup>; la mayor parte de los romances (incluso de los llamados *viejos*) los conocemos gracias a su inclusión en pliegos sueltos y en colecciones impresas de los siglos XVI y XVII, una época en la que por lo visto el género se puso de moda y se difundió profusamente a un amplio público lector, mayoritariamente urbano y perteneciente a variados estratos sociales.

Algunos de esos romances se referían a hechos históricos sucedidos tiempo atrás, hacía varias décadas o incluso más de un siglo, por lo que no se puede decir que cuando se imprimieron tuvieran carácter noticioso u ofrecieran el atractivo de la novedad. Otros se ambientaban en un mundo caballeresco ya periclitado e inexistente en la realidad de los siglos XVI y XVII. Pero si los mismos romances se imprimían una y otra vez, parece indudable que era porque tenían algo que decir al público lector de los Siglos de Oro. Tanto los editores que los publicaban como los destinatarios que los leían, los aprendían de memoria y los recitaban o

---

<sup>1</sup> Un balance de los testimonios romancísticos en fuentes medievales (tanto textos cabales como incipits, citas y alusiones) lo ofrece Giuseppe Di Stefano, «La documentación primitiva del *Romancero*», en *Ogni onda si rinnova. Stdi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como: Ibis, 2011, vol. I, págs. 123-138.

cantaban, hacían una relectura e incluso una reescritura de los romances; relectura y reescritura que suponían una reinterpretación y actualización de los textos.

Lo que quiero ofrecer aquí son algunas reflexiones, basadas en ejemplos concretos, sobre ese proceso de relectura, reescritura y actualización del romancero para un público lector de los Siglos de Oro. Para ello me basaré en algunos de los paratextos de los romances publicados en pliegos sueltos, como los siguientes:

–La combinación de romances en un mismo pliego; es decir, cómo se acompañan los romances unos a otros y cómo se dejan acompañar (si es que así puede decirse) por otras composiciones.

–También tendré en cuenta un tipo de reescritura y reinterpretación de los textos (no sólo de los romances) muy en boga en el siglo xvi: las glosas. Es decir, el procedimiento que consiste en tomar un poema conocido (*letra*; en este caso, un romance) y componer sobre él un poema nuevo (*glosa*), estrófico, en cada una de cuyas estrofas se acaba citando, por su orden, versos del poema que se toma como base, de manera que los versos del romance constituyen también rimas de pie forzado para cada estrofa. Con frecuencia la glosa nos informa acerca de cómo se entendía o reinterpretaba el romance.

–A su vez relacionado con lo anterior está un género poético, el de la *deshecha* o *desfecha*, una composición breve, frecuentemente en forma de villancico, que se añadía al final del romance (o del pliego) a modo de conclusión o resumen.

Las glosas han recibido relativamente poca atención en los estudios sobre el romancero<sup>2</sup>, que se han centrado sobre todo en los textos de los romances (incluso desgajándolos de la glosa en la que se insertaban) y han tendido a considerar la glosa como una molesta adherencia –frecuentemente de un valor estético discutible–, producto del gusto del siglo xvi por la *amplificatio* y el *contrafactum*. A las deshechas se les ha hecho todavía menos caso, pero creo que en bastantes ocasiones nos transmiten no sólo el sentido de la relectura que se hacía de un romance, sino incluso la intención con que se publicó un pliego que incluía determinadas composiciones.

Pondré a continuación algunos ejemplos sobre cómo esos paratextos pueden modificar el mensaje del texto romancístico y, de paso, ayudarnos a entender cómo se leyeron o relejeron los romances.

---

<sup>2</sup> Un artículo monográfico sobre las glosas a un romance concreto en Paloma Díaz-Mas, «Cómo se relejeron los romances: glosas y contrahechuras de *Tiempo es, el caballero* en fuentes impresas del siglo xvi», en *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García Valdecasas*, Valencia: Universidad, 2000, págs. 67-90. Sobre la glosa de Cristóbal de Castillejo a ese mismo romance, Charo Moreno, «Cristóbal de Castillejo al final de sus días: desengaño vital y tópicos renacentistas en *Tiempo es ya, Castillejo*», *Crisoladas*, 3 (2011), págs. 77-96.

## ROMANCES EN BUENA O MALA COMPAÑÍA

A veces la impresión de varios romances juntos en un mismo pliego suelto se debe a la intención de transmitir un mensaje concreto. Giuseppe Di Stefano ha señalado que existen

cuadernillos que podríamos definir monográficos, donde los romances se han seleccionado y, a veces, ordenado según una trayectoria temática que los enlaza todos, como *exempla* de casos de amor, de tragedias familiares o de caída de altos personajes, reyes y príncipes, etc. Son pliegos que el tipógrafo o el asesor de la imprenta ha querido dotar de una función y un sentido que van más allá del texto suelto, que se encuentra ensartado en una cadena de significaciones suprasegmentales [...] Se puede dar el caso de que de un mismo romance se ofrezcan dos lecturas distintas, según el contexto que se le ha creado.<sup>3</sup>

Quizás el caso más conocido sea el de un pliego conservado en la Biblioteca Nacional de Praga<sup>4</sup> en el que se publican juntos una versión glosada del romance de *El saco de Roma* («Triste estaba el Padre Santo»), sobre el asalto de las tropas imperiales a la ciudad de Roma en 1527<sup>5</sup>, el romance de *El incendio de Roma* («Mira Nero de Tarpeya», que ya aparece en el Auto I de *La Celestina*)<sup>6</sup>, y otro romance erudito (es decir, basado en crónicas) «del rey don Alonso que ganó a Toledo», sobre la conquista de Toledo por Alfonso VI («Ese buen rey don Alonso / de la mano horadada»), hecho sucedido en 1085.

Publicar juntos esos textos tan aparentemente heterogéneos tiene una finalidad propagandística; se trata de equiparar las dos destrucciones de Roma: la de la Antigüedad por el incendio provocado por Nerón y la actual (entonces) del saqueo de 1527, provocado –según el discurso propagandístico proimperial–

<sup>3</sup> Giuseppe Di Stefano, «Transcribir-transcodificar: el ejemplo del romancero», en *Textualización y oralidad*, Madrid: Instituto Menéndez Pidal-Visor, 2003, págs. 87-108; la cita es de pág. 97.

<sup>4</sup> Lo describe Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. corregida y actualizada por A. L. F. Askins y V. Infantes, Madrid: Castalia, 1997, núm. 1077. Véase la edición facsímil de Ramón Menéndez Pidal, *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1960, 2 vols, núm. 77.

<sup>5</sup> Para el romance, sus glosas en el siglo XVI y su pervivencia en la tradición oral moderna, Ana Vian Herrero *El «Diálogo de Lactancio y un arcidiano» de Alfonso de Valdés: Obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994 (= Anejos de *Criticón* 3), págs. 147-159.

<sup>6</sup> Una versión y bibliografía sobre el romance pueden verse en Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, Barcelona: Crítica, 1994, núm. 101; sobre la difusión del romance desde la época de *La Celestina* hasta la de Cervantes, Paloma Díaz-Mas, «Sobre la fortuna del romance “Mira Nero de Tarpeya”», en *Symbolae Michelena*, Vitoria: Universidad del País Vasco, 1985, págs. 795-798.

por la corrupción de la corte papal y por la conducta escandalosa en lo moral y desleal en lo político del Papa Clemente VII. Estos dos *exempla ex contrario* se contraponen al ejemplo positivo del rey cristiano Alfonso VI, que por primera vez ganó para la Cristiandad una gran ciudad musulmana de Al-Ándalus, y que se da la circunstancia de que usó el título de emperador. La publicación de los tres romances en el mismo pliego tiende, por tanto, a identificar al mal Papa actual con el mal emperador pagano, causantes ambos de la destrucción de la ciudad de Roma, y a contraponerlos al buen rey/emperador cristiano Alfonso VI –fácilmente identificable con Carlos V, también rey y emperador y defensor de la Cristiandad–, transmitiendo así un mensaje político antipapal y proimperial.

Otro caso es el del romance fronterizo tardío de *Alonso de Aguilar*, sobre la muerte de este capitán de los Reyes Católicos en una escaramuza con los moros de la Alpujarra en 1501<sup>7</sup>. Aunque no está en ninguna colección, sí que debió de tener bastante éxito en el siglo XVI, ya que nos ha llegado en cinco pliegos sueltos<sup>8</sup> (y estaba en otro hoy perdido, impreso en 1580)<sup>9</sup>. En varios pliegos aparece junto a romances fronterizos o de tema cidiano, lo cual es bastante indicativo de cómo se establece un *continuum* entre las viejas luchas de frontera medievales y la más reciente lucha contra los moriscos de la Alpujarra.

Así, en el pliego de Cracovia, impreso en Granada por Hugo de Mena en 1568<sup>10</sup>, *Alonso de Aguilar* se publica junto a un romance del Cid, *Por el val de las estacas*<sup>11</sup>. En otro pliego, perteneciente a la colección de Praga<sup>12</sup>, se incluye junto a una versión glosada de *La conquista de Álora*<sup>13</sup> «compuesta por Francisco

<sup>7</sup> Un estudio monográfico sobre este romance en Paloma Díaz-Mas, «Los romances fronterizos y las fronteras del romancero», en *Reçons épics en les literatures i el folklore hispànic. El eco de la épica en las literaturas y el folklore hispánico*, Madrid: CSIC-Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2004, págs. 53-75.

<sup>8</sup> Descritos en Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 21 y 851 (ambos de la colección de Praga), 652 (de Cracovia), 652.5 (de la Real Academia de la Historia) y 664 (de Gotinga).

<sup>9</sup> Es el descrito en Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 1166. Se trata de un fragmento de un pliego hoy perdido, impreso en Sevilla, en casa de Alonso de la Barrera, en 1580, que pertenecía a la biblioteca del marqués de T'Serclaes de Tilly. Sólo se conserva de él una fotografía de la hoja que contiene el final de *Alonso de Aguilar, La estratagema de los sitiados por hambre* (del que hablamos más adelante) y «Es tal y tan verdadera / mi pena por conoceros. Canción».

<sup>10</sup> Hay edición facsímil en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975, 2 vols., núm. 8.

<sup>11</sup> El romance está catalogado por Diego Catalán *et alii*, *El romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1983, 3 vols., núm. 64. Puede verse una versión anotada en Paloma Díaz-Mas, *op. cit.* (1994), núm. 16.

<sup>12</sup> Es el de Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 21. Hay edición facsímil en Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.* (1960), núm. 54.

<sup>13</sup> Una versión anotada y bibliografía en Paloma Díaz-Mas, *op. cit.* (1994), núm. 41; véase también Pedro Correa, *Los romances fronterizos. Edición comentada*, Granada: Universidad, 1999, 2 vols. págs. 305-309.



de Añaya, natural de Sevilla» y el romance de la *Estratagema de los sitiados por hambre* («Atal anda don García / por una sala adelante») que, aunque al parecer se basa en un episodio del cantar de gesta de *Oigier le Danois*<sup>14</sup>, la tradición romancística situó la acción en el entorno de las luchas de frontera entre cristianos y musulmanes. Pero más significativo me parece un pliego de Gottingen<sup>15</sup>

Aqui comiençan las coplas de como / se torno a ganar España, despues q\_la perdio el rey dō Rodri /go. Y tambien vn romance del moro Alatar, y vnas coplas de la Reyna de Napoles y otro romance q\_dize Alora la bien cer/cada tu que estas en par del rio, y otro Romance de don Alonso de Aguilar<sup>16</sup>

Aquí aparecen unidos: a) una composición en coplas reales sobre «cómo se tornó a ganar España» tras la conquista musulmana («Antes ochocientos años / cuando fue el rey don Rodrigo»), en la que se van repasando las figuras de distintos héroes de la Reconquista, desde don Pelayo hasta Fernando III, pasando por el Conde Fernán González, Fernando I, el rey don Sancho y Alfonso VI; b) el fronterizo *Romance del moro Alatar* («De Granada parte el moro / que Alatar se llamaba»), sobre una hazaña del «Maestre de Calatrava» don Rodrigo Téllez Girón<sup>17</sup>; c) el también fronterizo viejo de *La conquista de Álora*; d) cerrando la colección, el romance de *Alonso de Aguilar*. Es decir, podría parecer una colección de composiciones sobre las luchas fronterizas hispano-musulmanas.

<sup>14</sup> Cuenta como el alcaide de una ciudad sitiada por hambre toma los últimos pedazos de pan que quedan y los arroja al real de los enemigos sitiadores, haciéndoles creer así que los cercados tienen alimento de sobra; de esta manera, consigue desmoralizar al enemigo, que acaba levantando el cerco. Se publicó, además de en pliegos, en varias colecciones de romances del siglo XVI, entre ellas el *Cancionero de romances s.a.*, su reedición de 1550, la *Silva de Romances* de Zaragoza 1550 y su reedición de Barcelona del mismo año y la *Flor de enamorados* de 1562 y sus reediciones. Para los pliegos véase Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 439, 851, 1166 y 1174; para las versiones en colecciones del siglo XVI, Antonio Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, Madrid: Castalia, 1973, 2 vols., referencias en vol. II, pág. 325. El texto puede verse en Fernando José Wolf y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances o colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Berlín: Asher y Comp., 1856, 2 vols., núm. 133; Wolf y Hofmann fueron los primeros en indicar una posible fuente francesa.

<sup>15</sup> Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 664. Véase la edición facsímil de M<sup>o</sup> Cruz García de Enterría, *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974, núm. VI.

<sup>16</sup> En las transcripciones de los encabezamientos de los pliegos reproduzco el texto respetando las grafías del original. En los textos de los romances, glosas y deshechas, edito puntuando, acentuando, versalizando y actualizando las grafías según la norma ortográfica actual.

<sup>17</sup> Véase Bautista Martínez Iniesta, «Los romances fronterizos: crónica poética de la Reconquista Granadina», *Lemir*, 7 (2003), <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/Romances.htm> [consultado el 5 de marzo de 2012].

Sin embargo, en el mismo pliego se incluyen unas «coplas de la reina de Nápoles» («Emperatrices y reinas / que huís del alegría»), que son también un romance (*La reina de Nápoles*)<sup>18</sup> sobre el lamento de Juana de Aragón, hermana de Fernando el Católico, reina viuda de Nápoles tras la muerte de su esposo Ferrante I en 1494; en el romance, la reina lamenta la muerte (en 1495) de su hijastro Alfonso II que sucedió en el trono a su padre y la entrada en religión del otro hijo de Ferrante I, Juan de Aragón, todo lo cual la ha dejado indefensa ante las pretensiones del rey de Francia (a la sazón, Luis XII):

[...] Lloren damas y doncellas    la reina que tal se vía;  
 quien pienso tener consuelo    mal tras mal le combatía.  
 Un año había y más    qu'este mal a mí seguía;  
 vínome lloro tras lloro    sin haber descanso un día.  
 Yo lloré al rey Alfonso    por la muerte que moría,  
 yo lloré a su hermano,    que otro hijo no había,  
 lloré al príncipe don Juan    cuando fraile se metía.  
 Estando en estas congojas    vínome mensajería:  
 que ese rey de los franceses    el mi reino me pedía,  
 porque dice que fue suyo    y que a él pertenecía [...]

El romance acaba cuando llegan al puerto de Nápoles «unas galeras / y unas naos vizcaínas» en las cuales viene con sus tropas Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, a combatir contra los franceses en apoyo de los intereses de la casa de Aragón.

La inserción de ese romance histórico sobre el inicio de la Guerra de Nápoles de 1501-1504 junto a otros sobre las luchas fronterizas entre musulmanes y cristianos podría parecer extemporánea. Sin embargo, no lo es, si tenemos en cuenta que Gonzalo Fernández de Córdoba y Alonso de Aguilar, protagonista del romance que cierra el pliego, eran hermanos, hijos ambos de Pedro Fernández de Córdoba, V señor de Priego y Aguilar, y de Elvira de Herrera, una nieta del Almirante de Castilla Alonso Henríquez.

Teniendo en cuenta esta circunstancia, el pliego es susceptible de adquirir una lectura diferente, que le otorga muy distinto sentido. Las coplas reales sobre la Reconquista y los romances que siguen sobre las luchas de frontera entre cristianos y musulmanes (el del Alatar y el de la conquista de Álora) sirven en

<sup>18</sup> Se incluyó también en otros pliegos: véase Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 159.5, 309, 665, 666, 827, 837, 857, 863, 885 y 1012 (en este en una versión a lo divino). Está en varias colecciones: en el *Cancionero de romances s.a.*, en el *Cancionero de romances de 1550* (en una versión mucho más amplia que la del s.a.) y en la *Silva de Zaragoza 1550*: referencias en Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1973), pág. 463; lo publican también Fernando José Wolf y Conrado Hofmann, *op. cit.* (1856), núms. 102 y 102a.

realidad marco para dos romances sobre las hazañas emprendidas al servicio de Fernando el Católico por sendos militares de la casa de Aguilar en unas fechas de inicios del siglo XVI muy próximas entre sí: la exitosa expedición de Gonzalo Fernández de Córdoba en Nápoles (iniciada en 1501) y la heroica muerte de su hermano mayor Alfonso de Aguilar, en el mismo año, luchando contra los moriscos de la Alpujarra.

Las hazañas de ambos hermanos en dos zonas fronterizas del reino (la oriental de Nápoles contra los franceses y los últimos restos de las luchas contra los musulmanes en Andalucía) pueden entenderse así como continuación de la narración de una construcción nacional («cómo se tornó a ganar España») en sucesivas batallas desde los tiempos remotos de don Pelayo hasta las más recientes campañas militares de principios del siglo XVI.

#### DOS ROMANCES CON SU GLOSA

Los siguientes ejemplos son llamativos, no por la forma en que los romances se combinan en un mismo pliego, sino precisamente por lo contrario: por constituir sendos casos en que el romance se publica solo, sin más compañía que la de su glosa, en pliegos monográficos.

La mayoría de los pliegos romancísticos son misceláneos, es decir, incluyen varios romances de diversa temática, relacionada entre sí o no. Entre los pocos pliegos monográficos quiero resaltar aquí algunos que presentan algunas características comunes, como ha señalado Di Stefano<sup>19</sup>.

Un caso es la glosa de Francisco de Lora del romance cidiano *El moro que reta a Valencia* («Helo, helo, por do viene / el moro por la calzada»)<sup>20</sup>, que se imprimió en solitario en tres pliegos pertenecientes a las colecciones de Praga<sup>21</sup>, la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>22</sup> y otro impreso en Granada por Hugo de Mena

<sup>19</sup> Giuseppe Di Stefano, «Il pliego suelto cinquecentesco e il Romancero», en *Studi di Filologia Romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padua: Liviana Editrice, 1971, págs. 11-143, y especialmente pág. 133.

<sup>20</sup> Catalogado por Diego Catalán, *op. cit.* (1983), núm. 28, fue objeto de importantes estudios de Giuseppe Di Stefano, *Sincronia e diacronia nel Romancero (Un esempio di lettura)*, Pisa: Università di Pisa, 1967; Diego Catalán, *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*, Madrid: Gredos, 1969, págs. 135-215; y Diego Catalán, «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral», *Romance Philology*, XXIV (1970-71), págs. 19-25. Véase también la edición anotada de Paloma Díaz-Mas, *op. cit.* (1994), núm. 17.

<sup>21</sup> Descrito por Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 314; facsímil en Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.* (1960), núm. 33.

<sup>22</sup> Descrito por Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 317; facsímil en Justo García Morales y M.<sup>a</sup> Luisa Pardo Morote, *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957-61, 6 vols., núm. 61.

en 1570 que se conserva en Cracovia<sup>23</sup>. En el de Madrid y el de Cracovia, el romance glosado va precedido de una dedicatoria en prosa a un hermano del glosador, en la cual, entre otras cosas, dice:

Como naturalmente yo deba, señor, desear vuestro servicio, de más de lo deber por las mercedes y buen tratamiento que tengo de vos rescebidas, deseo siempre buscar manera con que serviros en algunas dellas. Y como no puedo ocurrir con servicios de calidad, querría hacer de mi posibilidad. Junto con esto, conocer que vos, señor, holgábades esta obra hiciese por el gusto que en ella tomábades, y como en todo deseo serviros, tomaré este pequeño trabajo en señal que lo tomate[s] tan grande en la persona como vos, señor, lo mandardes en la voluntad. Y por esto, sin temor de murmuración, acordé glosar por la más nueva arte que pude este romance, el más viejo que hoy se usa, y trata como el rey moro de Valencia, después de habérsela ganado el Cid Ruy Díaz con todo aquel reino, vino poderosamente sobre aquella ciudad [...]

Se trata, por tanto, de un folleto monográfico (reimpreso por lo menos tres veces, aunque en una sin la dedicatoria) que en su origen estuvo destinado a ser ofrecido por el poeta glosador a un miembro de su familia (su propio hermano), al que se dirige en unos términos que parecen indicar una relación de superioridad del dedicatario sobre el autor.

Una situación parecida se refleja en otro pliego monográfico de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>24</sup> impreso, según Di Stefano<sup>25</sup>, en la imprenta salmantina de Pedro de Castro hacia 1541, que contiene el romance de *El moro de Antequera*<sup>26</sup>, sobre la toma de esta ciudad por los cristianos en 1410, una acción que constituyó la mayor hazaña bélica de Fernando de Trastámara, quien desde entonces tomó el sobrenombre de Fernando de Antequera. En el pliego primero se imprime el romance solo y luego una glosa compuesta por Cristóbal de Velázquez de Mondragón y dedicada a un tío suyo, Gutierre Velázquez de Cuéllar.

<sup>23</sup> Descrito por Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 316; facsímil en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, *op. cit.* (1975), núm.12. El romance se imprimió también, en compañía de otras composiciones, en dos pliegos más: en uno impreso en Valencia, con una glosa de «Francisco Garrido de Villena, caballero de Valencia» y en otro de la biblioteca del Marqués de Morbecq; véase Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 215 y 1096, respectivamente.

<sup>24</sup> Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 630. Hay facsímil en Justo García Morales y M.<sup>a</sup> Luisa Pardo Morote, *op. cit.*, núm. 103.

<sup>25</sup> Giuseppe Di Stefano, *op. cit.* (2003), págs. 100-101.

<sup>26</sup> Catalogado en Diego Catalán, *op. cit.* (1983), núm. 44. Edición de un texto y bibliografía de fuentes y estudios en Paloma Díaz-Mas, *op. cit.* (1994), núm. 38. Para los romances sobre la conquista de Antequera en general, véase el artículo de Francisco López Estrada, «La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro», *Anales de la Universidad Hispalense*, 16 (1955), págs. 1-19.

El romance muy / antiguo y viejo del moro Alcayde de / Antequera; nueva-  
mente enmenda /do de todas las variaciones y le /tras: que comunmente se  
le sue /len dar: con una glosa muy / conforme de Cristoval / velasquez de  
Mondra / gon: que hizo a com / placencia de un ca / vallero su tío / llamado  
/ Gutierre velasquez de Cuellar

Es decir, se trata (como en el caso del romance del Cid glosado por Francisco de Lora para su hermano) de un pliego-dedicatoria familiar. En la glosa, resulta especialmente significativa la amplificación que Velázquez de Mondragón hace de cómo los caballeros cristianos salen en persecución del «moro» que lleva al rey de Granada la noticia del cerco de la ciudad, dedicando toda una estrofa a la intervención de Alonso Enríquez, Almirante de Castilla, que en el romance que sirve de letra únicamente aparece mencionado de pasada entre los caballeros sitiadores en un solo octosílabo («el que Enríquez se llamaba»):

[...] Don Alonso, el almirante  
que de Enriquez se llamaba,  
con muy hermoso talante  
muy cerquita le llegaba,  
por no alcançarle pesante<sup>27</sup>.  
El moro, que no perdona,  
al correr de su porfía  
pretendiendo gran corona,  
por los campos de Archidona  
a grandes voces decía [...]

La *amplificatio* cobra especial sentido si tenemos en cuenta que el dedicatario, Gutierre Velázquez de Cuéllar, se casó en 1514 con una dama llamada María Enríquez; esta María Enríquez era hija del Almirante de Castilla don Fadrique Enríquez<sup>28</sup> y, por tanto, descendiente de «Alonso, el almirante / que de Enríquez se llamaba», cuya intervención en la toma de Antequera se resalta en la glosa.

La glosa tuvo que escribirse antes de 1517, fecha de la muerte de su dedicatario, Gutierre Velázquez de Cuéllar, pues de otro modo es imposible que su sobrino Velázquez de Mondragón la compusiese «a complacencia» de su tío. Si, como parece, el pliego es de ha. 1541, cabe preguntarse con qué intención se imprimió para difundirla en un pequeño folleto monográfico casi veinticinco

<sup>27</sup> Quiere decir que estaba pesaroso (*pesante*) por no poder darle alcance.

<sup>28</sup> Máximo Diago, «El contador mayor Juan Velázquez de Cuéllar: ascenso y caída de un influente cortesano en la Castilla de comienzos del siglo XVI», *Cuadernos de Historia de España*, LXXXIII (2009), págs. 157-185, y especialmente pág. 171.

años después de su composición; tal vez la respuesta se encuentre en los intereses de alguno de los descendientes de Velázquez de Cuéllar y María Enríquez, deseosos de propagar las hazañas épicas de los antepasados de una familia (la de los Velázquez) que, en sus orígenes, no pertenecía a la aristocracia guerrera, sino que descendía de curiales y administradores de los Reyes Católicos.

#### RELECTURA DE UN ROMANCE CON UNA GLOSA Y UNA DESHECHA

Me gustaría analizar ahora algunos ejemplos en que la combinación de romances con sus glosas y deshechas ofrece una pista acerca de la lectura que se hizo de ellos en los Siglos de Oro.

El primer caso es el de un pliego anterior a 1540, hoy conservado en Praga<sup>29</sup>, en el que se imprime una versión del romance viejo de *La pérdida de Alhama* (sobre la toma de esta ciudad en 1482, es decir, como medio siglo antes de la impresión del pliego) glosada por Pedro de Palma, «natural de Écija»:

Romance nuevamente glosado por / Pedro de palma natural decíja: en el qual se trata la triste y la- / mentable nueva que le dieron al rey moro paseando se por Grana / da de como los christianos le avían ganado alhama: y de todo / lo que los moros hizieron por cobralla delos christianos: enlo qual / perdieron mucha gente y quedaron vencidos: y assi se bolvieron / el rey y los que quedaron a Granada.

En la glosa de Pedro de Palma, en coplas reales<sup>30</sup>, toma la palabra el «Alatar de Loja» para amonestar al rey con un discurso que muestra que es el propio rey el culpable de la pérdida de la ciudad, por haber sido injusto y cruel con quienes le servían:

[...] Si fueras aconsejado  
d'algún anciano varón  
yo sé cierto de mi grado  
que no hubieras aceptado  
a tu reino perdición.  
Porque los tales corajes  
que tomaste de no nada  
te causaron tristes trajes

<sup>29</sup> Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 419; facsímil en Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.* (1960), núm. 72.

<sup>30</sup> La glosa y la deshecha que le sigue están editadas en Paloma Díaz-Mas, «La visión del otro en la literatura oral: judíos y musulmanes en el romancero hispánico», *Studi Ispanici*, XXXII (2007), págs. 9-36: págs. 30-36.

en matar los Bencerrajes  
qu'eran la flor de Granada.

Grande fue la enemistad  
que tomaste contra ellos  
siendo espejo en tu cibdad.  
Teniéndote lealtad,  
¡no consintieras perdellos!  
Qu'estos males llamo míos;  
yo padezco esta jornada,  
pues por falsos albedríos  
          acogiste a los judíos  
          de Córdoba la nombrada.

Y d'aquesto no contento,  
con tu saña desigual  
buscaste nuevo tormento  
a otro, qu'en más de ciento  
ninguno le fue su igual.  
¿Quién te hizo carnicero  
en cosa tan mal juzgada?  
No te contentó ser Nero:  
          degollaste un caballero,  
          persona muy estimada.

Viendo muchos cuán mudado  
estaba su ser en daños  
dejaban perder de grado  
todo lo que habian ganado  
por irse a reinos estraños.  
Muy buen consejo tuvieron,  
sentencia fue bien pensada;  
y aun de otros me dijeron  
          muchos se te despidieron  
          por tu condición trocada. [...]

Lo que podría ser simplemente una lectura moral con valor general (los monarcas deben ser justos y ponderados y tratar bien a quienes están a su servicio, pues de lo contrario se arriesgan a perder el sostén de los suyos y hasta su propio reino), adquiere una lectura política precisamente por la adición, al final del pliego, de una deshecha en elogio de Carlos V.

*Canción del mismo por deshecha contra los infieles*

Todas setas de Mahoma,  
moros y los luteranos,  
temed a Carlos, que os doma,  
que os vale más ser cristianos.

Dejad ya las herejías,  
malas setas y otros modos;  
no sigáis por esas vías,  
catá qu'os perderéis todos.  
Tomá nuestra Ley de Roma,  
no viváis ciegos y vanos,  
          temed a Carlos, que os doma,  
          que os vale más ser cristianos.

Salí ya d'ese caos  
y niebla en que estáis metidos.  
Entrá en servicio de Dios,  
del mal no estéis vencidos.  
Mirá cuán sutil os toma  
y os fatiga entre sus manos:  
          temed a Carlos, que os doma  
          que os vale más ser cristianos.

De esa manera, el romance viejo se convierte en un texto propagandístico en favor del emperador, a quien se presenta no sólo como contrafigura del atrabiliario «rey de Granada» musulmán, sino como defensor de la Cristiandad contra los infieles; la lucha fronteriza entre los reinos musulmanes y cristianos en la Edad Media se equipara con la lucha actual contra «los luteranos» y unos «moros» que en la época de Carlos V no eran ya los de Al-Ándalus, sino los turcos.

## UN PLIEGO, TRES ROMANCES Y UNA DESHECHA

Otro caso en que la inserción de la deshecha reorienta el sentido de los romances incluidos en el pliego lo encontramos en uno de Cracovia impreso en Granada en 1568 por Hugo de Mena<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 684; facsímil en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, *op. cit.* (1975), núm. 7. Estudio sobre este pliego en Paloma Díaz-Mas, «Relecturas de los romances fronterizos en pliegos sueltos del siglo XVI», *Actas de las Jornadas de Estudios Nazaríes*, en prensa.



Aquí comiençan tres Ro / mances, el primero es sobre la podero / sa armada que truxo el gran Turco Soli / man sobre la ciudad de Viena, en el Ar / chiducado de Austria, y como se retiro / con gran perdida de su armada. Y ha se / de cantar al tono que tocan / alarma Juana. / El segundo es, de quando el Rey chi- / co perdio a Granada, y de lo que a la sa / lida para el alpuxarra le subcedio. / El tercero es el Romance que dize de / Antequera partio el Moro. / con un villancico nuevo al cabo, / que trata del nuevo traje de / los moriscos de / Granada./Agora nuevamente impressas, en / Granada en casa de Hugo de / Mena. Año de mil y qui- / nientos y sesenta/ y ocho.

Los romances que aparecen juntos en el pliego resultan bastante significativos: empieza con uno («En el templo estaba el turco / el turco en el templo estaba») sobre el cerco de Viena por Suleimán el Magnífico en 1532, con detallada enumeración de los nobles españoles que participaron en la defensa de la ciudad en el ejército de Carlos V. El siguiente «de quando el Rey Chico perdió a Granada» («El año de cuatrocientos / que noventa y dos corría») desarrolla en verso la famosa anécdota del reproche de su madre «bien es que como mujer / llore con grande agonía / el que como cauallero / su estado no defendía». El tercero es el ya mencionado romance viejo de *El moro de Antequera* («De Antequera partió el moro / tres horas antes del día»).

Ya de por sí la combinación de estos romances en un mismo pliego ofrece una pista acerca de su intención política y la interpretación que podían hacer de él los lectores del siglo XVI: se trata de un repertorio de derrotas musulmanas por orden cronológico inverso, empezando por el fallido cerco de Viena en 1532, pasando por la conquista de Granada y el exilio del rey Boabdil en 1492, y remontándose a la conquista de Antequera en 1410 por un noble castellano que fue regente de Castilla y llegó a ser rey de Aragón.

Pero lo que verdaderamente ofrece un giro en la interpretación y actualiza totalmente la narración de esas hazañas bélicas sucedidas entre treinta años y siglo y medio antes, es la deshecha con la que se cierra el pliego, un villancico en que supuestamente se describe «el nuevo traje [entiéndase: ‘nuevo hábito’] de los moriscos de Granada» y que dice así:

*Villancico*

Gócese la Cristiandad  
con el bien que subcedía,  
pues quitan la antigüedad  
del lenguaje de Turquía.

Ya el bien está en la mano,  
ya cesará la çalá,

ya no llamarán «Alá»,  
sino «Dios», en castellano.  
Ya cada cual buen cristiano  
será, pues se defendía  
    la perversa antigüedad  
    del lenguaje de Turquía.

Cuando la causa se quita  
la raíz, cesa el mal luego  
y cuando se apaga el fuego  
mal humo no resucita.  
Y así esta seta maldita  
arrancarse convenía,  
    quitando la antigüedad  
    del lenguaje de Turquía.

¡Si supiédes, hermanos  
nuevamente convertidos,  
los bienes esclarecidos  
que da Dios tan soberanos!  
Que, pues os llamáis cristianos,  
mostréis obra y nombradía  
    quitando la antigüedad  
    del lenguaje de Turquía.

Ya no seréis afrentados  
de ninguno con malicia  
y sabréis pedir justicia  
si fuédes agraviados.  
Ya seréis todos honrados  
hablando clara aljamía,  
    dejando la antigüedad  
    del lenguaje de Turquía.

Cuando aquesto se ordenó,  
creo firme sin espanto  
que el sancto Spiritu Sancto  
en todo ello asistió  
pues al demonio quitó  
tanta presa que cogía,  
    quitando la antigüedad  
    del lenguaje de Turquía.

Plega a Dios salgamos tales  
cual Él quiere y es razón  
y, pues cesa la ocasión,  
dejen ya todos los males  
y ansí saldremos cabales  
con fe y obras cada día.  
¡Y muera la antigüedad  
del lenguaje de Turquía!

El villancico se entiende mejor si tenemos en cuenta la fecha de impresión del pliego, el año 1568. Como es sabido, en enero de 1567 se publicó la pragmática en la que se obligaba a los moriscos a convertirse al cristianismo y a abandonar su modo de vida y costumbres islámicas, prohibiendo además el uso de la lengua árabe; medidas que acabaría produciendo, en diciembre de 1568, la rebelión de los moriscos en Granada y en las Alpujarras. El pliego se imprimió precisamente en ese año, pero —a juzgar por el tono conciliador con que se dirige a los moriscos—, hubo de ser antes del inicio de la revuelta.

A la prohibición del uso del árabe se refiere la deshecha cuando en todos los versos de vuelta del villancico menciona «el lenguaje de Turquía», un error filológico que resulta bien significativo desde el punto de vista ideológico, ya que implica la identificación del árabe (y de sus hablantes) con los turcos, en un momento en que se recrudecen los enfrentamientos entre los estados cristianos occidentales y el imperio otomano. Sólo tres años después de la impresión del pliego, en 1571, se formó la Liga Santa entre España, los Estados Pontificios, la Orden de Malta y las repúblicas de Génova y de Venecia en contra del imperio turco y tuvo lugar la batalla de Lepanto.

Lo que nos interesa aquí es observar cómo la combinación de varios romances y la inclusión al final de un villancico a modo de deshecha da un sentido político muy específico al pliego, no sólo porque se convierte en alegato en favor de la pragmática de 1567 por la que se ordenó la conversión de los moriscos y la obligación de estos de hablar «clara aljamía» y no árabe, sino también porque establece un discurso en el cual la publicación de la pragmática se presenta como una más (la más reciente) de las victorias sobre el enemigo musulmán. El hecho de que el primer texto del pliego sea precisamente sobre el asedio de una ciudad cristiana (Viena) por los turcos y el último una composición sobre los moriscos incide en una de las acusaciones más reiteradas en la literatura española antimorisca: que éstos constituían un enemigo interior, una especie de quinta columna pro-turca en el seno de la sociedad española.

## CUATRO POEMAS, CUATRO GLOSAS Y UNA SERRANILLA

Pero no todas las relecturas de los romances con sus glosas y deshechas tienen sentido político. Las hay también que ofrecen una lectura moral.

Un ejemplo podría ser el de un pliego suelto de la colección del marqués de Morbecq, que según Rodríguez Moñino debió de imprimirse en la imprenta barcelonesa de Claudes Bornat entre 1560 y 1575<sup>32</sup>.

La glosa del / romanze que dize rosa / fresca rosa fresca. Y la glosa de la reyna troyana, y la glosa de mora morayma; & la glosa de la mia /gran pena forte, y vnas coplas a vna serrana.

El pliego parece, a primera vista, muy heterogéneo, ya que combina composiciones de venerable antigüedad, varias de ellas incluidas en cancioneros del siglo xv: a) dos romances viejos (*Rosa fresca*<sup>33</sup> y *La morilla burlada*<sup>34</sup>); b) el romance erudito «de la reina troyana» («Triste está y muy pensosa»)<sup>35</sup>, que desarrolla el llanto de Hécuba por la muerte de sus hijos en la guerra de Troya y, según Rodríguez Moñino, es obra de Alonso de Salaya; y c) el poema en latín y castellano (con alguna expresión en italiano) *La mia gran pena forte*, que es también un poema cancioneril –según Pedro Cátedra, «compuesto a propósito de las desgracias del Duque de Calabria (1501)»<sup>36</sup>–, muy glosado tanto en cancio-

<sup>32</sup> Descrito en Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 918; facsímil con estudio en Antonio Rodríguez Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo xvi)*, Madrid: Estudios Bibliográficos, 1962, págs. 82-84, 112-113 y 251-258. Hay también un pliego gemelo de este, cuya localización hoy se desconoce, que incluye las cuatro composiciones glosadas (pero no la serranilla del final): es el descrito por Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núm. 917.5 y estudiado y reproducido por Pedro M. Cátedra *Seis pliegos barceloneses desconocidos c. 1540*, Madrid: El Crotalón, 1983, núm. III y estudio en págs. 30-32.

<sup>33</sup> Aparece en cancioneros del siglo xv, glosado por poetas como Garcí Sánchez de Badajoz o Florencia Pinar: véase Brian Dutton, *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Salamanca: Universidad, 1991, 7 vols, núms. 0714 y 6336. Para su difusión en pliegos, Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 771, 772, 773, 774, 846, 917.5, 918 1035, 1038 y 1039. Se incluyó también en colecciones de romances: véase Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1973), referencias en pág. 730. Edición anotada en Paloma Díaz-Mas, *op. cit.* (1994), núm. 73.

<sup>34</sup> Aparece también en el *Cancionero General* de 1511: véase Brian Dutton, *op. cit.*, núm. 0753. Para su inclusión en otros pliegos, Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 505.5, 846, 1011, 1011.5. Se publicó también en colecciones del siglo xvi: véase Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1973), referencias en págs. 831-832. Una versión anotada en Paloma Díaz-Mas, *op. cit.* (1994), núm. 83.

<sup>35</sup> Aparece también en otros pliegos: véase Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 505, 506, 507, 508. Para su inclusión en colecciones de romances del siglo xv, Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1973), referencias en pág. 788.

<sup>36</sup> Pedro Cátedra, *op. cit.*, pág. 32.

neros como en pliegos del siglo XVI<sup>37</sup>, en el que se evocan pasajes de la Pasión de Cristo dándoles una lectura amorosa; cada una de estas composiciones lleva su respectiva glosa.

Tras la palabra «Fin», en el dorso de la última hoja, ocupando solo la mitad del espacio disponible (el resto queda en blanco) se inserta la serranilla de Diego de San Pedro «Pues tal fruta como vos», que se publicó en el Cancionero General, y estaba también incluida en una página hoy perdida del *Cancionero musical de Palacio*<sup>38</sup>, pero con respecto a las cuales la versión del pliego presenta algunas variantes (incluido el verso inicial, que en los dos cancioneros es «Pues tal *fruto* como vos»).

Las composiciones agrupadas en el pliego son, por tanto, aparentemente heterogéneas en cuanto a sus orígenes y temática, pero todas tienen un elemento común: tratan de los males que acarrea el amor y los tres romances presentan casos de mujeres que, por causa del amor, se ven abocadas a situaciones desastrosas.

Así, el romance de *Rosa Fresca* presenta el diálogo de dos amantes, en el cual la protagonista reprocha a su amado haberla seducido siendo un hombre casado, aunque él protesta declarando su inocencia y negando tener mujer e hijos. En la glosa, se amplifican tanto las protestas de él como las quejas de la muchacha, explicitando que se ha producido una relación carnal que en el romance aparece sólo insinuada:

[...] Si supiérades de amores  
 como supistes de engaños,  
 vuestras fueran mis favores,  
 no viviera con dolores  
 y escusárades los daños.  
 Del vuestro, yo soy testigo;  
 del mío, cállolo yo,  
 que pierdo cuando lo digo.  
     Vuestra fue la culpa, amigo,  
     vuestra fue, que mía no.

Vuestra fue la culpa dello,  
 mío el dolor de sentillo,  
 vuestro el plazer de hacello,  
 pues os gozástes con ello

<sup>37</sup> Véase Dutton *op. cit.*, núm. 4056, y sus glosas en núms. 4121 y 4272. Aparece en una decena de pliegos con cuatro glosas diferentes: véase Antonio Rodríguez Moñino, *op. cit.* (1997), núms. 629, 648, 701, 702, 771, 890, 917.5, 918, 922 y 1035.

<sup>38</sup> Brian Dutton, *op. cit.*, núm. 3795.

y agora doble en decillo.  
Dígoles con pena harta,  
siendo vos el causador  
sin que todo se desparta.  
    Enviástesme una carta  
    con un vuestro servidor.

No me acuerdo las razones,  
que'el portador, con enojos,  
deshizo las conclusiones.  
Yo despinté los renglones  
con lágrimas a manojos.  
No cuidando se acordar  
que era vuestra mi afición,  
comenzara de hablar  
    y en lugar de recabar,  
    dijérame otra razón.

Dijo lo que sospechaba,  
lo que yo de vos creía  
porque, cuando me hablaba,  
con el seso autorizaba  
todo cuanto me decía.  
Dijo que os diese castigo,  
pues que me distes pasión,  
dijo lo que no desdigo:  
    que érades casado, amigo,  
    allá en tierras de León.

Yo le pregunté rogando  
que me dijese verdad:  
si me lo decía burlando.  
Él me respondió jurando  
que era más en cantidad,  
y si vos fui desdeñosa  
y os traté con disfavor,  
n'os maravillas de cosa,  
    que tenéis mujer hermosa  
    y hijos como una flor. [...]

Por su parte, *La morilla burlada* cuenta también una historia de seducción: la de una muchacha musulmana por parte de un cristiano que logra introducirse en su casa haciéndose pasar por un tío suyo («hermano de la tu madre»). La glosa, al amplificar la secuencia del diálogo entre la morilla y violador antes de que ella abra la puerta, acentúa la trama del engaño y la indefensión de la mujer:

[...] Y él de agudo y lastimado  
con amor gelo penaba,  
súbite fue reparado  
de repuesta concertado  
me dijo quién se llamaba.  
Díjome sin alborote:  
–No receles a tu padre  
y escúchame agora un mote,  
          que yo soy moro Mazote,  
          hermano de la tu madre.

Porfiando y enfiendo  
porque d'él yo me doliese,  
dijo que venía huyendo  
muy cansado y aun gimiendo.  
Porque más presto le abriese,  
díjome: –Tenme encubierto  
porque tu hermano Abencaide  
sabe bien d'este concierto,  
          qu'un christiano dejo muerto,  
          tras de mí venía el alcalde.–

Con palabras engañosas  
qu'el se puso a componer  
hizo mis ansias dudosas  
y con razones mintrosas  
él me quisiera ofender  
llamándome muy sabida,  
loándome mi callar,  
díjome: –Daifa garrida,  
          si no m'abres tú, mi vida,  
          aquí me verás matar.–

Y teniendo sentimiento  
de las quejas que le oí,

penada de su tormento  
quise dar consentimiento,  
creyendo que era así.  
Y estándome desvelada  
de la voz de su quejar,  
no temiendo de engañada,  
cuando esto oí, cuitada,  
comencéme a levantar. [...]

Entre uno y otro romances glosados, el *Romance de la reina troyana*, también con su glosa, introduce otro avatar de los desastres acarreados por el amor, aunque aquí no se trate de una doncella seducida, sino de una matrona que ha visto morir a sus hijos como consecuencia de una guerra –la de Troya– cuya causa fue un amor desordenado: el rapto de Elena por Paris.

A continuación de esos casos ejemplares de amores catastróficos, la glosa de *La mia gran pena forte* introduce el tema de las quejas del enamorado, que manifiesta, por causa de un amor no correspondido, un dolor equiparable al de la Pasión.

En ese contexto, creo que la serranilla de Diego de San Pedro, aunque podría considerarse a primera vista «composición de relleno»<sup>39</sup> (y tipográficamente sin duda lo es), viene a cumplir la función de una deshecha, presentando el caso de una mujer que, a diferencia de las protagonistas de las composiciones anteriores, evita los males que acarrea el amor, rechazando los requiebros de un caballero.

[...] No sé por qué esteis penado  
de la hermosura mía  
qu'en la sierra no se cría  
árbol que lleve cuidado.  
Mas si os pena mi frescura  
la bondad qu'en mí se encierra  
os hará más cruda guerra.

La serranilla, vendría, por tanto, a redondear una posible lectura moral del pliego como desengaño de amores.

Ello nos invita, de paso, a considerar como significativos todos los elementos de un pliego suelto. Muchas veces se ha tendido a pensar que la inclusión de composiciones líricas breves (algunas provenientes de la poesía cancioneril) al final de los pliegos era meramente aleatoria o motivada por razones de tipo práctico, como rellenar un espacio en blanco. El hecho de que la serranilla de

---

<sup>39</sup> Así la califica Pedro Cátedra, *op. cit.*, pág. 30.



Diego de San Pedro se incluya aquí ocupando un blanco en la última hoja y tras la palabra «Fin» invitaría a considerarlo así.

Pero creo que resulta imposible leer el pliego en su conjunto sin ver una relación entre las cuatro primeras composiciones (y sus glosas), que tratan sobre amores que arruinan vidas, y la desenvuelta manifestación de independencia y libertad amorosa de la serrana que cierra el folleto. Es una muestra más de que muchas veces la inserción de una composición breve –incluso aunque aparentemente no tenga relación con el resto de los poemas incluidos en el mismo pliego– puede tener su sentido y, de paso, influir en la interpretación del pliego en su conjunto.

#### CONCLUSIONES

Lo que he tratado de mostrar aquí es, por una parte, la necesidad de estudiar los romances en su contexto y con sus paratextos, como forma de tratar de entender cuál era el uso que los impresores y los lectores de los Siglos de Oro daban a esos textos, muchas veces referidos a hechos o leyendas de épocas lejanas, pero que sin duda adquirirían una actualidad para los lectores de la época.

Los mecanismos de actualización en ocasiones pueden entrecruzarse en elementos paratextuales como la combinación en que los textos aparecen en los pliegos, las glosas o las composiciones breves que cierran el pliego, tengan o no relación aparente con los romances que las preceden.



## TEMAS Y RECURSOS DE LOS ROMANCES DE GABRIEL LOBO LASSO DE LA VEGA

AURELIO GONZÁLEZ  
(El Colegio de México)

Ramón Menéndez Pidal nos dice en su conferencia de 1948 sobre el Romancero Nuevo que «La imitación del estilo épico-lírico viejo, unida a la refinada destreza de las escuelas poéticas quinientistas, da un poderoso encanto a los mejores romances nuevos, y la rigurosa anonimidad con que están concebidos les hace partícipes del espíritu colectivo, les infunde algo de la impersonalidad tradicional, asociándolos inseparablemente a los romances viejos, como su reflejo y complemento».<sup>1</sup> El maestro de la tradicionalidad plantea así la calidad y continuidad del romancero de finales del siglo XVI y principios del XVII dentro de la tradición romancística. En muchas ocasiones se ha olvidado esta pertenencia a un tronco común, resaltando a veces su concepción «artística» o «artificiosa» y una lejanía con el espíritu «popular» del Romancero.

Después del auge de las publicaciones de Amberes, Medina del Campo, Barcelona, etc., con romances viejos, a partir de 1589 las imprentas valencianas publican títulos como *Cuaderno de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado*, romancerillos de pocas hojas con novedades romancísticas como bien dice su título. Poco más o menos por las mismas fechas, entre 1589 y 1597, circulan publicaciones de más enjundia: las *Flores de varios romances nuevos*, pequeños libros de bolsillo, impresos y reimpresos en ciudades como

---

<sup>1</sup> Ramón Menéndez Pidal, *El Romancero nuevo*, Madrid: Cursos para Extranjeros en Segovia, 1949, pág. 26.

Huesca, Valencia, Burgos, Toledo, Lisboa, Madrid, Barcelona, Perpiñán, Zaragoza y Alcalá de Henares, señal de su buena acogida por un mercado ansioso de novedades, pero ligado a su tradición poética, todo lo cual culmina en el magno *Romancero general* de 1600, reimpresso ampliado en 1604, como síntesis de y coronación de la revolución romancística.

Es bien sabida la jerarquía de los poetas que configuraron esta nueva tradición que conocemos como Romancero nuevo, el de más edad<sup>2</sup> era Cervantes, que en 1589 tenía 42 años y ya era reconocido por *La Galatea*, le seguían jóvenes menores de treinta años, inquietos y de inmensa capacidad poética, como Juan de Salinas, Góngora (quien ya había publicado romances en 1580), Lope de Vega, Pedro Liñán de Rianza y Gabriel Lobo Lasso de la Vega quien ya había publicado un volumen con romances en 1587, además de Luis de Vargas, Juan Bautista de Vivar y Arias Girón. En la nómina del género iniciado por Cervantes, Lope, Liñán, Vivar y Vargas, los más reconocidos si hemos de creer a tan mencionada referencia de este último en el proceso de 1588 contra Lope por sus libelos<sup>3</sup> «[...] se suelen añadir también (aunque no tengan la misma importancia en este proceso creativo) a Navarro, Paredes, Montalvo, Laínez, Paravicino, Rufo, Ledesma y Medina Medinilla, Padilla, Virués y Maldonado».<sup>4</sup> La mencionada anonimidad a la que hacía referencia Menéndez Pidal ha hecho que en muchas ocasiones no tengamos referencias textuales específicas en el *Romancero general* de la creación romanceril de estos autores, así a Cervantes lo reconocemos por su recuerdo del romance que empieza «Yace donde el sol se pone», pero a pesar de su fama a Luis de Vargas y a Vivar no se les atribuye ningún romance en el *Romancero general*, así «Vivar, junto a Vargas, Lope, Liñán y Cervantes puede ser considerado uno de los creadores de esa corriente poética, [...] pero la suya parece una fama circunstancial, sólo vigente mientras vivía el poeta».<sup>5</sup> Cervantes recuerda a su amigo romancerista en el *Viaje del Parnaso*:<sup>6</sup>

Con este mismo honroso y grave celo  
Bartolomé de Mola y Gabriel Lasso  
llegaron a tocar del monte el suelo.  
(V, 295-297)

<sup>2</sup> Sobre la edad de los poetas véase la conferencia antes mencionada de Menéndez Pidal.

<sup>3</sup> Vid. Atanasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra cómicos*, Madrid: Fortanet-Ducazal, 1901, págs. 41-42.

<sup>4</sup> Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1979, pág. 17.

<sup>5</sup> Abraham Madroñal, «Pedro Liñán, Juan Bautista de Vivar y don Luis de Vargas, tres poetas contemporáneos de Cervantes en torno al Romancero nuevo», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXVII (1997), pág. 115. Este artículo proporciona también amplia información sobre las relaciones entre estos poetas.

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *El viaje del Parnaso*, ed. V. Gaos, Madrid: Castalia, 1973, pág. 133.

Por otra parte es importante plantear que la tradición poética del Romancero no se limita a la Edad Media, o a ser deslumbrante testimonio de la literatura de tradición oral moderna sino que mantiene su vitalidad a lo largo de más de siete siglos, pero en cada momento se desarrolla y privilegia contextos variables, estilos particulares y selecciona temas que van acordes con una sensibilidad concreta siempre en función de una estética colectiva. En este sentido, el periodo que se inicia en el último tercio del siglo XVI, implica la renovación del género, pero no la ruptura con la tradición previa, así,

En la época triunfal del romance artístico esa pluriaptitud de la composición para encargarse de toda clase de temas y asuntos, se manifiesta en un cultivo crecidísimo del romance, y una extensión de su campo temático, que le hace coincidir, casi, con el de toda la literatura: porque hay romances a lo religioso, a lo pastoril, a lo picaresco, a lo morisco; a más de los de arrastre tradicional, históricos y legendarios.<sup>7</sup>

En muchas ocasiones se ha definido como «artístico» al Romancero de ese periodo que va de 1587 con los cuadernillos valencianos recogidos en las colecciones de Juan de Chen (*Laberinto amoroso de los mejores y más nuevos romances...*, Barcelona, 1618), Arias Pérez (*Primavera y flor de los mejores romances que han salido*, Madrid, 1621), Francisco de Segura (*Segunda parte de la Primavera y Flor de los mejores romances*, Zaragoza, 1629), Jorge Pinto de Morales (*Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos que hasta hoy se han cantado en la corte*, 1637), Pedro Lanaja (*Romances varios de diversos autores*, Zaragoza, 1640) y José Alfay (*Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Valencia, 1654); sin embargo, el Romancero de cualquiera de los distintos momentos en los siglos de vitalidad o crisis es creativo y por ende artístico, creo que lo más importante que hay que subrayar de los textos de ese momento del Barroco es la voluntad de innovación, reflejada en las temáticas y tratamientos desarrollados en ese periodo, en textos que no dejan de ser romances y sin abandonar su tradición épico-lírica. También creo que mientras no se decida por otra terminología mejor, lo más claro es seguir identificando este Romancero como «nuevo».<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Pedro Salinas, «El romancismo y el siglo XX», en *Ensayos de literatura hispánica*, ed. J. Marichal, Madrid: Aguilar, 1958, pág. 312.

<sup>8</sup> Véase Mariano de la Campa Gutiérrez, «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: “El Romancero nuevo”», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. A. Close y S. María Fernández Vales, Madrid: Iberoamericana Vervuert-AISO, 2006, pág. 139 y «El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)», eds. A. Azaustre Galiana, S. Fernández Mosquera, *Compostella aurea*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011, págs. 185-195.

Por esa condición de innovación y conservación, el Romancero Nuevo es «[...] el espacio literario más apto para estudiar la dinámica de cambios y gustos poéticos, sus alternancias y variantes. Expone a la vez la crisis de un sistema poético (el renacentista) que, amanerado y típicamente convencional, llega a acoplar la andadura rítmica de sus octosílabos a los juegos de conceptos, preciosismos y parodias».<sup>9</sup>

Uno de los autores que se distinguen ya antes de la aparición de las *Flores* y del *Romancero general* es Gabriel Lobo Lasso de la Vega, cuya obra rescata y renueva la antigua vertiente épico-histórica, pero también refleja los nuevos temas pastoriles o los tonos burlescos, amén de introducir una perspectiva autobiográfica. Nuestro autor nació en Madrid, posiblemente en 1558, y ya habría fallecido en 1616. En sus romances dejó plasmados muchos detalles de su vida,<sup>10</sup> tal como también lo harían Lope y otros poetas romancistas.

La obra de romances de Lobo Lasso de la Vega, aunque se publica en un arco de tiempo amplio (1587-1603) y con varias ediciones, mantiene continuidad y constancia de los textos, pero con variantes notables. Por lo tanto, el fenómeno de la variante, aunque se trate de textos escritos, no es extraño o raro; basta comparar las distintas fuentes de un texto para, casi siempre, encontrarnos con una serie de diferencias entre ellas, que en mi opinión se pueden explicar, en muchos casos, por los mecanismos propios de la trasmisión oral, aunque se trate de textos cultos escritos.

En el caso de los textos del Romancero Nuevo, la diversidad entre ellos la podemos ver en muchos casos no sólo entre las distintas versiones manuscritas, sino también entre las diferentes ediciones y entre éstas y los manuscritos. Las divergencias que aparecen no las podemos atribuir a errores de copistas o a distintas lecturas de los editores, sino a transformaciones similares a aquellas que aparecen en el proceso de trasmisión oral de los textos tradicionales.

La colección inicial de romances aparece en la *Primera parte del Romancero y Tragedias de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*,<sup>11</sup> publicada en Alcalá de Henares

<sup>9</sup> Antonio Carreño, «Del Romancero Nuevo a la Comedia Nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, L (1982), pág. 52.

<sup>10</sup> Para esta relación entre la vida de Lasso de la Vega y los romances puede verse Eugenio Mele y Ángel González Palencia, «Prólogo» en Gabriel Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances*, Madrid: Saeta, 1942, págs. x-xliii. Otros estudios, uno antiguo y uno reciente sobre Lasso de la Vega son: Miguel Artigas, «Lobo Lasso de la Vega», *Revista Crítica Hispanoamericana*, III-4 (1917), págs. 157-166 y Jack Weiner, *Cuatro ensayos sobre Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615)*, Valencia: Universitat de València, 2005. Sobre Lasso dramaturgo puede verse Alfredo Hermenegildo, «Teatro y consolidación de estructuras político-sociales. El caso de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», *Segismundo*, XV (1981), págs. 51-93.

<sup>11</sup> Edición moderna de Barbara J. Mortenson (Lewiston-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2006). La parte dramática está formada por la *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. A. Hermenegildo (Kassel: Reichenberger, 1986) y la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, ed. A. Hermenegildo (Kassel: Reichenberger, 1983).

por Juan Gracián en 1587. Incluye setenta y seis romances, de los cuales sesenta son de temas históricos y dieciséis son pastoriles; varios de ellos se reimprimieron como anónimos en las partes XII y XIII del *Romancero general* de 1604 y 1614. En el siglo XIX, Agustín Durán reprodujo cincuenta y tres romances en su magna recopilación global de romances.

Casi contemporáneo del *Romancero general* apareció el *Manojuelo de romances nuevos y otras obras*, publicado en Zaragoza, por Miguel Fortuño Sánchez en 1601 (a costa de Francisco Sanz).<sup>12</sup> Ese mismo año el pequeño librito fue reimpreso en Barcelona por Sebastián Comellas. Esta publicación incluyó ciento treinta y seis romances, aunque parte son históricos y parte amatorios, el tratamiento más abundante es el humorístico, satírico y burlesco. De los romances incluidos en el *Manojuelo*, trece ya habían aparecido en la *Primera parte del Romancero y Tragedias* (números 3, 5, 16, 29, 31, 34, 52, 54, 56, 68, 72, 116, 117) aunque presentan muchas variantes. Finalmente en 1603 publicó la *Segunda parte del Manojuelo de romances nuevos y otras obras* (Zaragoza por Juan Bonilla), obra hoy perdida aunque la conocemos porque pasó casi íntegra a la parte XIII del *Romancero general* de 1604.<sup>13</sup> En total se recogen casi 80 romances en el *Cancionero general*, lo cual es indicador de la fama y reconocimiento, y dominio del género, que tenía nuestro autor.

En la producción romancística de Lasso de la Vega encontramos lo que podía ser la pauta de conservación e innovación de la que hablábamos antes, la cual bien podría caracterizar el romancero barroco, ya que por un lado conserva los temas y asuntos que habían alcanzado fama y dominado el gusto del Romancero Viejo y por otro ofrece nuevos tratamientos e historias. Veamos qué es lo que hace el romancista madrileño.

En primer lugar, destacan los temas histórico-épicos. En el *Manojuelo* reprocha burlescamente a los poetas el uso de los temas caballerescos, tanto los tradicionales como los ariostescos, así como los de la Antigüedad clásica griega y romana como si en España faltasen «hechos de varones claros», rematando su afirmación diciendo que ahora de los romanos «lo que dellos más se estima / son los melones y gatos»:

---

<sup>12</sup> El único ejemplar conocido se encuentra en la Biblioteca Nacional de Nápoles y de él dio cuenta Antonio Restori en «Il *Manojuelo de romances*, parte primera di Gabriel Lasso de la Vega», *Revue Hispanique*, X-33/34 (1903), págs. 117-148.

<sup>13</sup> Lobo Lasso de la Vega además los romances publicó en 1588 (Madrid: Pedro Madrigal) la *Primera parte de Cortés valeroso o Mexicana*, poema épico en doce cantos, que corrigió y prolongó con trece más en 1594 (Madrid: Luis Sánchez), con título de *Mexicana* y dedicó a don Fernando Cortés, tercer marqués del Valle; edición moderna de José Amor y Vázquez (Madrid: Atlas, 1970). También escribió *Elogios en loor de los tres famosos varones, don Jaime, rey de Aragón; don Fernando Cortés, marqués del Valle, y don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz*, Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1601.

–Por Dios, señores Poetas,  
 que tengo por necio caso,  
 y aun por necesidad no chica,  
 perdonen mi desacato,  
 desvelarse en escribir  
 de Durandarte el gallardo,  
 y el gastar tinta y papel  
 en Scipiones y Alejandro  
 [...]
 en Angélica y Medoro  
 cuando fueron ermitaños,  
 en el fiero Rodamonte  
 y el furioso Mandricardo  
 y en los doce de la Tabla;  
 (*Manojuelo*, 12)<sup>14</sup>

De tema épico, en la *Primera parte* Lasso de la Vega incluye tres romances sobre Bernardo del Carpio (dos de los cuales se reproducen también en el *Manojuelo*), estos alcanzaron gran popularidad pues se recogen, uno de ellos, el que empieza «Las varias flores despoja», en un pliego suelto del siglo xvii y el otro –«Con la crespá y dorada crin»– en pliegos publicados en 1638 y 1677. En ambos el referente es la derrota francesa de Roncesvalles y la alianza de Bernardo con los moros del rey Marsilio. También recrea la muerte del rey don Sancho en un romance del Cid, «Mirándose sale Febo», y una imaginaria batalla de Fernán González, conde de Castilla, contra Almanzor. El tema del rey Rodrigo y la pérdida de España, presente en el Romancero Viejo también recibe tratamiento en sus facetas más llamativas como la traición del conde don Julián. Ya desde el romancero erudito apareció un tema que la perspectiva de la época buscaba en la perspectiva épica tratando de restaurar un hecho histórico al cual la tradición romancística medieval no había hecho caso: los hechos del rey Pelayo de Asturias con el inicio de la Reconquista y la formación de España.

En el *Manojuelo* los temas histórico-épicos siguen teniendo importancia, pero el foco de interés cambia y así los romances sobre el Cid son más abundantes: siete «A vos la fermosa joven» (57) sobre el matrimonio de Rodrigo y Ximena; «De Burgos sale Rodrigo» (61); «El vasallo desleale» (63) sobre la lealtad del Cid y su amor a su esposa e hijas; «No hay canas donde hay honor» (56) sobre la infanta doña Urraca, Zamora y Arias Gonzalo; «Parad mientes, Rey Alfonso» (65); «Tuerto me facedes, Reye» (59) sobre el vasallo leal en oposición al rey

<sup>14</sup> Cito por la edición antes mencionada de González Palencia y Mele. En adelante sólo indico entre paréntesis el título abreviado y el número de romance.



Alfonso y «¡Oh, noble Cid Campeador» (67) tema que le sirve al romancerista madrileño para denostar los temas moriscos:<sup>15</sup>

¡Oh noble Cid Campeador!  
Yo soy el que más me huelgo,  
de que los ingenios claros  
os restituyan lo vuestro,  
y de que dexen a Azarque  
reposar que ya era tiempo,  
que le traían acosado  
más que cuando fue recuero.  
Dexen a Herbolán y a Audalla,  
y a Abenaya el de Marruecos,  
(*Manojuelo*, 67)

Lo mismo sucede con los romances sobre el rey Rodrigo donde la novedad está en la carta que envía la Cava a su padre el conde don Julián (*Manojuelo*, 2) y en del rey pidiendo penitencia por sus pecados (4). Ambos romances siguen un mismo modelo, todo el romance está en primera persona, en un caso en forma de carta y en el segundo en las palabras del propio rey, y ambos se cierran con una cuarteta en voz de narrador:

Con esto llegó do estaba  
un ermitaño varón,  
que con término prudente  
su doliente alma curó.  
(*Manojuelo*, 4)

En los romances de tema histórico no podían faltar los alusivos al rey don Pedro, con especial atención a la muerte del Maestre, su hermano don Fadrique: «Atento escucha el mandato.» (69) y «La antecámara espejada», (71) Y uno más sobre la propia muerte de don Pedro a manos de don Enrique «Varia fortuna que fuiste» (73). Nuevamente el modelo es el mismo que el anterior, todo el romance en primera persona como una recapitulación vital de su mal comportamiento y el cierre en voz del narrador:

---

<sup>15</sup> Una visión global del tratamiento burlesco de los temas moriscos nos la da Soledad Carrasco Urgoiti, «Vituperio y parodia del romance morisco en el Romancero nuevo», *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid: Casa de Velázquez - Universidad Complutense, 1986, págs. 115-138.

Esto don Pedro decía  
 y la mano executora  
 baxa el provocado Enrique,  
 y la cabeza destronca  
 con duros, pesados golpes  
 de aquella cerviz briosa,  
 que en tierra quedó saltando  
 con mil muestras espantosas.

Otras figuras históricas sobre las que se incluyen romances son, en la *Primera parte* don Ramiro de Aragón (28), Inés de Castro (32, 33),<sup>16</sup> Antonio de Fonseca (56), el Gran Capitán Fernández de Córdoba (57, 58) y la batalla de Carlos V en Viena (59) y en el *Manojuelo*, además de repetir alguno de los romances anteriores, trata el tema de Aldonza y el tributo de las cien doncellas (20, 21), tres sobre la muerte de don Álvaro de Luna (77, 78, 80), cuatro sobre Hernán Cortés y la conquista de México (111, 113, 115, 133), uno sobre Felipe II (136) como nuevo rey de Granada y otro sobre la rebelión de La Alpujarra (117).

En la *Primera parte* hay 16 romances fronterizos y cinco que se pueden definir como moriscos, que se reducen a 11 y 3 en el *Manojuelo*. Donde está el cambio temático característico del Romancero Nuevo es en los 17 romances de materia clásica de la *Primera parte*, que tratan asuntos y personajes como el caballo de Troya, la retirada de Darío, Catón y Cartago, la conjuración de Catilina, diversos episodios de las vidas de Pompeyo y Julio César, Coriolano, la muerte de Cicerón y de Lucano, Escipión y Numancia, los pintores Parrasio y Zeuxis o el amor de Polifemo por Galatea. Esta materia clásica ya no aparece en el *Manojuelo*.

Lo que sí comparten ambos libros es la presencia de romances pastoriles (16 en la *Primera parte*, 5 en el *Manojuelo* y 4 en la *Segunda parte*). En esta temática los *manojuelos* van más lejos y también desarrollan un romancero rústico. En el Romancero Nuevo, la presencia del tema pastoril es abundante y florecerá especialmente junto con los romances históricos y los moriscos formando la tercia de los temas más cultivados, aunque su auge es posterior a los de tema morisco.<sup>17</sup> Derivados de estos romances pastoriles, nuestro autor incluye en el *Manojuelo* once romances de tema amoroso, en los cuales, también como en los pastoriles, aparecen referencias que podemos considerar como datos auto-

<sup>16</sup> Sobre esta figura es muy ilustrativo el trabajo de Patrizia Botta, «Dos romances antiguos inesianos de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», en *Inés de Castro. Studi, Estudios, Estudios*, ed. P. Botta, Ravenna: Longo, 1999, págs. 115-131.

<sup>17</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid: Espasa Calpe, 1968, pág. 125.

biográficos, además de damas-pastoras como Marintia, Tirsi, Celia o Cintia y pastores como Lasindo, Ferardo, Geronio o Verindo.

Los romances rústicos aparecen en general englobados dentro de la corriente pastoril, pero presentan una serie de características distintivas y sobre todo una intención muy diferente. Dentro de los romances rústicos de Lasso de la Vega destacan «Bella villanchuela», *Hermana Benita*, *La boda de Llorente y Dominga*, *La boda de hermano Perico con hermana Marica*, «Válgate el malo, María», «Por quitarse de contiendas», «No quiere ya Constancilla», «Desde el campanario» y en la segunda parte del *Manojuelo*, *Guarte Pabro, hermano, Antón Llorente*, *Haya Mariguela*, «Oh que bonita que estás».

Siguiendo la tradición del hombre integrado a la Naturaleza, los personajes rústicos son, en primer lugar, pastores y pastoras, zagales y zagalas o serranas y serranos, y en menor grado vaqueros o porquerizos; pero también pueden aparecer definidos simplemente como aldeanos o aldeanas o villanas y villanos, lo cual señala naturalmente el contraste con el mundo de la corte o de la ciudad.

En *La boda de Llorente y Dominga*, romance rústico paródico, encontramos un verdadero elenco onomástico de la aldea rústica:

Bailó el novio con Inés,  
y Antón Guijar con Belilla,  
Toribio con Bartolilla,  
y la novia con Andrés.  
Benito del Duraznal  
con Menga de Tamajón,  
y con la de Elvira Antón,  
Mariyerta con Pascual.  
*La boda de Llorente y Dominga (Manojuelo, 79)*

Algo similar encontramos en *La boda de hermano Perico con hermana Marica*, otro romance paródico del mismo estilo:

Viniéronle a visitar  
Gil Berrueco y Pero Panza,  
Bartola, Menga y Constanza  
y Benita del Guijar  
y Engeña del Pejugar  
*La boda de hermano Perico y hermana Marica (Manojuelo, 92)*

Finalmente, Gabriel Lobo incluye en el *Manojuelo* una serie de 39 romances que van de lo simplemente humorístico a lo satírico y lo burlesco tocando diversos temas, de lo amoroso, a las costumbres o incluso a la parodia de personajes.

La vena satírica y burlesca, tan intensa y rica, del Barroco también fue asimilada por el Romancero Nuevo a través de romances que se burlaban y parodiaban el mismo género romancesco y sus temas. No hay que olvidar el tantas veces citado ejemplo de Góngora que se burlaba sangrientamente de un popular romance de Lope como es *Ensíllenme el potro rucio* y creaba con su parodia una obra maestra del Romancero Nuevo. Por su parte Lasso de la Vega escribía romances en los cuales ironizaba despiadadamente los temas moriscos que tanta fama habían alcanzado en la época y que son indisolubles del contenido del Romancero Nuevo.

En este proceso de creación romancística se emplean por una parte recursos que son propios de la tradición oral y que marcan el estilo reconocido por el amplio público de los romances, pero también se emplean otros recursos, como la muchas veces calificada de «ridícula fabla antigua, arbitraria imitación de las viejas formas tradicionales, caracterizadas por el uso de la e paragógica».<sup>18</sup> Lasso de la Vega usa la fabla (8 veces en el *Manojuelo*), especialmente en los romances épico-históricos, creando incluso palabras inexistentes y construcciones que nunca se usaron. Este recurso deriva del Romancero erudito, de los cronistas en la transición del Romancero Viejo al Nuevo:

Parad mientes, Rey Alfonso,  
 así vos mantenga Diose,  
 a las mal escritas letras  
 de un vasallo malfechore,  
 desterrado de Castilla,  
 cómo y porqué sabeys vose;  
 (*Manojuelo*, 65)

Por otra parte, como ejemplo del uso de textos y recursos tradicionales tenemos el empleo de cantarillos populares como estribillos de romances rústicos:

Cornuday quedaqui, quedaqui,  
 cornuday quedaqui

De dondón y de donde era,  
 donde era el novio, de Cornullera

Ciervo le llevan, y ciervo le traen,  
 y ciervo le sacan den par el altar.  
*La boda de Llorente y Dominga (Manojuelo, 79)*

<sup>18</sup> González Palencia y Mele, «Prólogo», *op. cit.*, págs. XVIII-XIX.

Ojos morenicos en apretura  
 para que quiere el caballero mi desventura  
*Boda de hermano Perico con hermana Marica (Manojuelo, 92)*

Un detalle que hay que notar en gran parte de estos estribillos, detalle que contribuye a acentuar el carácter rústico del romance, es que se trata de verdaderas cancioncillas populares.

En ocasiones estas formas métricas contrastantes, tan del gusto barroco y por lo tanto del Romancero Nuevo, poseen un estribillo. Los estribillos son de medida variable y pueden seguir la forma más tradicional o antigua, y repetirse cada ocho versos formando grupos regulares de diez; o sólo repetirse un par de veces cada doce o dieciséis versos en los romances más cortos. Por lo general estos estribillos son el canto de las serranas o pastores, y funcionan como comentario a la acción que narra el romance, o al estado del personaje en cuestión.

En el caso de los romances rústicos, éstos aparecen tanto en la forma octosilábica como en romancillos heptasilábicos (llamados en ocasiones endechas) o incluso como letrillas hexasilábicas de fuerte tono lírico.<sup>19</sup> Frecuentemente presentan la inclusión dentro del texto octosilábico de letras, villancicos, romancillos, redondillas, cantarcillos y seguidillas. Muchas veces estos cantos aparecen dentro del mismo texto del romance en una voz ajena a la del narrador o del personaje principal. En muchos casos la forma de estos textos de aire rústico es la letrilla hexasilábica (una de las novedades de la escuela semipopular impulsada por Lope que tiene gran peso en el Romancero Nuevo y cambió la trayectoria de la lírica tradicional).<sup>20</sup>

Otro recurso, de gran difusión en el Romancero Nuevo y que usa abundantemente nuestro autor es el manejo del color y de las descripciones de la vestimenta, incluso con valores simbólicos, estas descripciones pueden apoyarse en elementos que serían formulísticos en el lenguaje propio del autor como las lágrimas de cristal en este romance sobre Bernardo del Carpio y en «Válgate el malo, María,» romance rústico:

rica marlota llevaba  
 de azul y verde damasco;  
 por rapacejos pendientes  
 lágrimas de cristal claro,  
 de lisas hebras de plata

<sup>19</sup> En la primera *Flor de romances* de Moncayo (1589) los temas arcádicos prefieren el romance y los rústicos las letrillas, José F. Montesinos, «Notas adicionales a la *Primavera y flor de los mejores romances*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), págs. 394-396.

<sup>20</sup> Margit Frenk, «De la seguidilla antigua a la moderna», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, págs. 242-258.

por todas partes colgando  
[...]  
Azul y verde es la lanza  
y de la ancha adarga el campo  
y de azul y verde trae  
atada una banda al brazo  
(*Primera parte*, 25)

saya de picote nueva,  
cartón de cuatro colores,  
chapinico de Valencia,  
manto de soplillo nuevo,  
de zarabanda gorguera,  
con lágrimas de cristal  
de fina plata arandela  
(*Manojuelo*, 34)

Una característica que comparte en general toda la poesía del Siglo de Oro con la literatura de tipo tradicional es la difusión oral. Muchos de los textos de la gran poesía culta del Siglo de Oro no fueron escritos para la lectura individual, sino para la lectura colectiva en voz alta, y fueron conservados, en muchas ocasiones, en la memoria. Inclusive, en el proceso de elaboración de las copias de los distintos manuscritos (medio de difusión muy importante todavía en el siglo xvii) la memoria, tal como sucede en el hecho oral, tenía un papel destacado.<sup>21</sup>

El lenguaje del Romancero es esencialmente formulístico por su función nemónica original, aunque en el Romancero Nuevo esta función está muy diluida, el elemento formulístico es notable y así Lasso de la Vega tiene como recurso determinadas estructuras y formas expresivas como las siguientes. Considero que son formulísticas por la repetición y el uso frecuente que hace de ellas:

ancha adarga (93)  
gruesa lanza y ancha adarga (97)  
El Católico Fernando (89, 87, 104)  
el valiente Narváez (81)  
el valiente Pulgar (87)  
el valeroso conde (49)  
A ver si del Quinto Carlos (109, 110)

---

<sup>21</sup> Véase el trabajo de Margit Frenk, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, págs. 101-123.

sabiendo que el Sexto Alfonso (54)  
el valeroso español (113)  
valiente español (113)

#### También el uso de estructuras formularias

Unos decían dexasen  
la empresa por medio sano  
[...]  
otros lo contradecían,  
el rostro vuelto al contrario.  
(*Manojuelo*, 87)

#### Paralelismos

enamorado, valiente,  
valiente y enamorado  
(*Primera parte*, 25)

#### Tópicos

Juntó con estas razones  
trescientos hombres Bernardo  
(*Manojuelo*, 29)

Con él vuelven los trescientos  
(*Manojuelo*, 31)

#### Enumeraciones

Perdonad la mi escaseza,  
y este ropón con su saya  
de Londres fino os ponede,  
y de contraye estas mangas  
con este brial y alcorques  
y esta galera de grana  
y aquestas ajorcas de oro  
(*Manojuelo*, 57)

## Estructuras triádicas

nin me descño a tizona,  
ni la espuela del talone;  
nin yanto posado a messa  
[...]  
cual planta en el campo estoye,  
al ayre, yelo y granizo,  
al agua, sereno y sole,  
(*Manojuelo*, 65)

Los textos de los grandes escritores del Romancero Nuevo, siguiendo los mecanismos de la poesía de tradición oral, circularon en forma anónima, incluso en las amplias colecciones de la época como las *Flores* o el *Romancero general*. Pero esta anonimia no fue la única característica que los poetas del Romancero Nuevo asimilaron de la tradición oral, pues también emplearon muchos de los temas del Romancero tradicional y utilizaron recursos estilísticos de éste, como la repetición, el formulismo, los tópicos, etc. Indudablemente el Romancero Nuevo fue innovador en aspectos formales como la tendencia a usar la cuarteta octosilábica o la variación métrica, e introdujo temas novedosos como los moriscos y los pastoriles o las historias de cautivos, incluso el tratamiento burlesco que ya había sido canonizado por las Academias de la época, pero en líneas generales se puede considerar que existen suficientes elementos como para considerar este tipo de Romancero como la manifestación «culta» de un patrimonio cultural de amplia tradición; expresión que, por otra parte, autores como Góngora o Lope integraron a todas sus creaciones literarias: baste recordar el uso que hizo Lope de la lírica de tipo popular en sus comedias y demás obras dramáticas.

En síntesis, los textos que forman el Romancero Nuevo, aunque son cultos, se inspiran en la tradición oral: en algunos casos en el aspecto temático, y en otros en la concepción del género romancístico como tradicional y llevan los recursos del lenguaje tradicional a un proceso de adaptación que permite percibir el texto nuevo como una rama del tronco viejo. En este sentido, Gabriel Lobo Lasso de la Vega cumple plenamente con el modelo.



## APÉNDICE

- Man* = *Manojuelo de romances nuevos y otras obras*, Zaragoza: Miguel Fortuño Sánchez, 1601.
- RG* = *Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de Romanceros*, Madrid: Luis Sánchez, 1600.
- D.* = Agustín Durán, *Romancero general o Colección de romances castellanos anterior al siglo XVIII*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1945.

## TEMAS DE PRIMERA PARTE DEL ROMANCERO

*Clásicos*

- Sobre la más alta almena, (I). *Man* II-54, *RG* 1084, D. 477, Caballo de Troya  
De la batalla sangrienta (II). D. 503, Retirada de Darío  
En un peñasco encumbrado (III). *Man* I-135, Polifemo y Galatea  
Apretada tiene a Roma (IV). *Man* II-49 *RG* 1079, D. 525, Coriolano  
En el senado de Roma (V). *Man* II-28, *RG* 1058, D. 545, Catón y Cartago  
Habiendo puesto por tierra (VI). *Man* II-30, *RG* 1060, D. 546, mujer de Asdrúbal  
Con nuevo ejército pone (VII), *Man* II-38, *RG* 1069, D. 548, Numancia  
Los verdes ánimos mueve (VIII), conjuración de Catilina  
Al dorado Rubicón (IX), *Man* II-1, *RG* 1033, D.556, Julio César en el Rubicón  
Ya las mayores estrellas (X), *Man* II-3, *RG* 1035, D. 558, huida de Pompeyo  
De lo más alto del cielo (XI), *Man* II-4, *RG* 1036, D. 554, Julio César en la barca de Amiclas  
Juntas de Pompeyo y Julio (XII) *Man* II-6, *RG* 1038, D. 560 Julio César y Pompeyo farsálicos  
Ya desampara Pompeyo (XIII) *Man* II-7, *RG* 1039, D.562 Muerte de Pompeyo  
Después de haber Julio César (XIV) *Man* II-89 *RG* 1041, D.564 Asesinato de Julio César  
En la alborotada Roma (XV) *Man* II-10 *RG* 1042, D.565 Muerte de Cicerón  
La rigurosa sentencia (XVI) *Man* II-70 *RG* 1095, D.579 Muerte de Lucano condenado por Nerón  
En áspera competencia (XVIII) competencia de los pintores Parrasio y Zeuxis

*Rey Rodrigo*

- Por muerte del rey Acosta (XIX) D.581 Romancero tradicional Elección del rey Rodrigo  
Con rigurosas señales (XX) D.593 pérdida de España

Del conde Julián traídos (XXI) D.595, Romancero tradicional, Entrada de los moros

Después que el conde traidor (XXIII) *Man* I-18, D. 611

#### *Bernardo del Carpio*

El valeroso Bernardo (XXIV) D.640

Las varias flores despoja (XXV) *Man* I-26, D. 645, pliego suelto XVIII

Con la crespá y dorada crin (XXVI) *Man* I-27, D. 652 pliegos sueltos de 1638 y 1677

#### *Fernán González*

Contra las copiosas haces (XXIX) *Man* I-49, D.710

#### *El Cid*

Mirándose sale Febo (XXX) D. 781 Muerte del rey don Sancho

Estando cumpliendo el Cid (XXXI) *Man* II-13, *RG* 1045, *TE* 63, D. 828

#### *Históricos*

Por nunca usados caminos (XXII) D.608, Hechos de don Pelayo

Don Ramiro de Aragón (XXVIII) *Man* I-39, D. 1223

El valeroso don Pedro (XXXII) D. 1236 Inés de Castro

Contento con doña Inés (XXXIII) D. 1237 Inés de Castro

Entre el rey Carlos de Francia (LVI) *Man* I-104 D. 1027 Antonio de Fonseca

Habiendo el conde Navarro (LVII) *Man* I-108 D. 1028 Fernández de Córdoba

Tomándole están las cuentas (LVIII) D. 1030 cuentas del Gran Capitán

Al soñoliento escorpión (LIX) *Man* I-109, D. 1151 Carlos V en Viena

#### *Historia no nacional*

Habiendo Alboino vencido (XVII) *Man* I-33, D.576 venganza de Rosamunda

#### *Fronterizos*

Sobre el muro de Baena (XXXIX) *Man* I-85, D. 1070 Fernández de Córdoba

Después que el rey don Fernando (XL) D.1071 Portocarrero

En Loxa estaba el Rey Chico (XLIII) D. 1076

Yendo el Católico Rey (XLIV) D. 1079

Confuso está y atajado (XLV) *Man* II-50, *RG* 1080, D. 1078 toma de Baza

En espantoso silencio (XLVI) *Man* I-89, *Man* II-76, *RG* 1100 D. 1116 Pérez del Pulgar Avemaría

Sobre el más alto collado (XLVII) *Man* I-91, D.1117 Avemaría en Granada

En un revuelto andaluz (XLVIII) *Man* I-93, D. 1118 Tarfe y Avemaría

- De hinojos puesto ante el rey (XLIX) *Man* I-95 D. 1119 Garcilaso de la Vega y Avemaría  
 Teniendo cercada a Baza (L) *Man* I-87 D. 1113 Pérez del Pulgar  
 El Rey Chico de Granada (LI) *Man* I-98 D. 1114 Pérez del Pulgar  
 Curiosamente vestido (LII) D. 1124 Alonso de Granada  
 Estando el buen don Alonso (LIII) *Man* I-97, D. 1125 Alonso de Granada moro Alhizán  
 Libre del duro ejercicio (LIV) D. 1127 Alonso de Granada justa en Zaragoza  
 La sumergida cabeza (LV) *Man* I-101, D. 1126 Alonso de Granada y el rey de Argel  
 Entre los nevados riscos (LXXVI) *Man* I-117 Alonso de Granada rebelión en Granada

#### *Moriscos*

- La hermosa mora Zaida (XXXIV) *Man* I-54, D. 913  
 El cuidadoso labrador (XXXVI) *Man* II-57, *RG* 1087, D. 943  
 De la alta sierra los pueblos (XXXVII) D. 1052  
 Sabiendo la mora Ayafa (XLI) D.230  
 El valeroso Alhabiz (XLII) D. 229

#### *Pastoriles*

- Tocadas ya del rocío (LX) *Man* II-58, D. 1088 Lasindo y Marintia  
 La variada ribera (LXI) *Man* II-61 *RG* 1090 Lisandra  
 Habiendo al caer del sol (LXII) *Man* II-62, *RG* 980 Castaliano  
 Junto a un aliso sentado (LXIII) Geronio y Angelia  
 Favorecido se halla (LXIV) Ferardo  
 Quexándose está Moranto (LXV)  
 A tiempo que del océano (LXVI) Castaliano  
 Contento está Bargarino (LXVII)  
 Con su lámpara fogosa (LXVII) Lasindo y Marintia  
 De un engañoso mirar (LXIX) Celia y Ferardo  
 Cuando la celosa Clicie (LXX) *Man* II-65, *RG* 1092 Lasindo y Marintia  
 En su tramontar el sol (LXXI) Verino y Andronia  
 Viéndose ya Polifemo (LXXII)  
 Cuidoso el pastor Lasindo (LXXIII) *Man* I-125 Lasindo y Marintia  
 Estando la bella Lusi (LXXIV) *Man* I-127  
 El impetuoso curso (LXXV) Geronio y Angelia

TEMAS DEL *MANOJUELO DE ROMANCES**Amorosos*

- Algún ginebro maldito, (48) f. 26
- Antigua madre común, (224) f. 108
- Cansada memoria mía (103) f. 51v
- Entre las cenizas frías (127) f. 63
- El ídolo de mis gustos (217) f. 105
- La mañana del Baptista (121) f. 60 quejas de Menandro
- Mientras otros cantan lloro (45) f. 25
- Menandro que por Corintia (330) f. 155 desilusión amorosa
- Todo me sobra sin ti (99) f. 49v
- Ya pasó mi triste ausencia (133) f. 65v
- Ya entendí que estaba libre (151) f. 74

*Pastoriles*

- Cuidadoso pastor Lidonio (348) f. 163v
- Estando la bella Luisi (354) f. 166v
- No quiero, Delio, que seas (279) f. 133v
- Sagrado Xarama (123) f. 61 endechas
- Seáis a vuestras cabañas (344) f. 161v

*Rústicos*

- Bella villanchuela (259) f. 124 romancillo endechas
- Hermana Benita (61) f. 32 romancillo endechas
- No quiere ya Costancilla (372) f. 174v humorístico
- Por quitarse de contiendas (247) f.119
- Quiérese casa Llorente (208) f. 100
- Vario pensamiento (82) f. 42

*Humorísticos*

- Agua va, tenga señora, (88) f. 44v
- Arrimar quiero las coplas (243) f. 117
- Adonde cantó sus glorias (346) f.162v
- Afuera que van mis que van mis quejas (357) f.168
- Corra Tajo por do suele (23) f. 14v
- En las galeras yo muera (43) f. 24
- En estas cortes se pide (68) f.35v
- Érase que s'era, niñas (167) f. 81v
- Oíd, señoras taimadas (55) f.29v
- Por cierto, señora Tirsi (137) f. 67

Seis Navidades, señora (188) f. 91  
Un cantor de seguidillas (50) f. 27  
Un cortesano discreto (351) f. 164v  
Ya tengo gastadas (33) f. 19v endechas  
Ya saben, señoras (320) f. 152v endechas  
Yendo a buscar un botarga (364) f. 171  
Ya callo, señora (340) f. 159 endechas

### *Satíricos*

Afuera los confitados, (76) f. 39  
Allá nos aguarda a todos, (143) f. 70  
A señor don Escupido, (159) f. 77v  
Acábelo de creer, (253) f. 121v  
Érase un rey patituerto (177) f. 85  
Érase que s'era (183) f. 88v endechas  
La del sacamanchas (269) f. 129 endechas  
Las que me oyeren quejar (303) f. 145  
Mancebito de buen rostro (229) f. 110v  
Quiero murmurar un poco (221) f. 107  
Señora Teresa (146) f. 71v endechas  
Señora doña enfadosa (309) f. 174v  
Triunfa a tu placer (367) f. 172v endechas morales  
Válgate el malo, María (95) f. 48

### *Burlescos*

A su carta respondiendo (105) f. 52v  
Ha dado en hacerme guerra (298) f. 142v  
Dos almagradados de amor (192) f. 93  
Déxeme ¡cuerpo de tal! (285) f. 136  
En el lugar de Pinilla (276) f. 132v  
La del Bachiller (117) f. 58 endechas  
Madrastra fortuna (362) f. 170 endechas  
Quien me mete a mi en dibuxos (172) f. 83v

### *Cid*

A vos la hermosa joven, (156) f. 76v  
De Burgos sale Rodrigo (165) f. 80  
El vasallo desleale (169) f. 82  
No hay canas donde hay honor (154) f. 75 Arias Gonzalo  
¡Oh, noble Cid Campeador (180) f. 87  
Parad mientes, Rey Alfonso (175) f. 84v  
Tuerto me facedes, Rey (161) f. 78v

*Bernardo del Carpio*

- Áspero llanto hacía, (79) f. 40
- Con crespas y dorada crin (73) f. 38 D. 652
- Con solo diez de los suyos (84) f. 43 D. 655
- Las varias flores despoja (71) f. 36v D. 645
- ¡No os llamo canalla vil, (66) f. 34v D. 647

*Fernán González*

- Contra las copiosas haces (134) f. 66 D. 710
- En las oceánas aguas (140) f. 69

*Rey Rodrigo*

- La abiltada y sin honor (11) f. 9 Rey Rodrigo, carta de la Cava
- Para los que os ofensaron (16) f. 11v Rey Rodrigo, batalla de Jerez

*Rey don Pedro*

- Atento escucha el mandato, (186) f. 90 muerte de don Fadrique
- La antecámara espejada, (190) f. 92 muerte de don Fabrique
- Varia fortuna que fuiste (195) f. 94 muerte a manos de don Enrique

*Fronterizos*

- Don Alonso de Granada, (263) f. 126 D. 1125
- En espantoso silencio (240) f. 115v D. 1015 Pulgar y el Ave María
- En un revuelto andaluz (250) f.120v D. 1118 Tarfe
- El rey Chico de Granada (266) f. 127v D. 1114
- Garcilasso de la Vega (255) f. 122v D. 1119
- Guárdate, alcaide famoso (271) f. 130 consejo de Abenámara a Muley
- Habiendo cercado a Baza (231) f.111v D.1113
- La sumergida cabeza (274) f. 131 D. 1126 Alonso de Granada
- Miente el moro vil, aleve (219) f. 106 Muley Benalfaque y Narváez
- Sobre el muro de Baena (227) f.109v D. 1070 Fernández de Córdoba
- Sobre el más alto collado (245) f. 118 D. 1117

*Moriscos*

- La posta corre Almanzor (113) f. 56v
- La hermosa mora Zayda (148) f. 78v D. 913
- Cuando la callada noche (287) f. 137 Barbarroja

*Clásicos*

- La ciudad que daba leyes (359) f. 168 toma de Roma por Alarico
- Sobre un isleño peñasco (374) f. 175v Polifemo y Galatea

*Historia no nacional*

Habiendo Alboyno vencido (91) f. 46v D. 576 Rosamunda

*Históricos*

Con las tímidas reliquias, (21) f. 13v don Pelayo  
Forzudos brazos de Godos (25) f. 16 don Pelayo  
Pastor convertido en fiera (31) f.18v don Pelayo inectiva contra el traidor Orpas  
Canónigos valerosos (64) f. 33v rey Ramiro  
Después que el conde traidor (52) f. 28 D. 611 rey Acabat  
De la honesta vestidura (57) f. 30v Aldonza Cien doncellas  
Mia fe perdóneme el Rey (59) f. 31v Nuño Osorio, Aldonza Cien doncellas  
Don Ramiro de Aragón (109) f. 54v D. 1223  
Eclipsada ya del todo (215) f. 104 D. 1015 Álvaro de Luna  
La miserable tragedia (205) f. 99 D. 1014 Álvaro de Luna  
Riguroso desengaño (202) f. 97 D. 1002 Álvaro de Luna  
Entre el Rey Carlos de Francia (282) f. 135 D. 1027 Antonio de Fonseca

*Historia contemporánea*

Al soñoliento escorpión, (296) f.141 D. 1151 Carlos V  
Donde su crespa madeja (300) f. 143v D. 1144 Hernán Cortés  
El que de la varia Diosa (306) f. 146 D. 1145 Hernán Cortés  
Las habladoras estatuas (311) f. 148 D. 1146 Hernán Cortés  
La difícil prueba mira (370) f. 73v Fernando de Hermsilla sobrino de Cortés  
Habiendo el Conde Navarro (294) f. 140v. D. 1028 Gonzalo Fernández de Córdoba  
Entre los nevados riscos (317) f. 151 Alonso de Venegas rebelión de La Alpujarra  
El nuevo Rey de Granada (379) f. 178 Felipe II  
Suspende sañudo Marte (326) f. 153v muerte de Álvaro de Bazán

*Romancero*

Han dado en recopilar (40) f. 22v  
No se espante nadie (314) f. 149v endechas  
Por Dios, señores poetas (37) f.21  
Poetas a lo moderno (130) f.64  
¿Quien compra diez y seis moros (101) f. 50v  
Señor Moro vagabundo (28) f. 17





## ROMANCES INÉDITOS EN EL CARTAPACIO DE ASCANIO COLONNA. EL ROMANCERO NUEVO Y EL CÍRCULO DE AMIGOS DE CERVANTES

PATRICIA MARÍN CEPEDA  
(Università degli Studi di Roma Tre  
Universidad de Valladolid)

«Locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos»<sup>1</sup>, escribió Juan Rufo en sus *Apotegmas* a finales del siglo XVI, a propósito de los poetas que hacían de sus peripecias vitales versos destinados a estar en boca de todos. En este sentido, el Romancero nuevo fue un género privilegiado para la transmutación en arte de historias con cierto componente autobiográfico. Como es sabido, la lírica áurea y, en el caso que nos ocupa, los romances nuevos circularon manuscritos por medio de cartapacios y de cancioneros, si bien coexistieron con formas de transmisión impresa como las antologías, los cancioneros, los romanceros y los pliegos sueltos<sup>2</sup>. Y circularon a menudo de manera anónima, de modo que el elenco de poetas involucrados continúa abierto, tanto por la inexistencia de testimonios poéticos conservados de algunos autores como por la frecuente anonimidad y los consiguientes problemas de atribución. En este marco, el objetivo de estas

---

<sup>1</sup> Juan Rufo, *Apotegmas*, ed. A. Bleuca, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, pág. 20.

<sup>2</sup> Además del estudio clásico de Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Castalia, 1968, véase Trevor J. Dadson, «La imprenta manual y los textos poéticos», *Edad de Oro*, 28 (2009), pág. 73; y del mismo autor, «The Dissemination of Poetry in Sixteenth-Century Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8 (2000[2003]), págs. 47-56.

páginas es proporcionar la edición y un primer acercamiento a dos romances nuevos inéditos no registrados en ningún repertorio ni catálogo –hasta donde hemos podido averiguar–, que se han conservado entre los papeles manuscritos del cardenal Ascanio Colonna, apenas conocido entre los hispanistas por figurar al frente de la dedicatoria de la primera novela de Cervantes, *La Galatea*. En segundo lugar, la contextualización de estos materiales inéditos nos permitirá saber algo más acerca de las circunstancias histórico-literarias en que tuvo lugar dicho fenómeno de renovación lírica. En tercer lugar, quisiéramos señalar el papel nada desdeñable que pudo tener el cauce epistolar como medio de transmisión manuscrita para la poesía áurea y, a través de estos ejemplos, en la difusión y cultivo de romances entre España e Italia. En último término, plantearemos la necesidad de incorporar la figura del cardenal Colonna a la nómina de poetas del Romancero nuevo, tanto por la autoría de al menos uno de los romances que aquí presentamos, como por su papel de catalizador en la «corte literaria» frecuentada, como hemos mostrado en trabajos anteriores, por escritores muy implicados en la práctica romanceril, como Cervantes, Lope de Vega, Luis de Vargas, Juan Rufo, el Conde de Salinas, Juan Bautista de Vivar y Luis Gálvez de Montalvo<sup>3</sup>.

Los romances nuevos inéditos se encuentran en el Archivo Colonna, ubicado en la Abadía benedictina de Santa Scolastica de Subiaco (Roma), bajo la siguiente colocación:

- a. *Fascicolo di numerose poesie di vario argomento*. ACS: IIA, busta 19, n. 1.
- b. *Poesie italiane, latine, spagnuole in lode di Ascanio*. ACS: IIA, busta 26, n. 41.
- c. *Componimenti poetici*. ACS: Collocazione II. C. F. Card. Ascanio Poeta.

En estas carpetas se hallan textos en prosa y en verso, en español, italiano y latín, de diversos autores y con diferentes grafías. Si bien en el archivo no se hallan dichos papeles formando una unidad, parece probable que, a la vista del perfecto estado de conservación y del ordenamiento cronológico y alfabético (dentro de cada año) de las más de veinticinco mil cartas que forman el epistolario del cardenal Ascanio, sus papeles poéticos hayan estado reunidos en algún momento de la historia de su conservación. En este sentido, se observa, a través del estudio detenido del epistolario, que en algunas ocasiones las cartas contenían

---

<sup>3</sup> Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1978. Permítasenos citar nuestro trabajo, por cuanto reconstruye por vez primera la red clientelar y literaria del primer mecenas de Cervantes, en abierta conexión con el fenómeno del Romancero nuevo: Patricia Marín, *Cervantes y la Corte de Felipe II. El círculo literario del Cardenal Ascanio Colonna*, Madrid: Polifemo (Colección «La Corte en Europa»), 2013. En prensa.

textos poéticos, bien en los márgenes, bien en folio aparte. Cuando el poema iba en papel exento, éste solía ser separado del resto de la carta, y pasaba a formar parte de otros repertorios personales. Si el texto poético había sido escrito en el mismo pliego que la carta, en alguno de los márgenes o espacios sobrantes, es obvio que no pudo ser separado, como se observa en ciertos ejemplos. Por eso, no tendremos inconveniente en referirnos a partir de ahora al «Cartapacio poético» de Ascanio Colonna, si bien no nos ha llegado conformado como tal, sino disperso en las carpetas arribas citadas, entre otras que pudieran irse localizando en la investigación en curso.

*ROMANCE AL DESENGAÑO DE FORTUNA, DE ASCANIO COLONNA*

El «Romance al desengaño de Fortuna» (véase Apéndice 1. Texto 1) constituye el primer texto poético en castellano que damos a conocer de Ascanio Colonna. Tan solo una breve biografía italiana sobre dicho personaje menciona varias composiciones líricas escritas en latín e italiano que se conservan en el Archivo Secreto Vaticano<sup>4</sup>. La composición lleva por título «Romance al desengaño de Fortuna» en el reverso del manuscrito (ACS: IIA, 19, n. 1). De este romance existe un segundo testimonio (ACS: IIA, 26, n. 41) entre los papeles del Colonna, que presenta una versión diferente del mismo romance; puede ser considerado una especie de «borrador», pues ofrece un estado de composición anterior, más breve y con variantes significativas (véase Apéndice 1. Texto 2). Ambos testimonios presentan un buen estado de conservación y no ofrecen problemas de lectura, con la salvedad de dos cuartetos ilegibles añadidos al margen de mano de Ascanio en la versión más extensa, aquella que parece ser la copia en limpio. La versión primitiva, que denominamos «borrador» para entendernos, es autógrafa de Ascanio Colonna, como demuestra el simple cotejo con sus cartas hológrafas. La versión más extensa ofrece una copia en limpio del romance, con una grafía diferente (debida a un copista cuya lengua materna es el italiano, a tenor de los errores ortográficos que contiene), si bien las correcciones que algunos versos presentan al margen se deben sin lugar a duda a la mano del propio Colonna, así como los dos cuartetos ilegibles añadidos al margen y la nota autógrafa que figura en el reverso de la copia en limpio, en la que puede leerse: «Romance al desengaño de Fortuna. Hízose primero de agosto en tres días en Marino, año de 1600». Por todas estas razones, la autoría de Ascanio Colonna parece segura.

Salvado el primer escollo de la autoría, tan compleja en lo que atañe a los romances nuevos, estamos también en condiciones de fecharlo con exactitud y de saber en qué lugar se escribió. Con estos datos no reviste demasiada dificultad

---

<sup>4</sup> Véase Francesco Petrucci, «Ascanio Colonna», en *Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 27, págs. 275-278.

desentrañar los referentes externos generales a los que hace alusión el romance y, si creemos la nota autógrafa, el tiempo que tardó en escribirlo. Va fechado el 1 de agosto de 1600 en Marino, y dice haber sido compuesto en tres días. Como sabemos gracias también a su epistolario –mediante el cual hemos reconstruido en trabajos anteriores su biografía en relación con la Corte española y el círculo de amigos de Cervantes–, el Colonna, huyendo del estío y de la corte pontificia en la que era cardenal desde finales de 1586, se encuentra descansando en una de las residencias seculares de su familia, en la zona de los lagos al sur de Roma, donde papas, cardenales y familias nobiliarias contaban con una segunda y fresca residencia lejos de la urbe.

La que denominamos copia en limpio del romance está formada por 152 versos, frente a los 48 que presenta el borrador autógrafo. De estos 48 versos, tan solo 24 hallan su correlato –con variaciones más o menos significativas– en la versión en limpio. Por esta razón, en el borrador encontramos 24 versos que finalmente no pasan a la copia en limpio. Una lectura detenida podría darnos alguna pista de lo que algunos han llamado «el taller del poeta», esto es, vislumbrar el proceso de composición del romance. Aborda el tópico de larga estirpe del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Aunque asume los motivos tradicionales de dicho tópico, el romance presenta un sustrato autobiográfico innegable. La lectura contrastada con su epistolario evidencia la nostalgia que Ascanio siente por sus años juveniles en España, en claro contraste con la vida y los trabajos en la Corte papal.

Para su interpretación, resulta útil considerar el romance compuesto de tres partes. Una primera parte, de carácter introductorio y expositivo, formada por 32 versos, describe en tercera persona el abandono de la ciudad de Roma y la huida del yo lírico a la tierra vinculada con sus antepasados. Sabemos que se trata de Marino, como ya hemos mencionado. Sin embargo, el yo lírico denuncia la inutilidad de la naturaleza para aliviar su desengaño vital, al tiempo que señala la utilidad de la reflexión y de la experiencia para sacar una enseñanza. La segunda parte (vv. 33-116), la más extensa, formada por 84 versos, comprende una reflexión sobre los desengaños de la Corte, el abuso del poder y las injusticias que a menudo recaen sobre los hombres virtuosos que aspiran a un lugar en el tablero cortesano, y termina por interpelar directamente a la figura de Fortuna. Entronca con toda una corriente de literatura anticortesana de cuño neoestoico que resurge a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. En este punto, el romance merece un comentario más extenso y profundo para el que ahora no ha lugar. Como es sabido, la amargura por el sentimiento de una carrera cortesana malograda avivó el cultivo de una literatura consolatoria que además de justificar una sociedad sustentada en el intercambio personal de beneficios, trataba de consolar –a través de unos códigos de comportamiento opuestos a los que regían el juego cortesano– la melancolía de quienes no veían satisfechas sus

aspiraciones. Uno de sus máximos cultivadores, tanto en sus escritos como en su labor de traductor de las obras de Séneca, fue Pedro Fernández de Navarrete, no por casualidad secretario personal de Ascanio Colonna en España y en Italia, entre 1586 y 1592. La tercera y última parte (vv. 117-152) comprendería los últimos 32 versos, presentando la misma extensión que la que hemos denominado primera parte del romance. En ella se desarrolla la idea tan solo sugerida al inicio, sobre la utilidad de la reflexión y de la experiencia para hallar remedio al desengaño de la Corte. El yo lírico acepta el poder terapéutico de la naturaleza («aliviando más la vista / sauces, álamos, y fresnos / que los bordados doseles / ni de palacio los techos, / mejoráronse mis ojos / con campos de glorias llenos, / resplandecientes de honor / de mil romanos trofeos»). El poema se cierra con la constatación de que el exceso de poder dio lugar a la caída del imperio romano.

No conocemos, hasta donde hemos podido averiguar, otros testimonios manuscritos de romances en los que se anote al margen la autoría del texto, la fecha, el lugar de composición y el tiempo aproximado que se empleó en su escritura: «hízose en tres días», leemos de mano de Ascanio. Como es sabido, la capacidad repentizadora era muy apreciada en los mentideros literarios del Siglo de Oro, y en cierto sentido este comentario parece indicar que el tiempo invertido en la escritura no se considera un factor irrelevante. Un caso ejemplar de la época lo tenemos en la figura de Juan Bautista de Vivar. Del poeta hemos dado ya a conocer su correspondencia autógrafa con el Colonna, a quien le unía una muy estrecha amistad que superó con creces la mera relación clientelar o de carácter cortesano que predomina entre el cardenal y muchos de sus correspondientes, ya fuesen escritores o nobles de la Corte. Gálvez de Montalvo, en una de sus primeras cartas a Ascanio Colonna, nos dejó un retrato de Vivar como repentista, en abierta contraposición al popular Pedro de Padilla:

A Vivar quisiera por acá algún día para que me atropellara a este desvanecido de Padilla en el repente, que en el pensado muchos hay acá que lo hacen. Unas *Elegías de Cristo* dirigidas a V. S. Illma. presenté en Consejo habrá ocho días, y se remitieron a un gran fraile de Sant Agustín que se llama Pinelo. Estalas viendo con mucho gusto. Cuando no haya lugar de estamparlas acá, mejor se hará en Roma.<sup>5</sup>

La conocida importancia de la capacidad repentizadora como cualidad imprescindible en las cortes literarias de la época da cierto valor a la mención que hizo el propio Ascanio al final de su romance acerca del tiempo que tardó en componerlo. En la misma línea, podemos añadir el testimonio de otro escritor del

---

<sup>5</sup> Carta de Luis Gálvez de Montalvo a Ascanio Colonna, Madrid, 29 de noviembre de 1583. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

mismo círculo, Juan Rufo, sobre la escasa media hora que le llevó la escritura de unos tercetos (que desconocemos), en una de las dos cartas conservadas que dirigió al Colonna:

Supé ayer que es ido a San Leonardo sin pensamiento de venir a Alcalá, y así me convino remitir a ésta, parte de lo que a boca pudiera decir, y enviar con ella *esos tercetos que se hicieron sin consultar musas ni Apolo en solo media hora*, la misma noche que estuve con V. S. Illma., como podrán decir los Duques, a quien luego los mostré, cuanto más que ellos mismos darán testimonio desta brevedad, que servirá de excusa para lo poco que dicen sobre tanta materia, y de un claro indicio de la afición con que se compusieron con intención de darse otro día, que por de mañana que acudí era ya V. S. partido de Madrid, por lo cual pensaba dilatarme más en ellos si falta de salud y sobra de ocupaciones no lo hubieran impedido estos días. Parecioles a los Duques que en todo caso se presentasen en ese tribunal, y así van incluso en esta carta. Suplico a V. S. Illma. los mande leer con protestación de que no serán solos. Si yo tuviere salud, la semana que viene sin dubda tendrá V. S. allá *La Austriada* y por ventura a su autor, porque la verdad de mi buen deseo no cabe en los estrechos límites deste papel, ni la razón de que procede dará lugar a que yo deje de ir a manifestalla.<sup>6</sup>

Si bien el «Romance al desengaño de fortuna» de Ascanio Colonna constituye, como dijimos, el primer texto literario atribuido al italiano, Cervantes sí parece tener muy presente su afición a la poesía en la dedicatoria de *La Galatea* que le dedicó en 1585:

Ha podido tanto conmigo el valor de V. S. Ilust[r]ísima, que me ha quitado el miedo que, con razón, debiera tener en osar ofrescerle estas primicias de mi corto ingenio. Mas, considerando que el estremado de V. S. *Ilustrísima no solo vino a España para ilustrar las mejores universidades della, sino también para ser norte por donde se encaminen los que alguna virtuosa sciencia profesan, especialmente los que en la de la poesía se ejercitan*, no he querido perder la ocasión de seguir esta guía, pues sé que en ella y por ella todos hallan seguro puerto y favorable acogimiento.<sup>7</sup>

Efectivamente, durante su década de estudios universitarios en Alcalá de Henares y en Salamanca, el joven Colonna se rodeó de los ingenios que tradi-

<sup>6</sup> Carta de Juan Rufo a Ascanio Colonna, Madrid, 3 de mayo de 1584. ACS: *Carteggio di Ascanio Colonna cardinale*.

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *La Galatea*, eds. A. Rey y F. Sevilla, Madrid: Alianza, 1996, págs. 14-15.

cionalmente se han puesto en relación con el círculo de amigos de Cervantes. Fue, además, compañero de Góngora en las aulas salmantinas, y precisamente el autor de las *Soledades* se estrenó como poeta con un poco afortunado poema en esdrújulos en los preliminares de la traducción de *Os Lusíadas* de Gómez de Tapia, dedicada –no por casualidad– al propio Ascanio Colonna. Este amplio círculo de escritores, del que buena parte se halla nutrida correspondencia en su epistolario, tiene un papel imprescindible de la nómina conocida de poetas que dieron lugar al Romancero nuevo.

*ROMANCE A LA MUERTE DE LA REINA NUESTRA SEÑORA* (H. 1611), ANÓNIMO

El segundo romance lleva por título «Romance a la muerte de la reina nuestra señora» (véase Apéndice 1. Texto 3) y, a diferencia del anterior, carece de firma y fecha de composición. Su carácter de epitafio por la muerte de la reina Margarita de Austria, que tuvo lugar el 3 de octubre de 1611, permite fecharlo a finales de dicho año. Dado que el cardenal italiano murió en 1608, se descarta su autoría. No obstante, se encuentra inserto entre otros documentos de su pertenencia. Nos encontramos, por tanto, ante un romance inédito anónimo que fue compuesto posteriormente al 3 de octubre de 1611, muy probablemente al calor del acontecimiento.

Se trata de un epitafio en romance, esquema no muy habitual en las composiciones de este género. Como afirma José Montero Reguera, los esquemas preferidos para los epitafios son la copla castellana o doble redondilla, la décima o espinela, las octavas, el madrigal, la silva, el ovillejo y el soneto<sup>8</sup>. Sin embargo, el romance de Lope de Vega a la muerte de Felipe II, «A la dorada cabaña», guarda un parecido extraordinario con este romance, en cuanto que ambos comparten un desarrollo alegórico de la muerte como personaje femenino decrepito que visita al monarca o, en este caso, a la reina, en su lecho de muerte<sup>9</sup>. El romance consta de 100 versos. En él, se narra la historia en tercera persona (vv. 1-25, 41-64, 89-100), y en este marco se insertan algunos parlamentos en estilo directo (vv. 26-40, 65-88, 98-99). Se trata, en definitiva, de la visita alegórica de la Muerte, encarnada en dicha figura femenina, de su llegada a El Escorial por la posta portando una carta como mensajera, de su enfrentamiento con las Guardas Reales (vv. 26-40), y de su parlamento final con doña Margarita en su lecho de muerte, que se despide de su esposo Felipe III y de los infantes con tranquila aceptación cristiana (vv. 65-88). Por cuanto atañe a la representación de

<sup>8</sup> José Montero Reguera, «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina (I)», 2011; Sagrario López Poza, «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y de Lope de Vega)», BHS, 85 (2008), págs. 821-839.

<sup>9</sup> Lope de Vega, «A la muerte del rey Filipo segundo, el Prudente», ed. Antonio Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 475.

la muerte como figura femenina anciana y decrepita, imagen de larga raigambre medieval y renacentista, se recurre a una serie de tópicos que hallaremos en forma muy semejante en el romance citado de Lope de Vega: «la de la calva amarilla, / carcomida y descarnada, / tan pobre como desnuda, / y tan dura como flaca» (vv. 1-4), que todo lo iguala sin hacer distingos entre los hombres, «la que cayados desprecia / mitras, coronas, tiaras. / La que los más altos cedros / a las más humildes cañas / suele igualar con el golpe / de su atrevida guadaña» (vv. 7-12). El romance fecha con exactitud la muerte, «Lunes a los tres de octubre, llegó al Escorial, cansada / de haber corrido la posta / solo por dar una carta» (vv. 13-16), hecho que junto a su carácter noticioso permite situar su escritura en fechas próximas al deceso.

A la vista de los textos aquí presentados, y por cuanto atañe a su contexto de producción, podemos concluir que de los ocho corresponsales que firman las cartas del epistolario de Ascanio Colonna, sabemos con certeza que la mayoría participaron activamente en la creación del Romancero nuevo, esto es, Luis de Vargas, el Conde de Salinas, Luis Gálvez de Montalvo, Juan Bautista de Vivar, Juan Rufo, y el propio Colonna. A estos escritores que gozaron de cierta protección del futuro Cardenal, cabe sumar a Cervantes, Lope de Vega –quien trató de acercarse sin demasiado éxito al Colonna en estas fechas– y Luis de Góngora, compañero del italiano en las aulas salmantinas y en los preliminares de la traducción de *Os Lusíadas* (1580), por Luis Gómez de Tapia. El mayor conocimiento que hoy tenemos de esta red de escritores permite en nuestra opinión reforzar las tesis conocidas de los estudiosos del Romancero que desde Menéndez Pidal han ido incrementando la nómina de los ingenios que escribieron romances. Montesinos supo ver en su clásico estudio «Algunos problemas del Romancero nuevo», cómo la lista de poetas que cabía citar en el desarrollo del género era superior a la conocida, debido a la anonimidad que impera en dichas composiciones. Además, como venimos demostrando en trabajos anteriores, el mapa político-literario en que se inscribe Cervantes en sus inicios como escritor en la década de 1580, coincide prácticamente con la llamada «generación de 1580» por Antonio Carreño en sus estudios sobre el Romancero nuevo. Se trata, en definitiva, de un grupo de escritores entre los cuales es posible rastrear la historia de unas estrechas relaciones de amistad y de actividad literaria en torno a diversos núcleos urbanos, Madrid, Alcalá, Toledo, Valladolid y Salamanca, y alrededor de los mismos impresores. La lectura cruzada de dedicatorias y de poemas panegíricos con el epistolario de Ascanio Colonna han arrojado nueva luz sobre la historia de estas relaciones que fueron un marco fundamental en el desarrollo del Romancero nuevo, y escenario preciso de los primeros años de Cervantes como escritor.



## CRITERIOS DE EDICIÓN

En el apéndice proporcionamos una propuesta de edición de los romances, de los cuales ofrecemos también la transcripción en sendas notas al pie. En la edición, hemos tenido como criterio general la modernización del texto. Así pues, regularizamos la puntuación y el uso de mayúsculas. No se conservan las variantes gráficas *b/v*, *ç/z*, *g/j*, *x/j*, *ph/f*, *ss/s*, *z/c*, *s/x*, y se impone la *h*-derivada de *f*-etimológica. Se regulariza el uso de *i* consonántica como *j* o *y*, así como el uso de *u* consonántica como *v*; las grafías *y*, *v* vocálicas se normalizan como *i*, *u*. Se moderniza la forma gráfica *qu*- para el sonido representado por *cu*, y se respetan aquellas vacilaciones gráficas que atiendan a variantes fonéticas. Los lugares del texto que plantean dudas se señalan mediante [?], y si existen lagunas en el texto, mediante [...].

## APÉNDICE

## TEXTO 1

ACS: Ms. IIA 19, n. 1. Fascicolo di numerose poesie di vario argomento.

Apretado del estío  
Julio y del rigor del tiempo,  
busca a su congoja alivio,  
en su ventana de pechos,

do los vecinos collados  
suelen respirar gran fresco,  
a las latinas campañas  
con sus saludables vientos.

Dejó la famosa Roma,  
y al suelo que de derecho  
al valor de sus pasados  
dieron por premio los cielos,

vino para restaurar  
su cansado pensamiento,  
sustentado de desgracias  
dende el punto que fue hecho.

Causole gran turbación  
que corriendo aires tan frescos  
no halló alivio ni descanso  
dentro su tierra, su pecho;

aunque presto conoció  
que justos desabrimientos  
no se alivian con los aires  
aunque sean de favor llenos

—que se muda la fortuna  
con la mudanza del tiempo,  
y si se ven altos puestos  
se ven asolados reinos—,

---

hallando por mejor pasto  
sustentarse de escarmientos,  
si prudencia es la alquitara  
de otro mal en su provecho.

Pesadas son las coronas  
de los más graves imperios,  
y mortales las heridas  
que amagan los grandes cetros.

Y puede mucho el poder  
que puede dorar sus hierros,  
y so color de justicia  
velar quiere sus intentos,

abusando del mandar  
cualquiera mortal sujeto,  
pecho que nobleza siente  
en el alma por gran peso;

pagándola en sentimientos  
los más cuerdos caballeros,  
de grandes, grande miseria,  
de poder, peor efeto,

si se procura privanza  
de que mal se vive esento,  
y si no se puede en Cortes  
a que no se está sujeto;

no estimando más el mundo  
cordura, valor, sosiego,  
nobleza, letras, bondad,  
entendimiento, ni ingenio,

que invidiada es la virtud,  
y por eso no halla premio  
en la tierra, y de justicia  
no se le niega en el cielo;

premiándose acá los malos,  
y los graves y discretos  
dejándolos en rincones,  
que debieran mandar reinos.

Ojalá que se dejaran  
siquiera vivir los buenos,  
sin verse siempre azotados  
con mil discursos de necios,

que no tienen por persona  
hábil para algún gobierno,  
si no son entremetidos,  
falsos tratantes, chismeros.<sup>10</sup>

Falsa opinión, ¡qué de daños  
causas en humanos pechos,  
mayor mal de las miserias  
a que vivimos sujetos!

No aprovecha la paciencia  
para reparar encuentros,  
que la modestia se alaba,  
y e[n]salzan los lisonjeros.

¿De qué aprovecha la fama  
si la escurece un tintero,  
y de la mala en el mundo  
ningún bueno se ve esento?

¡Oh, qué de infames famosos  
hace [el] poder, gran maestro  
de velar claros oscuros:  
ojalá no hubiera ejemplos!

¡Oh, qué de villanos nobles,  
qué de lebrones guerreros,  
hace su amiga fortuna,  
cubriéndolos de oro en hierro!

---

<sup>10</sup> Al margen, hay cuatro versos añadidos en letra muy pequeña e ilegible, que irían a continuación. No hemos logrado leerlos.

Y ¿que nunca has de encumbrar,  
fortuna, nobles con seso,  
ni letrados con valor,  
ni brío con entendimiento?<sup>11</sup>

¿Ni tampoco han de valer  
las trazas de un grande ingenio  
para reparar desdichas,  
ni han de ser de algún provecho?

Yo sé de un gran personaje  
muy grave y noble sujeto,  
para que llegasen tarde  
despachó siempre correos.

Y si corriste la posta  
en su fortuna de asiento,  
por otro que no era tal  
y harto más torpe que cuerdo,

¿por qué te estiman los hombres  
di, gran patrona de necios?  
Si abajas los que levantas,  
con razón te huyen discretos.

A pesar de tu poder,  
a mi mal hallé remedio,  
que atriaca de venenos  
sacar pueden los recuerdos.

Y no refrescando el aire  
para mitigar mi pecho,  
reparar en desengaños,  
sosegó mis pensamientos,

probando por experiencia,  
que no es buen mantenimiento  
el que da poder al alma  
por su ordinario sustento,

---

<sup>11</sup> *Idem.*

aliviando más la vista  
sauces, álamos y fresnos  
que los bordados doseles  
ni de palacio los techos.

Mejoráronse mis ojos  
con campos de glorias llenos,  
resplandecientes de honor  
de mil romanos trofeos,

y de ver las claras ondas,  
de a do los latinos Remos  
conquistaron ilustrando  
cartagineses y griegos,

pues de mi balcón mirando  
bosques y prados amenos,  
saqué fruto de los hechos  
de Mario, Catón, Pompeyo.

Amado y glorioso suelo,  
¿para qué no serás bueno  
si aun a los que te miran  
das saludables consejos,

obligando a reparar  
más que a nadie a caballeros?  
De Roma acabó el Senado,  
mando y gloria, con exceso.

P. S. Romance al desengaño de fortuna hízose primero de agosto en tres días en Marino, año de 1600<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> A continuación, aportamos la transcripción del romance, distribuido en cuartetos numerados (no transcribimos dicha numeración): «Apretado del estío / Julio y del rigor del tiempo/ busca a su congoja aliuio / en su uentana depechos / Do los uicinos collados / suelen respirar gran fresco / a las latinas campannas / con sus saludables uientos / dexo la famosa Roma / y al suelo que de derecho / al valor de sus passados / dieron por premio los cielos / Vino para restaurar / su cansado pensamiento / sustentado de desgracias / den del punto que fue eccho / Causole gran turbacion / que corriendo aires tan frescos / no allo aliuio ni descanso / dentro su tierra su pecho / Aunque presto conocio / que justos desabrimientos / no se aliuian con los aires / aunque sean de fauor llenos / Que se muda la fortuna / con la mudança del tiempo / y si se uen altos puestos / se uen asolados reynos / Allando por mexor pasto / sustentarse de

## TEXTO 2

ACS: Ms. IIA 26, n. 41. Poesie italiane, latine, spagnuola in lode di Ascanio

*Del Cardenal Colona*

Pesadas son las coronas  
de los más altos imperios,  
y mortales las heridas  
que amagan los grandes cetros,

---

scarmientos / si prudencia es l'alquitarra / de otro mal en su prouecho / Pesadas son las coronas / delos mas graues imperios / y mortales las heridas / que amagan los grandes sceptros / Y puede mucho el poder / que puede dorar sus hierros / y so color de justicia / uelar quiere sus intentos / Abusando del mandar / qualquiera mortal sujeto / pecho que nobleça siente / en el alma por gran peso / Pagandola en sentimientos / los mas cuerdos caualleros / de grandes grande miseria / de poder peor efeto / Si se procura priuança / de que mal se uiue esento / y se no se puede en Cortes / a que no se esta sujeto / no stimando mas el mundo / cordura ualor sossiego / nobleça letras bontad / entendimiento ni ingenio / Que inbiada es la uirtud / y por eso no alla premio / en la tierra y de justitia / no se le niega en el cielo / Premiandose a ca los malos / y los graues y discretos / dejandolos en rincones / que deuiaran mandar reynos / Oxala que se dejaran / si quiera biuir los buenos / sin uerse siempre açotados / con mil discursos deneçios / Que no tienen por persona / habil para algun gouierno / si no son entremetidos / falsos tratantes chimeros / [Cuarteto ilegible añadido en el margen]/Falsa opinion que de danos / causas en humanos pechos / maior mal delas miserias / a que uiuimos sujetos / No aprouecha la paciencia / para reparar enquentros / que la modestia se alaua / y esalzan los lisonjeros / De que aprouecha la fama / si la escoreçe un tintero / y de la mala en el mundo / ningun bueno se ue esento / O que de infames famosos / ace poder gran maestro / de uelar claros oscuros / oxala no huiera exemplos / O que de uillanos nobles / que de leuones guerreros / açe su amiga fortuna / cubriendolos de oro en hierro / Y que nunca as dencumbrar / fortuna nobles con seso / ni letrados con valor / ni brio con entendimiento / [Cuarteto ilegible añadido en el margen] / Ni tanpoco an de ualer / las traças de un grande ingenio / para reparar desdichas / ni han de ser de algun prouecho / Yo se de un gran personaje / mui graue y noble sujeto / para que llegassen tarde / despacho siempre correos / Y se corraste la posta / en su fortuna de assiento / por otro que no era tal / y arto mas torpe que cuerdo / Por que te stiman los ombres / di gran patrona de neçios / si abaxas los que leuantas / con raçon te huien discretos / A pesar de tu poder / a mi mal alle remedio / que atria que de uenenos / sacar pueden los recuerdos / Y no refrescando el aire / para mitigar mi pecho / reparar en desengannos / sossego mis pensamientos / Prouando por esperiencia / que no es buen mantenimiento / el que da poder al alma / por su ordinario sustento / Aliuiando mas la uista / sauces alamos y fresnos / que los bordados doseles / ni de palacio los techos / Mejoraronse mis ojos / con campos de glorias llenos / resplandecientes de honor / de mil romanos trofeos / Y de uer las claras ondas / de ado los latinos remos / conquistaron ilustrando / cartagineses y griegos / Pues de mi balcon mirando / bosques y prados amenos / saque fruto delos echos / de Mario Caton Pompeio / Amado y glorioso suelo / para que no seras bueno / si aun a los que te miran / das saludables consejos / obligando a reparar / mas que a nadie a caualleros / de roma acauo el Senado / mando y gloria con esceso». Sobrescrito: «Romance al desengaño de fortuna hiçose p. de agosto en tres dias en Marino Anno de 1600».

abusando del poder  
cualquiera mortal sujeto,  
pecho que nobleza siente  
en el alma por gran peso;

pagándole en sentimiento  
los más cuerdos caballeros,  
de grandes, grande miseria  
de peor, peor efeto.

A pesar de la grandeza,  
hállase a su mal remedio,  
que atriaca de venenos  
sacar pueden los discretos.

Si las historias declaran  
que no es buen mantenimiento  
el mucho poder al alma  
por su ordinario sustento,

susténtase las más veces  
la potencia de escarmientos.  
Sea prudencia el alquitara  
de otro mal en su provecho.

De Cartago las ruinas  
sean los fuertes fundamentos,  
de Seyano las memorias,  
desengaño de hombres cuerdos.

Si las más altivas torres  
vemos humillar al suelo,  
¿qué esperanza habrá en los aires  
aunque sean de favor llenos?

Que si no sabe el piloto  
templar de fortuna el viento,  
nu[n]ca llegará la nave  
a tener seguro puerto.



En el ajedrez del mundo  
ninguno confie del juego,  
que en fin las tretas se entienden  
y múdanse los trebejos.

Acaben de persuadir  
tiempo y razón al deseo,  
que si de extremos no huye  
nu[n]ca vivirá contento,

obligando a reparar  
más que a nadie a caballeros.  
De Roma acabó el Senado  
mando y poder con exceso.<sup>13</sup>

### TEXTO 3

ACS: Ms. II. C. F. Card. Ascanio Poeta. Romance a la muerta de la Reyna  
nra. señora

La de la calva amarilla,  
carcomida y descarnada,  
tan pobre como desnuda,  
y tan dura como flaca.  
Tan fuerte como atrevida,  
tan cierta como olvidada,  
la que cayados desprecia,

<sup>13</sup> Transcripción del romance: «Del Cardenal Colona.

Pesadas son las coronas / delos mas altos imperios / y mortales las eridas / que amagan los grandes  
çetros / abusando del poder / qualquiera mortal sujeto / pecho que nobleça siente / en el alma por gran  
peso / Pagandole ensentimiento / los mas querdos caballeros / de grandes grande miseria / de peor peor  
effeto / A pesar de la grandeça / allase a su mal remedio / que atriaque de uenenos / sacar pueden los  
discretos / Si las istorias declaran / que no es buen mantenimiento / el mucho poder al alma / por su  
ordinario sustento / Sustentase las más ueçes / la potència de scarmientos / sea prudència el alquitara / de  
otro mal en su prouecho / De Cartago las roinas / sean los fuertes fundamentos / de seyano las memorias  
/ desengaño de ombres querdos / Si las mas altiuas torres / uemos umillar al suelo / que esperança haura  
en los aeres / aun que sean de fauor llenos / Que si no sabe el piloto / templar de fortuna el uiento / nuca  
llegara la naue / atener seguro puerto / En el ajedrez del mundo / ninguno confie del juego / que en fin  
las tretas se entienden / imudanse los treuejos / Acaben de persuadir / tiempo i raçon al deseo / que si de  
extremos no uye / nuca uiuira contento / Obligando a reparar / mas que anadie a caballeros / de Roma  
acabo el senado / mando y poder con ecceso».

mitras, coronas, tiaras.  
La que los más altos cedros  
a las más humildes cañas  
suele igualar con el golpe  
de su atrevida guadaña.  
Lunes a los tres de octubre,  
llegó al Escorial, cansada  
de haber corrido la posta  
solo por dar una carta.  
De San Lorenzo el Real,  
como la vieron las guardas  
en hábito sospechoso,  
llegaron a preguntarla  
qué busca en aquel lugar,  
que si es por dicha posada  
allí solo posan reyes,  
que pique [?] abajo se halla.  
Alto responde la muerte:  
«Suelo picar si me agrada,  
que al mismo Dios en cuanto hombre  
le quité en la Cruz la capa.  
Naide se atreva conmigo,  
que entrepúas y alabardas  
me suelo arrojar sin miedo,  
parto a ocasiones tan altas.  
A buscar vengo la piedra  
que para el divino alcázar  
el lapidario del cielo  
labró en las entrañas de Austria.  
Avisen a Margarita,  
que estoy aquí y esto basta,  
que bien sabe a lo que vengo,  
y que el mismo Dios la aguarda».  
Los soldados atrevidos,  
viendo en una mujer tanta  
arrogancia y valentía,  
de cómo prenderla tratan;  
[las] manos piensan cogerla,  
mas por pies se les escapa.  
Y en presencia de la reina,  
puesta a los pies de la cama,

por señas dijo quién era,  
que son sus señas tan claras  
que hasta los reyes la entienden  
en solo verle la cara.  
Puso la reina los ojos  
en una blanca mortaja  
que le mostró, en que traía  
carta en blanco de que parta.  
Siendo del cielo la letra,  
¿quién dejará de aceptarla,  
a[un]que venga a letra vista ,  
si [es] Dios el que recambia?  
Estuvo un rato en silencio,  
atónita y espantada,  
mas diciendo Ave María,  
así responde y despacha:  
«Dios por mí murió en la Cruz,  
ll[e]no de mortales ansias,  
y quiero morir por él,  
y que sea su cruz mi cama.  
De buen [?] [co]razón y esto [?]  
a m[or]ir crucificada,  
por [a]mor de Jesucristo,  
[...] divina paga.  
La moneda es de decreto,  
y pues está decretada  
mi muerte, yo doy mi vida  
a quien me la dio de gracia.  
Adiós Felipe querido,  
adiós fundamento y basa  
de la católica unión  
de la Iglesia sacrosanta.  
Adiós, que me parto, adiós,  
adiós, dulces prendas caras,  
príncipe, infantes queridos,  
primicias de mi esperanza.  
Dios os ensalce y gobierne,  
Dios os aumente, y os traiga  
a tiempo en que gocéis  
en paz de la casa santa».  
Prisa le daba la muerte,

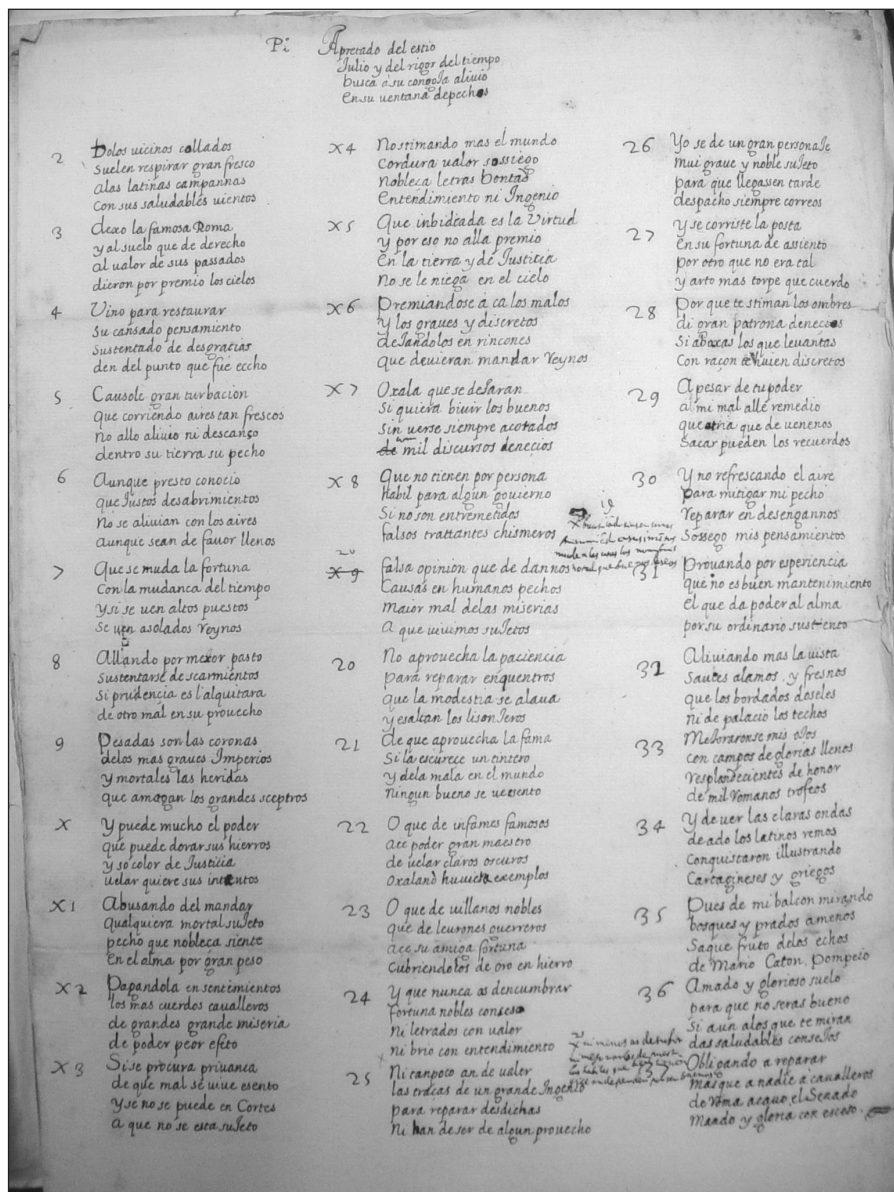
que le parece que tarda,  
 según que viene deprisa,  
 hácele señas que parta.  
 Dale el postrer paroxismo,  
 y en un crucifijo enclaba  
 aquellos hermosos ojos  
 que fueron luces de España.  
 Crucificada en Dios,  
 dice «encomiendo mi alma  
 en vuestras manos, Señor».  
 Y cortó el hilo la parca<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Transcripción del romance: «Romançe a la muerte de la Reyna nra. señora.

La de la calba amarilla / carcomida y descarnada / tan pobre como desnuda / y tan dura como flaca / Tan fuerte como atreuida / tan çierta como oluidada / la que cayados desprecia / mitras coronas thiaras / la que los más altos cedros / a las mas humildes cañas / suele ygualar con el golpe / de su atreuida guadaña / Lunes a los tres de octubre / llego al escurial cansada / de hauer corrido la posta / solo por dar una carta / de san lorenço el Real / como la uieron las guardas / en Hauito sospechoso / llegaron a preguntarla / que busca en aquel lugar / que sies por dicha posada / allí solo posan Reyes / que pique abajo se halla / Alto responde la muerte / suelo picar si me agrada / que al mismo dios en quanto hombre / le quite en la cruz la capa / Naide se atreva conmigo / que entre puas y alabardas / me suelo arrojar sin miedo / parto a ocasiones tan altas / A buscar vengo la piedra / que para el diuino alcazar / el lapidario del cielo / labro en las entrañas de Austria / Auisen a Margarita / que estoy aquí y esto basta / que bien sabe a lo que uengo / y que el mismo dios la aguarda / Los soldados atreuidos / biendo en una muger tanta / arrogancia y ualencia / de como prenderla tratan / [...] manos piensan cogerla / mas por pies se les escapa / y en presencia de la Reina / puesta a los pies de la cama / Por señas dijo quién era / que son sus señas tan claras / que hasta los reyes la entienden / en solo verle la cara / Puso la Reyna los ojos / en una blanca mortaja / que le mostro en que traya / carta en blanco de que parta / siendo del cielo la letra / quien dejara de aceptarla / aunque uenga a letra uista / si es [de] dios el que [...] / estubo un rato en silencio / atonita y espantada / mas diciendo aue maria / así responde y despacha / Dios por mi murio en la cruz / II[...]no de mortales ansias / y quiero morir por el / y que sea su cruz mi cama / de buen [?] [...]razon y esto / a m[...]ir crucificada / por [...]mor de jesuchristo / [...] divina paga / la moneda es de decreto / y pues esta decretada / mi muerte yo doy mi uida / a quien me la dio de graçia / Adios Phelipe querido / adios fundamento y basa / de la catholica union / de la yglesia sacro santa / Adios que me parto adios / adios dulces prendas caras / principe infantes queridos / primicias de mi esperança / Dios os ensalçe y gouierne / dios os aumente y os trayga / a tiempo en que gozeis / en paz de la casa santa / Prisa le daua la muerte / que le parece que tarda / segun que viene deprisa / haçele señas que parta / Dale el postrer paroçismo / y en un crucifijo enclaba / aquellos hermosos ojos / que fueron luces de españa / Crucificada en dios / dize encomiendo mi alma / en uuestras manos señor / y corto el hilo la parca.»

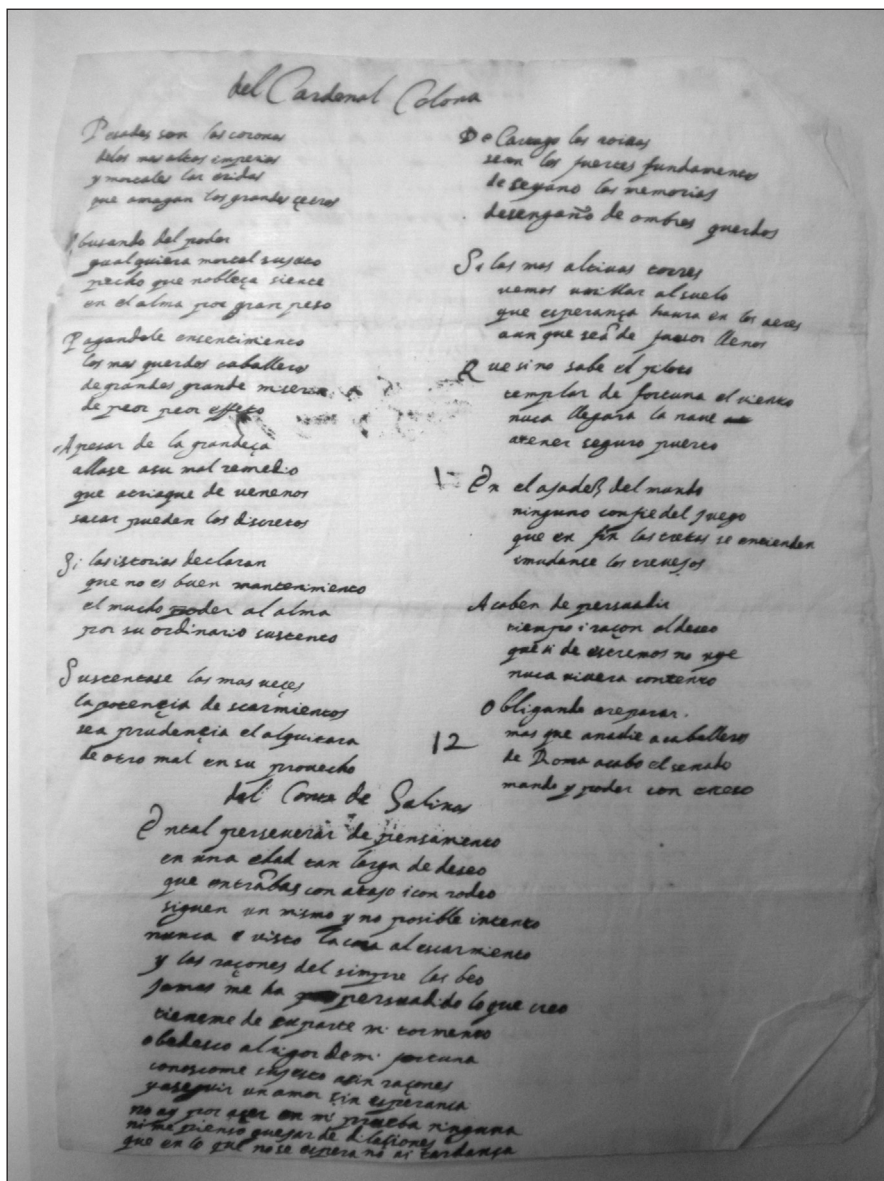
## IMAGEN 1

ACS: Ms. IIA 19, n. 1. Fascicolo di numerose poesie di vario argomento.



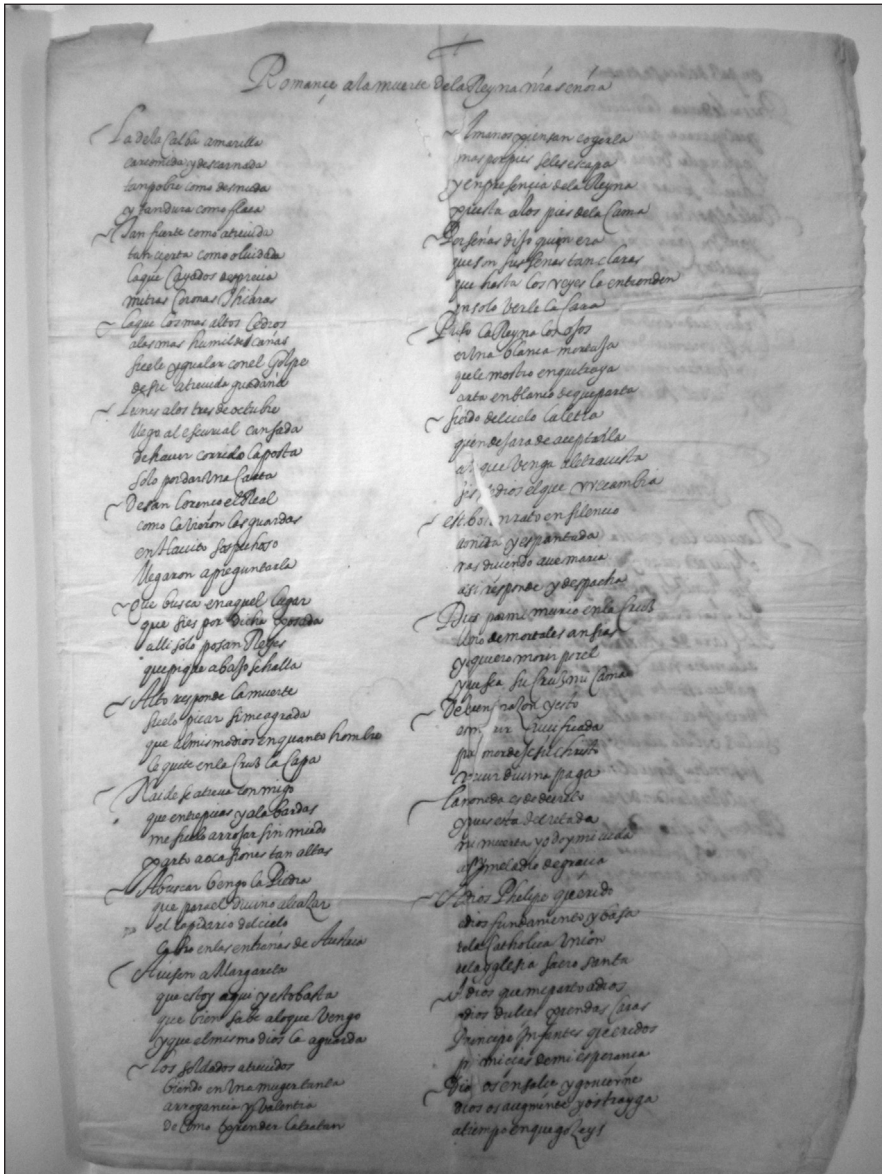
## IMAGEN 2

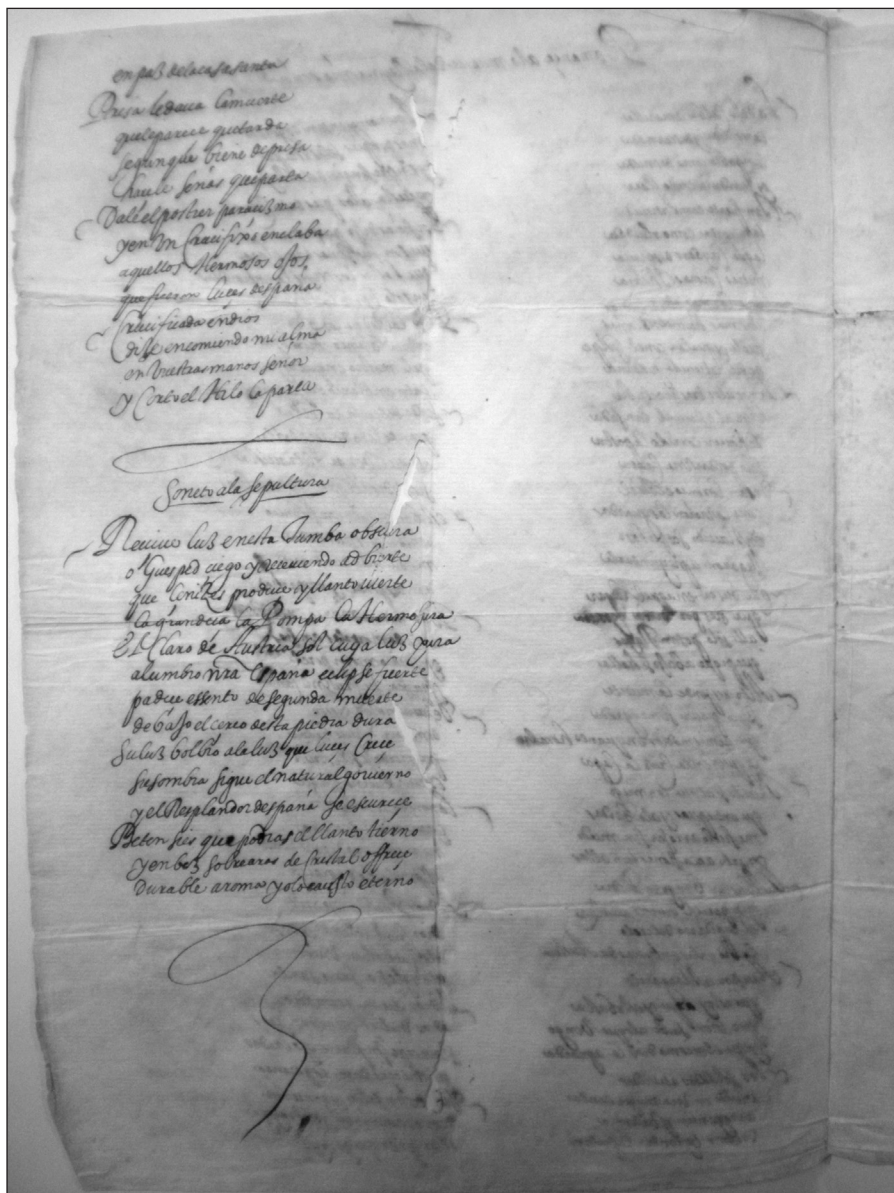
ACS: Ms. IIA 26, n. 41. Poesie italiane, latine, spagnuola in lode di Ascanio



## IMAGEN 3

ACS: Ms. II. C. F. Card. Ascanio Poeta. Romance a la muerte de la Reyna nra. señora







«QUE NI POSO EN RAMO VERDE  
NI EN PRADO QUE TENGA FLOR»:  
ROMANCE, MITO Y METÁFORA EN *FONTEFRIDA*<sup>1</sup>

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
(Universidad de Alcalá)

*FONTEFRIDA*: TEXTOS E INTERTEXTOS

Puede que no exista un romance más singular ni paradójico que el de *Fontefrida*. El diálogo famosísimo entre la tórtola desolada y el alegre ruiseñor es, por un lado, emblema del romancero más lírico y menos épico e histórico que quepa imaginar. Es decir, que *Fontefrida* se halla en las antípodas de los que han sido considerados como los dos núcleos del género: el conflicto heroico por un lado y el familiar por otro. Es, por otro lado, un romance muy breve, profundamente lírico y emotivo, articulado en torno a una trama muy tenue, más verbal y psicológica que física o narrativa. Lo contrario de los aparatosos hechos de guerra y los graves raptos, adulterios, incestos y crímenes por los que se desangran otros romances emblemáticos.

---

<sup>1</sup> Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680). Agradezco su ayuda a Chet Van Duzer, José J. Labrador, Ralph A. DiFranco, Óscar Abenójar y José Luis Garrosa.

*Fontefrida* es, además, una *pastorela* típica –un género poético que la tradición medieval acuñó en términos bastante estrictos–, aunque muy esencial, con el sujeto masculino de paso que galantea a una fémina sobre un escenario silvestre, y que recibe la respuesta de ella. Negativa en el caso concreto de nuestro romance, aunque la *pastorela* tónica, después de ciertos amagos de rechazos, desdenes y dudas, suele concluir con un sí de la mujer al hombre.

Todos estos rasgos acentúan la dimensión lírica de *Fontefrida*, mucho más cercana al mundo de la breve canción de amor que al de la epopeya, por más que esté puesta en el verso octosílabo del romance.

Pero hay algo más que hace de *Fontefrida* una excepción notable dentro del género del romancero: su sencillez y claridad aparentes, que se apoyan sobre una textura metafórica muy densa. *Fontefrida* es, en efecto, un romance-escena breve, de apariencia ingenua y transparente, un poema prácticamente sin acción, solo con dicción: los personajes no hacen nada, solo se dicen cosas. Pero en su interior hay dos temperamentos radicalmente enfrentados, emociones intensas que pugnan por manifestarse y una gran variedad de fuentes y paralelos que asedian y complican su discurso y su análisis.

Esa tensión rara y sugerente, que se intuye más que se concreta, entre la sencillez del continente y la complejidad del contenido, es la que le ha hecho ganar el podio emblemático que ocupa en las ediciones, estudios y manuales sobre romancero, y en alguna de las ediciones generales de cualquier poesía en español. Porque *Fontefrida* es, por descontado, uno de los poemas más celebrados y divulgados de la literatura en nuestra lengua.

No voy a desgranar yo aquí detalles mayores acerca de sus fuentes y paralelos tempranos, que los críticos han detectado entreverados en el romance de *La gentil dama y el rústico pastor* anotado por el estudiante Jaume de Olesa en 1421, o glosados, truncados o aludidos en el *Cancionero general* de 1511, en el *Cancionero musical de Palacio*, en la *Tragedia Policiana* (1547) de Sebastián Fernández y en no pocos pliegos sueltos de la época. Un estudio de 2003 de los profesores José J. Labrador Herraiz, Ralph A. DiFranco y Antonio López Budia, al que remito, daba cuenta de más versiones y menciones que las que había detectado hasta entonces nadie, a propósito de dos versos de *Fontefrida*, «que ni posa en rramo verde / ni en árbol que tenga flor» (al que prestaremos nosotros atención muy singular), que se hallaban insertos dentro de unas malintencionadas *Coplas a un impotente* de Baltasar del Alcázar editadas por aquellos tres críticos<sup>2</sup>. No vendrá nada mal ir adelantando aquí que tal verso, el que se refiere al ramo no verde (es decir, seco) y al árbol sin flor, se convirtió en carta

---

<sup>2</sup> *Cancionero sevillano de Lisboa (Poesías Varias de Diversos Autores em Castelhana (LN F.G. Cod. 3072)*, eds. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y A. López Budia, Sevilla: Universidad, 2003, pág. 289, n. 3.

de identidad principal del romance: la mayoría de sus glosas y menciones lo privilegiaron por encima de cualquier otro, incluso del que se refiere al agua enturbiada por el ave, que alcanzó también mucha celebridad.

La versión que reproduzco es la del *Cancionero de Amberes* de 1550, muy similar a las más o menos coetáneas del *Cancionero de Amberes s. a.* y de la *Segunda parte de la silua de varios romances*, también de 1550:

Fontefrida, Fontefrida, Fontefrida y con amor,  
do todas las avecicas van tomar consolación  
si no es la tortolica que está viuda y con dolor.  
Por ahí fuera pasar el traidor del ruseñor;  
las palabras que él decía llenas son de traición:  
–Si tú quisieses, señora, yo sería tu servidor.  
–Vete de ahí, enemigo, malo, falso, engañador,  
que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor;  
que si hallo el agua clara, turbia la bebía yo;  
que no quiero haber marido porque hijos no haya, no,  
no quiero placer con ellos ni menos consolación.  
Déjame triste, enemigo, malo, falso, mal traidor,  
que no quiero ser tu amiga ni casar contigo, no<sup>3</sup>.

Como notabilísima excepción que en sí mismo es, el romance de *Fontefrida* ha recibido un tratamiento también excepcional por parte de la crítica: ha atraído más, de hecho, a especialistas en otros géneros (sobre todo en los géneros líricos renacentistas) que a los especialistas en romancero propiamente dicho, quienes han estado tradicionalmente más dedicados a las vertientes más narrativas del repertorio, en particular a las heroicas y familiares.

Sobre las fuentes presumibles de *Fontefrida*, del *locus amoenus* (la fuente fría) que le presta el escenario, de los caracteres ejemplares que encarnan las dos voces cantantes de la tórtola y el ruseñor, han corrido ríos de tinta. He aquí el breve resumen que hizo Paloma Díaz-Mas:

Desde la antigüedad grecolatina la tórtola se pone como ejemplo de fidelidad, pero es en los bestiarios medievales –y muy especialmente a partir de ciertas versiones del *Physiologus*, obra griega del siglo IV– donde se presenta como emblema de la viudez casta, que guarda la fidelidad al esposo muerto. El motivo fue ampliamente utilizado en la literatura medieval, tanto religiosa

<sup>3</sup> *Cancionero de romances*, Envers: en casa de Martin Nucio, 1550, f. 245. Sigo las ediciones de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967, pág. 285; y Pedro Piñero, *Romancero*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, núm. 83.

como profana... Es frecuente en la canción tradicional medieval (especialmente en la francesa) la figura del ruiseñor como enamorado engañoso; otras veces aparece como consejero de enamorados y Brunetto Latini lo presenta como ejemplo de falsa amistad. Todos estos rasgos confluyen en el romance.<sup>4</sup>

Acerca del verso famosísimo puesto en boca de la tórtola que dice «que si el agua hallo clara, turbia la bebía yo», cuyo análisis dejaremos para algún artículo futuro, se ha dicho que

está también el motivo en bestiarios medievales y en otras muchas fuentes escritas (en textos italianos al menos desde comienzos del siglo XIII, y se documenta asimismo en fuentes catalanas y francesas del XV), además de usarse en la iconografía. El evitar el agua clara indica la intención de huir de todo placer, especialmente si tiene connotaciones sexuales...<sup>5</sup>

A Pedro Piñero se debe esta otra síntesis, bien aguda y representativa, del modo en que los especialistas han considerado el romance:

La crítica –que ha dedicado a este romance muchos e importantes trabajos– ha visto en él una de las piezas más logradas poéticamente del género en todos los tiempos. Difundido en el siglo XV, ha tomado de su poesía culta el espíritu cortesano y trovadoresco al tiempo que ha aunado temas y motivos folclóricos bien consolidados en la tradición poética medieval, tanto lírica como narrativa, todo esto con abundantes simbolismos. Francisco Rico (1990) indaga sobre el posible origen del romance, que sitúa o en ambientes estudiantiles hispanos de Bolonia, donde se hallaba Olesa que había dejado entre los versos de *La dama y el pastor* dos de *Fontefrida* –como queda dicho–, o en los aledaños de la corte napolitana de Alfonso V, donde se codean italianos, catalanes y castellanos de lengua que han acogido sin reticencias, por primera vez, los romances viejos.

Además es solo en la tradición literaria catalano-aragonesa donde se documenta, desde el Cuatrocientos, el motivo de la tórtola que bebe el agua turbia, y este motivo parece tener su origen erudito en Italia. «Es lícito conjeturar –termina Rico trascendiendo del estudio particular de *Fontefrida* a aspectos más generales sobre la implantación del género– que de allí [la corte napolitana y su enmarque cultural italiano] vinieron, entre otras cosas, modelos y estímulos decisivos para alzar el romancero a un nuevo registro» (Rico, 1990, pág. 32).

<sup>4</sup> Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 91, pág. 357.

<sup>5</sup> Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, núm. 91, pág. 358.

Bastantes años antes, Menéndez Pidal veía en los textos conservados versiones muy truncadas de una historia más extensa, una historia, sin duda, más circunstanciada a la que la tendencia del romancero al fragmentismo habría recortado de esta manera (*Rom. hisp.* I, pág. 338). Pero no ha pensado así la mayoría de los críticos que le han seguido, entre ellos E. Asensio, cuyo estudio sobre *Fontefrida* (1954) es de obligada lectura. *Fontefrida*, bordeando las fronteras de la lírica y el romance, se elabora fielmente sobre el diseño de una pastorela con los requerimientos de un caballero y la negativa de la dama que permanece fiel a su primer amor aun después de muerto, y enlaza –según este estudioso– dos motivos populares con uno de origen culto y clerical: por un lado, la fuente de aguas frías (*fonte frida* es un arcaísmo que se ha mantenido en el romance) es lugar ideal de disfrute femenino y encuentros amorosos, y la frescura de la corriente simboliza –según tantas cancioncillas populares de la lírica occidental– la fecundidad de la naturaleza y la disposición de la doncella a entregarse a su amado. También en la poesía cortesana las damas se reúnen cerca de una fuente fría. El segundo motivo de origen popular –pero aprovechado también en la literatura culta– es el del ruiseñor enamorado, «voz del mundo florido y renaciente», que aparecía con frecuencia en la poesía medieval francesa asociado a todas las fases y menesteres del amor. Pero no queda en esto su caracterización, sino que también es visto en otros textos como prototipo de la falsa amistad, y es mal considerado por los moralistas por su donjuanismo y por ser propiciador de los amores nuevos y consejero de enamorados. Casi todos estos rasgos adornan al ruiseñor de nuestro romance, al que la tortolica le espeta una sarta de dicterios que los sintetiza. El tercer motivo, la tórtola viuda, es de procedencia culta y clerical, difundido en el tratado de filosofía natural *Physiologus*, de amplia difusión en el Medievo, en el que los escritores encontraron una estupenda compilación sobre las propiedades o naturas de animales, plantas y piedras que la clerecía europea consideró símbolos cristianos. Marcel Bataillon se extendió en la consideración del simbolismo de la tórtola.<sup>6</sup>

Sobre la relación entre los personajes y los tópicos del romance de *Fontefrida* y la tradición de creencias animalísticas fijada por los bestiarios en la Edad Media se han publicado ya, tal y como hemos visto señalar en estas páginas, estudios muy importantes<sup>7</sup>. Entre ellos hay dos muy poco conocidos y escasa-

<sup>6</sup> Piñero, *Romancero*, núm. 83.

<sup>7</sup> Vease Marcel Bataillon, «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII (1953) págs. 291-306; Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1953, I, pág. 338; Eugenio Asensio, «*Fonte Frida* o encuentro del romance con la canción de mayo», *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, reed. 1970, págs. 230-263; Laura Calvert,

mente citados, pero de gran originalidad, firmados por Juan Alfonso Carrizo y Eduardo Martínez Torner respectivamente, y dedicados de manera específica a las andanzas de la tórtola viuda en el cancionero hispánico de antaño y de ho-gaño, lo que abre la senda del trabajo que vamos nosotros a dedicar a la misma cuestión<sup>8</sup>. Hay también una bibliografía internacional muy profusa, aunque no atenta de manera específica a nuestro romance, acerca del simbolismo en general de la tórtola<sup>9</sup> y del ruiseñor<sup>10</sup>. Un artículo muy denso y muy pocas veces citado de Lía Schwartz Lerner ha desentrañado también la presencia de tórtolas y rui-señores en la poesía de Garcilaso, Góngora, Lope, Quevedo, y en sus fuentes clásicas e italianas, y repasado de este modo sintético pero iluminador algunas cuestiones relativas a los orígenes:

---

«The Widowed Turtledove and Amorous Dove of Spanish Lyric Poetry: A Symbolic Interpretation», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3 (1973), págs. 273-301; Néstor Lugones, «Algo más sobre la viuda tortolica», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80 (1977), págs. 99-111; Philip O. Gericke, «The Turtledove in Four Sixteenth-Century versions of *Fontefrida*», *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, eds. S. G. Armistead, D. Catalan y A. Sanchez Romeralo, Madrid: Catedra-Seminario Menendez Pidal, 1979, págs. 37-45; Francisco Rico, «Sobre los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco», *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía del siglo xv*, Barcelona: Crítica, 1990, págs. 1-32; Philip O. Gericke, «The widow in the hispanic balladry: *Fonte Frida*», *Upon my husband's death. Widows in the literature and histories of Medieval Europe*, ed. L. Mirrer, University of Michigan Press, 1992, págs. 289-303; Vincent Ozanam, «Apuntes para el análisis y la edición del romance cantado: el ejemplo de *Fonte frida* (versión del *Cancionero Musical de Palacio*)», *Críticón*, 70 (1997), págs. 5-25; y Cristina Castillo Martínez, «Glosa de los romances *Rosa fresca* y *Fonte frida* en un pliego suelto del xvi de la Biblioteca Nacional de Viena», *Decíamos ayer: estudios en honor a María Cruz García de Enterría*, eds. J. M. Lucía Megías y C. Castillo Martínez, Alcalá de Henares: Universidad, 2003, págs. 61-82.

<sup>8</sup> Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires: Estudios hispánicos, 1945, págs. 441-442 y 794-795; Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid: Castalia, 1966, núm. 40.

<sup>9</sup> Maurice H. Farbridge, *Studies in Biblical and Semitic Symbolism*, 1923; reed. New York: KTAV, 1970, págs. 80-81; Florence McCulloch, «Saint Euphrosine, Saint Alexis, and the Turtledove», *Romania*, XCVIII (1977), págs. 168-184; James Burke, «*Fabla de la tortolilla en el regno de Rodas*: el significado de *LBA*, estrofa 1329», *Actas del Séptimo Congreso de la AIH (celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1989)*, ed. G. Bellini, Roma: Bulzoni, 1982, págs. 239-246; Antonio Ruiz de Elvira, «Palomas de Venus y cisnes de Venus», *Cuadernos de Filología Clásica*, 6 (1994), págs. 103-112; y Gabriel Bianciotto, «De trois oiseaux symboliques dans les textes anciens. Aux sources du Bestiare roman», *Reinardus*, 8 (1995), págs. 3-23.

<sup>10</sup> Véase Carl E. Bain, «The Nightingale and the Dove in *The Kingis Quair*», *Tennessee Studies in Literature*, 9 (1964), págs. 19-29; Thomas Alan Shippey, «Listening to the Nightingale», *Comparative Literature*, 22 (1970), págs. 46-60; Paul Larivaille, *Sur quelques rossignols de la littérature italienne: propositions pour l'étude des bestiaries*, París: Université de Paris X, 1975; Wendy Pfeffer, *The Change of Philomel. The Nightingale in Medieval Literature*, Nueva York-Berna-Frankfurt: Peter Lang, 1985; y Wendy Pfeffer, «Spring, Love, Birdsong: The Nightingale in Two Cultures», *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and Its Legacy*, eds. W. B. Clark y M. T. McMunn, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1989, págs. 88-95.

Ave monógama por excelencia según los antiguos, ya Aristóteles y Plinio habían alabado la castidad y la fidelidad de las palomas y las tórtolas, de las que decían que lamentaban la muerte de sus cónyuges como desconsoladas viudas. Aún así, relataba Plinio que los machos celosos se vengaban injustamente de sus presuntas traiciones quejándose y golpeando a las hembras con el pico, para luego besarlas a modo de reconciliación<sup>11</sup>. La paloma y la tórtola, por tanto, eran también en textos clásicos símbolos de la pasión, que se manifestaba en el rumor inconfundible que producían, referente *real* de muchas imágenes auditivas con las que se describían los encuentros eróticos en textos poéticos clásicos –Ovidio, Propertio o Marcial– y áureos. Góngora mismo, por ejemplo, al describir la unión de Acis y Galatea en su *Fábula*, vv. 316-20, escoge la imagen del arrullo de las palomas que incita a los amantes a consumir su deseo.

[...] Figura erótica, pues, la paloma, ave consagrada a Venus. A su vez, la tórtola representaba a un tipo humano, la gimiente viuda y en este proceso de comparación de la vida de los pájaros y la de los seres humanos, era asimismo ave que emitía sonidos, que cantaba, como el ruiseñor o como la inesperada golondrina, a quien también Séneca le había concedido voz en un texto trágico sobre el que volveremos. Tres eran, pues, los pájaros frecuentemente recordados por su canto en textos clásicos: la tórtola entre las palomas, el ruiseñor y la golondrina. Solos o en pareja se entrecruzaron en églogas y elegías, epigramas y epicedios griegos, latinos y españoles. Al mismo tiempo, su tratamiento fluctuaba entre la representación de su presencia real en el universo físico y el lugar que ocuparon en los tratados mitográficos clásicos, las *Metamorfosis*, por ejemplo, donde, como sabemos, se narra que las hermanas Progne y Filomela fueron transformadas en ruiseñor y golondrina como castigo de su vengativo infanticidio.<sup>12</sup>

El artículo de Lía Schwartz Lerner, que nos exime a nosotros de entrar en detalles mayores, llama especialmente la atención sobre una canción de Góngora («Vuelas, oh tortolilla, / y al tierno esposo dejas») que presenta a la tórtola

<sup>11</sup> Nota de Lía Schwartz Lerner: «Cfr. Plinio, *Naturalis historia*, lib. X, XXXIV (52): ...pudicitia illis prima et neutri nota adulteria. Coniugi fidem non uiolant communemque seruant domum; nisi caelebs aut uidua nidum non relinquit. Et imperiosos mares, subinde etiam iniquos ferunt, quippe suspicio est adulterii, quamuis natura non sit; tunc plenum querela guttur saeuique rostro ictus, mox in satisfactione exos culatio et circa ueneris preces crebris orbibus adulatio; en la ed. de E. de Saint Denis, París: Les Belles Lettres, 1961, pág. 59».

<sup>12</sup> Lía Schwartz Lerner, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», ed. J. Roses Góngora, *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Córdoba: Colección Estudios Gongorinos, 2004, págs. 89-132; sigo la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes cortesía de la Asociación Internacional de Hispanistas, págs. 22-23. (<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01470622099183640032268/020935.pdf?incr=1>)

como lo contrario de lo que hemos percibido hasta ahora, es decir, como fémica lasciva que cede a su esposo el papel de enamorado gimiente. Y también sobre el romance de Góngora «Guarda corderos, zagala, / zagala, no guardes fe», en que el ave dolorida se nos muestra posada, como corresponde, sobre las ramas de un árbol funesto: «tortolilla gemidora, / depuesto el casto desdén, / tálamo hizo segundo / las ramas de aquel ciprés». Avisa Schwartz Lerner además acerca de un romance temprano de Lope, el de «*El tronco de ovas vestido / de un álamo verde y blanco*, en el que se lee que Belardo, sintiendo envidia de los besos de las tórtolas, destroza su nido [...] pero descubre que las tórtolas siguen besándose *en un verde pino*, por lo que el pastor interpreta el amor de los pájaros como premonición de un reencuentro con su amada Filis». Motivo, el de las aves enamoradas que se besan *en un verde pino* tan significativo para nosotros como el de la «viuda tórtola doliente» colocada sobre un asiento de simbolismo contrario en la silva *Farmaceutria o medicamentos enamorados* de Quevedo, que también es evocada en el artículo de Schwartz Lerner: «siempre vivió sin él en árbol seco, / y nunca alegre voz la volvió el eco».

A todos estos versos evocados por Schwartz Lerner podrían ser sumados bastantes más, pero me limitaré yo aquí a señalar los de Tirso de Molina en *La dama del olivar*, con su *roble verde* tan familiar ya para nosotros: «La tortolilla con suspiros quiebra, / viuda, los vientos por el bien que pierde, / y mientras las exequias le celebra, / huye del agua clara y roble verde»<sup>13</sup>.

Mi objetivo en este artículo no va a ser insistir ni profundizar en los aspectos relativos a las fuentes clásicas y medievales, ni a la transmisión textual, ni a las muchísimas reverberaciones que halló *Fontefrida* en la literatura y la cultura de nuestros Siglos de Oro. Cuestiones de las que se han ocupado ya críticos más que relevantes.

Mi objetivo es el de indagar primero en porqué es *Fontefrida* un romance de dicción y no de acción, una confrontación de dos psicologías y no de dos actuaciones, lo que le convierte en caso extraño dentro de nuestro romancero; quiero situar después nuestro romance dentro de una encrucijada de géneros (mito, leyenda, cuento, superstición, canción lírica, que de todo veremos desfilar por estas páginas) en que el molde del romance resulta ser una pieza de mosaico más, y además rara y minoritaria, para conocer cómo son otras aves gimientes que vuelan por ahí y descubrir en qué se asemejan y en qué no a la nuestra; y después, y sobre todo, pienso explorar una sola de sus metáforas constitutivas, la que se halla cifrada en el verso «que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor», para que pueda ser apreciada la densidad simbólica de uno solo de los segmentos de la composición y para que podamos imaginar, a partir de ese

---

<sup>13</sup> Tirso de Molina, *La dama del olivar*, apud Martínez Torner, *Lírica hispánica*, núm. 40, pág. 91.



simple caso, el engranaje de complejidades que atravesará su trama simbólica. Todo lo cual servirá para desmentir, una vez más, lo transparente y cristalino de su primera y literal apariencia.

En el horizonte de más al fondo se halla la pretensión de entender *Fontefrida* no como un *texto* interpretable a la luz de otros *textos* concretos, sino como un haz de tópicos y de motivos, de emociones y de intenciones, que encuentran ecos y reflejos en otros géneros y tradiciones, mayormente folclóricos; como una atmósfera, en fin, en la que resuenan y se amalgaman ideas, creencias, imágenes que sutil y difusamente se hermanan con otras que andaban y andan arraigadas en solares literarios y culturales insospechados.

#### LA TÓRTOLA FRENTE AL RUISEÑOR: DOS PERSONAJES Y CUATRO TEMPERAMENTOS

Más adelante vamos a conocer una mitología muy dispersa y asilvestrada de aves cuyas psicologías, modos de expresión y hábitos (los referidos sobre todo a los asientos arbóreos y a los espacios que prefieren) tienen funciones clasificatorias muy marcadas en las mitologías populares de Europa y América. Nos cruzaremos muchas veces con, entre otros, el ruiseñor disfrazado de ave galante y con la tórtola, el *crepín* argentino o el cuco balcánico caracterizados como aves tristes y gimientes que lloran la muerte de algún familiar cercano. Y nos asombrará ver, además, de qué modo suele cada ave buscar ramas (secas o verdes) o espacios específicos y connotados (desiertos o florestas), cada una de un modo, como marcador de su temperamento.

El primer problema que encontramos quienes se supone que debemos desentrañarla es que la mitología de las aves es, y lo ha sido desde los griegos y romanos, y seguramente desde antes, enormemente amplia y compleja, y se halla llena de recodos regionales y locales, y de contaminaciones, interferencias y trasvases. Y que además el motivo de las ramas secas o verdes sobre las que se posan veremos que es esquirra a menudo marginal o periférica dentro de sus leves y cambiantes tramas discursivas. Nadie se ha ocupado, por desgracia, de levantar un mapa de las leyendas que hay acerca de las aves del mundo, y menos aún del tipo de cantos expansivos o tristes que emiten, o de las ramas sobre las que tienen tendencia a posarse. Lo cual hubiera sido de gran ayuda para nosotros.

Pero si el de la diversidad ornitológica fuese nuestro único o principal problema, podríamos considerarnos afortunados. Nuestros relatos vamos a ver que tienen otros niveles muy complejos de significación, y de índole densamente antropológica. Las aves que se pasean por ellos se identificarán, según su modo de cantar o de buscar asiento o espacio, con emociones de carácter humano: la tristeza o la alegría, el orgullo, el desdén amoroso, la indignación... Aves, pues, cargadas de humanidad. Y más aún: aves cuya única función en las tramas literarias que les dan acogida es la de expresar caracteres, reacciones, emociones

humanas. Lo comprobaremos cuando conozcamos, por ejemplo, una leyenda rumana que indagaba sobre *¿Por qué conoce el ruiseñor doce tonadas y por qué la tórtola hace un arrullo?*, que mostraba a las dos aves con caracteres diametralmente opuestos, y no solo por la hiperactividad de la primera y la pasividad de la segunda, sino también, y sobre todo, por su modo de expresarse, de cantar, de hablar. Algo no muy diferente, salvando las distancias, de lo que sucede en *Fontefrida*, en que todo el conflicto queda igualmente dentro de los límites de lo emocional y de lo verbal.

Todo ello se entiende mucho mejor en el marco de las viejas y arraigadísimas teorías acerca de los cuatro humores o temperamentos (el sanguíneo/alegre, el flemático/tranquilo, el melancólico/triste y el colérico/falto de control), que se identifican cada uno por sus distintos modos de expresarse y hábitos de sociabilidad, que han tenido gran popularidad durante siglos en Europa, y que seguro que habrán aportado algo más que pinceladas al dibujo de las aves que nos están saliendo al paso: identificadas todas, y en todas las tradiciones que hemos conocido y que iremos conociendo, con temperamentos muy marcados, clasificados, contrapuestos, y con modos de expresarse y de buscar la compañía de los demás que tienden a recalcar esas marcas de carácter.

Tal marco ideológico puede contribuir a explicar, y de manera muy coherente y convincente, el diseño de los caracteres de la tórtola y del ruiseñor de nuestro viejo romance, incluida la rapidísima transición de la tórtola de *Fontefrida* desde el estado de melancolía extrema al de cólera encendida. Y las palabras muy breves y medidas del ruiseñor, que aunque le valgan la recriminación excesiva de «traidor», parecen propias de un temperamento moderadamente sanguíneo (alegre y sociable) que no renuncia, según trasluce lo educado de su invitación, a lo cortésmente flemático:

Por ahí fuera pasar el traidor del ruiseñor;  
las palabras que él decía llenas son de traición:  
-Si tú quisieses, señora, yo sería tu servidor.  
-Vete de ahí, enemigo, malo, falso, engañador....

La reacción iracunda de la tórtola, en siete versos que contrastan poderosamente con el único del ruiseñor, sí que parece, más que la del ruiseñor, excesiva, absolutamente descompensada. Pretende marcar diferencias de carácter y de expresión, y hacerlo de modo muy patético. Y lo consigue: la fémica primero callada y triste se suelta a hablar de improviso a grandes voces, mientras que el varón que habla primero y de manera vital se calla de repente y no vuelve a abrir la boca. Dos sujetos nada más, pero cuatro modalidades de expresión que se atienen, dos a dos, a los cuatro temperamentos tópicos.

La posibilidad de que el romance de *Fontefrida* sea también, entre muchas cosas más, un ejercicio de confrontación de temperamentos, el de la tórtola melancólica que habla coléricamente frente al ruiseñor sanguíneo que habla flemáticamente, es más que atendible, sobre todo si se tiene en cuenta que la teoría de los humores o temperamentos estuvo en el centro de las preocupaciones de los humanistas españoles y europeos y, por tanto, en el caldo en el que debió ser alumbrado y cultivado muchas veces el romance de *Fontefrida*, cuya factura parece trovadoresca o cortesana, aunque tuviese también intensa vida folclórica. Es difícil imaginar que la confrontación de alegría y tristeza, de verbo flemático y verbo desmesurado que tanto interesó a los pensadores y a la gente común pudiera tener, en aquellos siglos, concreciones más afortunadamente delineadas que el romance de la tórtola y el ruiseñor.

Pero además la sintonía de *Fontefrida* y de su estricto diseño psicológico de personajes con las leyendas folclóricas que vamos más adelante a conocer no puede resultar más sintomática. Como veremos, tales relatos buscan explicar los caracteres, los modos de cantar, los hábitos de sociabilidad, extrovertidos o introvertidos, de aves diversas: en una palabra, los temperamentos. El que lo hagan refiriéndose ocasionalmente a las ramas verdes o secas o a los espacios amenos o desérticos que prefieren tales aves es complemento que añade analogías muy reveladoras a nuestro análisis, claro. Pero por encima de los complementos se levanta el marco ideológico general, que es el de la confrontación de los temperamentos humanos encubiertos bajo la máscara ejemplar de los animales.

DEL «QUE NI POSO EN RAMO VERDE / NI EN PRADO QUE TENGA FLOR» AL «YA NO ME PORNÉ GUIRNALDA / LA MAÑANA DE SAN JUAN»

¿Qué quise decir exactamente, páginas atrás, con eso de que vamos a buscar correspondencias metafóricas, emocionales más que textuales, a emparejar a *Fontefrida* no con otras *Fontefridas* hijas o hermanas, sino con versos y prosas más lejanamente emparentados con ella en el plano de la expresión, más que en el plano de la dicción?

Pues significa, por ejemplo, que vamos a reinterpretar el romance de *Fontefrida* a la luz de una canción glosada con quien nadie la había emparejado nunca antes. Pese a que está puesta en labios de una melancólica joven –trasunto fiel de la tórtola llorosa– que lamenta la ausencia del amado proclamando su renuncia a guirnaldas, a flores «que a mí se me secarán» y a unos cuantos adornos más. Que no rechaza el «prado que tenga flor» ni el ruiseñor indiscreto de *Fontefrida*, pero que proclama que «ya no yré a las frescas güertas / a oyr cantar los rruy-siñores, / ni cojeré de las flores...». Y que termina su parlamento declarando, como viuda irredimible, que la ausencia del amado es dolor más amargo que la muerte: «el morir más fácilmente / se sufre más que la absentia»:

*Ya no me porné guirnalda  
la mañana de San Juan  
pues mis amores se van.*

[GLOSA]

Pues se parten mis amores  
pártase el contentamiento,  
no queden [en] mi aposento  
sino angustias y dolores;  
las alegres coxan flores,  
*que a mí se me secarán,*  
*pues mis amores se van.*

Ya no porné mis tocados,  
los mis dorados torchones,  
ni corales a montones  
que publiquen mi cuidado;  
ni quiero color morado,  
*ni guirnalda de arrayán,*  
*pues mis amores se van.*

Ya no yré a las frescas güertas  
a oyr cantar los rruysiñores,  
ni cojeré de las flores  
ni las rosas más abiertas;  
ya no enramaré mis puertas,  
*como las gentes verán,*  
*pues mis amores se van.*

Ya no cogeré asusenas,  
ni tampoco clauellinas,  
ni las yeruas más subidas  
*que en los jardines están,*  
*pues mis amores se van.*

El morir más fácilmente  
se sufre más que la absentia,  
para la muerte ay paciencia  
ques vn mortal accidente.  
¡Ay de la que bibe y siente,  
*si a ella la oluidarán!*

*pues mis amores se van*<sup>14</sup>.

¿Puede ser legítimo emparejar esta canción glosada del xvi con la *Fontefrida* cuya edad de oro debió ser vivida también en el xvi? Si tenemos la precaución de hablar de parentescos de fondo y de sentido argumental, más que de parentescos de forma y de organización textual, puede que sea no solo legítimo, sino incluso iluminador, conveniente, necesario. Primero porque el paralelo lírico nos confirma la entraña esencialmente lírica de *Fontefrida*, su comunión con una amplia familia lírica de plantas femeninas que lloran la ausencia del amado utilizando un dispositivo de imágenes y de recursos similares. Después, porque la voz de mujer que llora la ausencia del amado en la canción sanjuanera corrobora que la tórtola del romance es, como todo hacía suponer, disfraz animalizado de mujer humana. Y además, porque el ruiñón que se pasea –muy en segundo plano– representando los halagos del mundo en ambas composiciones, las metáforas básicamente florales y vegetales utilizadas –incluidas las flores «que a mí se me secarán» de la canción, tan reminiscentes de la rama seca de *Fontefrida*–, la defensa de la soledad que hace la voz cantante femenina, son tópicos compartidos entre ambas composiciones.

Hermanas textuales no. Planetas dentro de una misma compleja constelación de metáforas, sí.

EL RUIÑÓN EN SU RAMA EN LA LÍRICA PROVENZAL Y LA TÓRTOLA ITALIANA QUE «NEGLI ALBERI FIORITI NON SI POSA»

En alguna ocasión futura seguiremos intentando acotar el subgénero del planto de la mujer por el amado muerto o ausente que rechaza las alegrías del mundo y defiende la soledad y la castidad (encarnadas en la muy poderosa imagen de la *sequedad*) como modos de vida, o de preparación para la muerte. Repertorio plural y complejo que nos llevará por derroteros distintos de los que vamos ahora a recorrer.

Un avance alternativo de cómo puede operar la prospección atenta a otros géneros, tradiciones y épocas, no encerrada en el redil autista de nuestro romancero, nos lo brindan ciertos versos documentados en tradiciones líricas (no narrativas) distintas de la hispana que se nos muestran como correlatos, algunos ambiguos y sutiles, otros mucho más claros y explícitos (literales y *textuales* incluso) de nuestra *Fontefrida* o de alguno de sus motivos más característicos.

<sup>14</sup> *Cancionero sevillano de Lisboa*, núm. 123. Véase, sobre otros paralelos y variantes de la canción, Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003, núms. 522A y B.

Quedémonos primero en el terreno del motivo y asomémonos a unos cuantos versos atestiguados en la poesía provenzal de los trovadores y en la alemana de los *Minnesinger* que nos mostrarán de qué modo las ramas sobre las que se posan aves y amores formaron parte del utillaje retórico y simbólico más manido de la poesía medieval. Todas las que he encontrado en este repertorio son ramas verdes, floridas, primaverales, y por tanto asientos propicios para el amor. Contrapuntos perfectos de la rama no verde de la tórtola pesarosa de *Fontefrida*:

A nuestro amor le ocurre  
como a la rama del espino blanco  
que tiembla en el árbol  
por la noche, con la lluvia y el hielo  
hasta que amanece, cuando el sol se extiende  
por las hojas verdes, en la rama<sup>15</sup>.

Cuando el río de la fuente  
se hace más claro, como suele,  
y aparece la flor del espino,  
y el ruiseñor en la rama  
repite, modula y suaviza  
su dulce cantar y lo afina,  
es justo que yo module el mío<sup>16</sup>.

Ninguna rama florida  
con florecillas en capullo,  
que hacen temblar los pájaros con el pico  
es más fresca, por lo que no quiero tener Roma  
ni todo Jerusalén sin ella<sup>17</sup>.

—¿Duermes, dulce amor?  
Desgraciadamente nos despertarán pronto:  
pues un pajarillo así ha hecho,  
que se ha posado en una rama del tilo<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Estrofa III de Gilhem de Peitieu, *Ab la dolchor del temps novel* («Con la dulzura de la primavera»), en Carlos Alvar, *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger (edición bilingüe)*, Madrid: Alianza, reed. 1999, págs. 82-85.

<sup>16</sup> Estrofa I de Jaufré Rudel, *Quan lo rius de la fontana* («Cuando el río de la fuente»), en Alvar, *Poesía de trovadores*, págs. 94-97.

<sup>17</sup> Estrofa V de Arnaut Daniel, *Doutz brais e critz*, en Alvar, *Poesía de trovadores*, págs. 162-165.

<sup>18</sup> Estrofa I de Dietmar von Eist, *Slâfest du, friedel ziere*, en Alvar, *Poesía de trovadores*, pág. 307.

Sobre la verde rama  
 he oído el dulce reclamo  
 del canto de un pajarillo.  
 El prado florido  
 lo he visto  
 con su luminoso manto<sup>19</sup>.

Las ramas verdean  
 tanto que casi se rompen  
 los árboles contra la tierra.  
 Sabed, querida madre mía, que dormiré con el joven<sup>20</sup>.

Pero si los repertorios trovadorescos provenzales y alemanes del corazón de la Edad Media nos alargan ramas verdes y floridas que nos permiten entender mejor, por oposición, la rama desolada de la tórtola viuda de *Fontefrida*, vamos ahora a conocer unas cuantas canciones folclóricas italianas, documentadas todas en la tradición oral del siglo XIX (algunas con ancestros en el XVI), que nos brindan mucho más que simples ramas, y además secas: paralelos directos, cabales, genéticos de *Fontefrida*, con tórtolas viudas que enturbian el agua que beben, que lanzan maldiciones contra el amor –equiparables a la que en *Fontefrida* era lanzada contra el ruiseñor– y que rehúyen posarse sobre árboles en flor. Aunque entre las cuatro primeras canciones que vamos a conocer, en toscano, sí hay una tórtola –la de la canción tercera– que busca, curiosamente, la rama verde:

La tortora che ha perso la compagna  
 dice che non la sa più ritrovare:  
 e se trova dell'acqua, lei si bagna,  
 e se l'è chiara, la fa intorbidare:  
 e poi coll'ale si batte nel petto,  
 e va dicendo: Amor sia maledetto!  
 E por coll'ale si batte nel core,  
 dicendo: maledetto sia l'Amore.

La tortora che ha perso la compagna,  
 fa una vita molto dolorosa:  
 va in un fiumicello, e vi si bagna,

<sup>19</sup> Estrofa II de Neidhart von Rueuenthal, *Der walt stuont aller grise* («El bosque, totalmente pálido»), en Alvar, *Poesía de trovadores*, págs. 356-357.

<sup>20</sup> Estrofa VI de Neidhart von Rueuenthal, *Der meie der ist rîche* («Mayo es rico»), en Alvar, *Poesía de trovadores*, págs. 358-361.

e beve di quell'acqua torbida;  
 cogli altri uccelli non ci s'accompagna,  
 negli alberi fioriti non si posa:  
 si bagna l'ale e si percuote il petto.  
 Ha persa la compagna: oh che tormento!

Tortorella c' ha perso la compagna,  
 di giorno e notte va melanconiosa;  
 Fa una volatella e va in montagna,  
 trova una verde rama e lì si posa.  
 E s' é posata su una verde rama;  
 fa come il servo che ha perso la dama:  
 E s' è posata su una verde cima;  
 fa come il servo c' ha perso la prima:  
 e s' è posata su una verde fronda,  
 come il servo c' ha perso la seconda<sup>21</sup>.

Oh tortorella, tu la tua compagna  
 ed io piango colei che non fu mia!  
 Oh vedovella, tu sul nudo ramo  
 ed io al secco tronco la richiamo.  
 Ma l'eco sol, e l'onda, e l'aura, e l'vento,  
 risponde mormorando al mio lamento<sup>22</sup>.

Un breve inciso, para apuntar que esta breve estrofa, que sus editores dicen que fue «recogida en Lipsia», es versión evolucionada del madrigal LVIII de Tasso:

O vaga tortorella,  
 tu la tua compagna  
 ed io piango colei, che non fu mia.  
 Misera vedovella,  
 tu sovra il nudo ramo,  
 appiè del secco tronco io la richiamo.  
 Ma l'aura solo, e 'l vento  
 risponde mormorando al mio lamento.

<sup>21</sup> Giuseppe Tigri, *Canti popolari toscani*, Florencia: Bianchi e Comp., 1856, núms. 410, 411 y 729. Tomo también de esta fuente los versos de Tasso que reproduzco.

<sup>22</sup> N. Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Venecia: Girolamo Tasso, 1841, vol. 1, pág. 194: «Recogido en Lipsia».



Volvamos otra vez a la tradición más arraigadamente folclórica italiana para conocer estas canciones tradicionales en dialecto de la Puglia:

La turtura ci perse la cumpagna,  
 Nu' sse 'mmasuna cchiù sou verde locu.  
 Ma sse nde vola subra alla muntagna,  
 Suspiri mina e lagreme de focu.  
 Oh quantu lu mmiu core sse travaglia,  
 Mo' ci lu bene mmiu mutau de locu!

Analogia di Lecce e Caballino:

Turtura scumpagnata dove vai,  
 Senza di la toa cara cumpagnia?  
 Intra 'sti boschi lamentandu 'ai,  
 Fa' chiangere le petre de la 'ia;  
 Tie chiangi ci t'è muertu e cchiù un' l'hai,  
 Ieu chiangu ci ete viva e un' be mmia;  
 'Jeni ca li chiangimu nostri 'uai,  
 ca ieu su' spenturatu cchiù de tie.

Según el editor de estos versos, «el origen de todos estos cantos es literario. Se encuentra su origen en un *sonettuccio* de Baldassare Olimpio degli Alessandri da Sassoferrato, poetastro mediocrísimo del Quinientos». Es posible que el soneto que aquí abajo reproducimos no sea ninguna maravilla, pero para nosotros su interés es máximo, porque, con esa tórtola que «nè mai posar si vuole in arbor verde, / in qualche tronco secco piange e lugge», su parentesco con *Fontefrida* resulta evidente:

*Sonetto a Leontia, la qual mandò al suo amante una tortora*

Se tu sarai qual questa tortorella  
 colma di fè, mia singular patrona,  
 de l'altre donne porterai corona  
 fulgida qual piropo o chiara stella.

Se perde la compagna meschinella  
 al viver solitario s'abbandona;  
 non d'acqua chiara alla sua bocca dona,  
 torbida, fosca, verminosa e fella.

Nè mai posar si vuole in arbor verde,  
 in qualche tronco secco piange e lugge;

et così a poco la sua vita perde.  
 Fate dunque, madonna, per cui strugge  
 la misera mia vita e ognora sperde  
 che sii tortora a quel che a te non fugge.<sup>23</sup>

Una última canción antigua italiana, napolitana en este caso, menos interesante para nosotros, porque le falta rama en que posarse, pero no por ello desdeñable:

Piange la tortorella sconsolata  
 quand'ha perduto la fida compagna  
 ch'a pietà muove il cielo e la campagna<sup>24</sup>.

#### EL AVE DESOLADA Y DESOLADORA: SUPERSTICIONES, LEYENDAS, MITOS

Dejemos para alguna ocasión próxima la exploración de las relaciones, que son verdaderamente muy complejas, entre la *Fontefrida* española y la poesía popular y letrada italiana. Cambiaremos otra vez de tercio y elegiremos como estación inmediata ciertas supersticiones acerca de las tórtolas que se hallan arraigadas en puntos diversos de la geografía ibérica:

En la casa donde se críen tórtolas suceden desgracias.<sup>25</sup>

Trae mala suerte criar un pollo de tórtola.<sup>26</sup>

Cuando se tiene en casa, enjaulada, una tórtola, es malo que arrulle.<sup>27</sup>

Hom diu que porten desgràcia a les cases que entenen. El seu cant és trist i gemegós: «Ruunc».<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Antonio Casetti y Vittorio Imbriani, *Canti popolari delle provincie meridionali* II, Roma-Turín-Florenca: Ermano Loescher, 1872, págs. 287-288. Tomo de esta fuente el soneto de Baldassare Olimpio degli Alessandri da Sassoferrato que reproduzco.

<sup>24</sup> Gennaro Maria Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello: Il Solco, 1925, pág. 51.

<sup>25</sup> Alejandro Guichot y Sierra, «Supersticiones populares recojidas en Andalucía y comparadas con las portuguesas», *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, 11 vols., Sevilla-Madrid, 1883-1886, I, págs. 201-300, núm. 38.

<sup>26</sup> Teodoro Caño Dorado, «Superstición y magia en la sierra sur de Jaén», *Aceite de Oliva Virgen Sierra Víboras*, [http://aceiteserraviboras.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=27&Itemid=89](http://aceiteserraviboras.com/index.php?option=com_content&view=article&id=27&Itemid=89)

<sup>27</sup> Juan Rodríguez Pastor, «Las supersticiones: su estado actual en Valdecaballeros», *Revista de Estudios Extremeños*, XLIII (1987), págs. 750-779, núm. 97.

<sup>28</sup> Esteve Busquets i Molas, *Els animals segons el poble*, Barcelona: Millà, 1987, pág. 241.

Ni la forma en prosa ni el sentido concreto de todas estas supersticiones son paralelos concretamente *textuales* de *Fontefrida*. Pero algo nos dicen de la atmósfera que impregna el romance, dominado por la tristeza y por la nostalgia de un espacio en el que vivir la felicidad conyugal. Como si la tórtola estuviese fatalmente asociada a la imposibilidad de tener familia y casa feliz.

Hay otras supersticiones relativas a la tórtola que resultan mucho más oscuras, menos comprensibles, y en ocasiones hasta contradictorias. No tenemos ni idea, en efecto, de cómo se habrá podido llegar a la creencia de que

tener una tórtola en casa evitaba la erisipela.<sup>29</sup>

¿Acaso porque la erisipela tiene como síntoma más visible el enrojecimiento de la piel, en tanto que la tórtola es blanca, y podría ser considerado por ello como un buen preventivo o contrapeso mágico de la enfermedad?

Asombroso resulta, por razones muy diferentes, que en la tradición del Tolima, en Colombia, «el corazón de una tórtola en celo» sea utilizado, junto con toda una farmacopea digna del laboratorio de Celestina, por las mujeres como jarabe para atraer el amor de hombres díscolos:

En la hechicería existen las *pusanas* y los *bebedizos*.

Las *pusanas* son *menjurjes* que preparan secretamente, para que no se den cuenta sus víctimas de la cantidad de suciedades que les llegan. Estas *pusanas* se venden para «atraer al ser amado», «para hacerse odiar de una persona», «para hacer venir a alguien que vive lejos» etc. etc. Casi siempre estos jarabes llevan raspaduras de hueso de muerto, del colmillo del caimán y del jarrete del venado; unas gotas de sangre de mico, con cenizas de las plumas de gallinazo, el corazón de una tórtola en celo y sesos de «firihuelo», según ellos.<sup>30</sup>

Otras veces ha sido utilizada la etiqueta tópica de la *tórtola* con el sentido irónico de «prostituta». Esta información, que publicó el madrileño periódico *La España* del 26 de mayo de 1854 (pág. 3), da fe de ello:

Batida. Anteanoche vimos conducir por la calle del Príncipe un batallón de sirenas engañadoras de las que frecuentan desde el anochecer en adelante

<sup>29</sup> Idefonso Alcalá Moreno, «Jódar simbólica: la cultura del hombre tradicional a través de su interpretación simbólica», *Sumuntán: Revista de Estudios sobre Sierra Mágina*, 17 (2002), págs. 119-134, pág. 133.

<sup>30</sup> Colegio Europeo: <http://www.colegioeuropeo.edu.co/Mitos-y-Leyendas/supersticiones-y-agueros.html>

la Puerta del Sol, Carrera de San Gerónimo, y las calles adyacentes. Los cazadores *estendieron* al mismo tiempo su ojeo hacia otros parajes, como la plaza del Progreso, la de Bilbao, la de Oriente, el Prado y algunas callejuelas donde abundan las tórtolas. Particularmente en la calle de Jacometrezo, produjo el ojeo un magnífico resultado.

Como podemos apreciar, la palabra *tórtola* ha tenido sentidos y usos abiertamente polisémicos, en ocasiones hasta contradictorios, enfrentados, invertidos, en nuestras lenguas y tradiciones culturales. Pero también ha conocido, en el folclore moderno, acepciones que se hallan esencialmente de acuerdo con las que tenía en el romance viejo de *Fontefrida*. En Cataluña, por ejemplo, se cuenta de ella que

Quan està vídua no es torna a unir.<sup>31</sup>

Pero además, existe allí una leyenda, con mimologismo final incluido, que dice:

Es conta que havent quedat vídua la Tórtora i anant pel món cercant i plorant al seu espès, va preguntar al Rossinyol si l'havia vist, aquest va respondre:

Per aquí ha passat,  
per aquí ha passat.  
Tau, tau, tau, xirivits!<sup>32</sup>

Interesantísimo relato, que enfrenta a la tórtola desconsolada con un ruiseñor que en vez de desplegar seducciones como el de *Fontefrida* le orienta, bien que no de manera muy concreta, sobre el paradero de su esposo, en una escena que no deja de recordar los versos famosísimos del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (recreador magistral del tópico de la tórtola viuda) en que la Esposa iba en busca de su amado preguntando a los elementos de la naturaleza que se iba tropezando por campos y selvas.

La relación de esta leyenda folclórica catalana con el romance de *Fontefrida* resulta evidente. La duda es la de si debemos situarla en la casilla de la madre, en la de la hermana o en la de la hija. Es decir: ¿fue *Fontefrida* reelaboración escrita de relatos de esta cuerda preexistentes en el folclore, o vivió en una especie de hermandad dialogante e inextricable con ellos, o fue el modelo del que

<sup>31</sup> Busquets i Molas, *Els animals*, pág. 241.

<sup>32</sup> Busquets i Molas, *Els animals*, pág. 226.

emanó la leyenda catalana? Imposible decantarse por una u otra opción, con los escasos datos que tenemos.

Asomémonos, pues, a otro relato, registrado en la región argentina de Catamarca, que nos traerá, por vías distintas y con desarrollos muy originales y complicados, resonancias sugerentes de nuestro romance:

*Leyenda del Crespín*<sup>33</sup>

Cuentan que un día estaban de farra las aves. Hacía de guardia Cardenal, que ostentaba el grado de sargento.

La Calandria era soltera, y el Crespín la festejaba, «le arrastraba el ala por un bajito». El Incancho, que era soltero, también andaba interesado en la Calandria.

La Calandria estaba friendo empanadas, y dio la casualidad que los dos festejantes de la Calandria aparecieron juntos. El Incancho llegó con su ponchito sobre el brazo y era famoso por pendenciero.

Mientras tanto, se reunió mucha gente en casa de la Calandria, y mientras comían empanadas, las asentaban con unos vinitos. Luego se armó el baile en grande y el vino ya circulaba más seguido. El Incancho andaba con sangre en el ojo y no le perdía mirada al Crespín, a ver si la perseguía a la Calandria. Ya con bastantes vinos en la cabeza, lo ve al Crespín que se le acerca a la Calandria, y mira que se le fue al humo él y lo encaró con cuchillo en mano.

Luego nomás le hicieron canchita y se armó la de barcinos. En las primeras de vuelta y cambio, el Incancho dio cuenta del Crespín y huyó. Le llevan la noticia a la Crespina, que andaba divertida en otro baile de la muerte de su marido, y, sin darle mayor atención a la noticia, contesta:

—Hay tiempo para llorar.

Y siguió bailando como si nada hubiera pasado.

Sale el Cardenal a tomarlo preso al Incancho, y al poco andar lo prende y lo engrilla. Una vez que terminaron los bailes en el pueblo, la Crespina llega a la casa, lo encuentra muerto al Crespín y recién comenzó a lamentarse y a llorar desconsoladamente, gritando:

—¡Crespín, Crespín, Crespín!

<sup>33</sup> He aquí la definición que de este ave dio Berta Elena Vidal de Battini en sus *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, 10 vols., Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1980-1985, VII, núm. 1650, nota 1: «*crespín* (*Tapera naevia chochi*). Cucúlido que habita en la Argentina desde la región central hasta el norte; su hábitat se extiende hasta México. Su nombre es onomatopeya de su silbido. En algunas comarcas se pronuncia *crispín*. En la región guaranífica se le llama *chesi* y es también onomatopeya del silbido, este nombre».

Y hasta la fecha continúa lamentándose y llamando a su compañero. En cuanto al Incancho, se escapó de la prisión engrillado y sigue aún así<sup>34</sup>.

Muchas otras versiones de la leyenda argentina del crespín ponen énfasis sobre la viudedad emblemática de este ave, sobre su lamento inconsolable y su huida de los lugares habitados y de los placeres del mundo. Algunas señalan incluso qué partes reservadas de los árboles y de sus ramas buscan para posarse, o qué espacios apartados prefieren buscar:

Entonce diz que la mujer lu esperaba. Y cuando vio que no venía, lo llamaba, y dice:

–Me botaré a los disiertos a gritar, llamándolo a Crespín.

Se había subíu arriba dí un árbol a llamarlo y áhi si había hecho pájaro. Y que cada año volvía a gritar en la misma época, *en noviembre, el mes de las ánimas, con su silbido tan triste y escondiéndose de la gente para que no lo vean*<sup>35</sup>.

Dicen que siempre anda como *ocultándose en la parte más alta y espesa de los árboles* y llamándolo siempre muy triste:

–¡Crespín!... ¡Crespín!...<sup>36</sup>.

Entonces, desesperada, salió gritando:

–¡Crespín!... ¡Crespín!... ¡Crespín!...

Y ya hecha pájaro sale todos los años a la mesma fecha a llamarlo, y *si oculta entre las ramas de vergüenza de su mal proceder*<sup>37</sup>.

El crespín es un pajarito chico, de color plomo, que siempre anda solo y *se escuende de la gente*. Por eso son muy pocos los que lo conocen. Es plomito, gris<sup>38</sup>.

Hay además, en la tradición oral argentina, relatos que interpretan que el luto del crespín no era por un esposo muerto, sino por algún hermano con el que habría habido algún conflicto o enemistad. Reproduzco alguno de tales relatos porque, como más adelante veremos, muestran coincidencias muy significativas con otros que veremos documentados en el oriente de Europa:

<sup>34</sup> Jesús M.<sup>a</sup> Carrizo, *Salpicón folklórico de Catamarca*, Buenos Aires: [edición del autor], 1975, pág. 27.

<sup>35</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas VII*, núm. 1650.

<sup>36</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas VII*, núm. 1655.

<sup>37</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas VII*, núm. 1664.

<sup>38</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas VII*, núm. 1675.

Cuentan los criollos del lugar que hace muchos años vivían dos hermanos isleros, huérfanos. El niño era malo y maltrataba a su hermanita. Se llamaba Crispín.

La niña cuidaba el rancho y preparaba la comida. El muchacho se dedicaba a la caza y a la pesca. Nunca estaba conforme con lo que hacía su hermana, siempre le parecía que la comida era mala, y la mortificaba y no la dejaba comer.

La niña sufría mucho y le pedía a Dios que de alguna manera la salvara de ese sufrimiento.

Llegó un día que regresó el hermano y no encontró a la hermana. La buscó por todos lados y oyó, entonces, que de un árbol un pajarito lo llamaba: ¡Crispín!... ¡Crispín!...

Entonces el muchacho se arrepintió, pero ya era tarde.

Siempre que la gente oye el grito del crispín, dicen que es la niña que llama a su hermano para que sepa adónde está<sup>39</sup>.

La mitología popular argentina acerca del crispín y de otras aves (las llamadas *urpilita*, *cacuy*, *carau* y otras) que en ocasiones asumen y encarnan mitos y creencias relativos al luto, a la nostalgia del familiar muerto, a la tristeza del canto, a la huida de los placeres mundanos y la búsqueda de la soledad, es ciertamente enorme. En la clásica colección de leyendas argentinas de Berta Elena Vidal de Battini, que fue registrada entre las décadas de 1940-1970 sobre todo, hay más de un centenar de relatos que pueden englobarse, dentro de márgenes de tipos y variantes muy diversos, en esa categoría. Son, por lo general, leyendas etiológicas que intentan explicar lo apagado del canto y lo tímido y solitario de los hábitos de determinadas aves. Dentro de ese muestrario inmenso de relatos se halla este de «la palomita chica» de «llanto muy triste» por prevención no contra el varón enamorado, sino contra el varón matador:

La urpilita, la palomita chica, llora cuando nace un varón, porque está sabiendo que el varón es el que la mata al cazarla. Es el llanto muy triste: ¡Un!... ¡Uh!... ¡Uh!...

Cuando llora, dice: «¡Está naciendo un varón! ¡Está naciendo un varón!...».<sup>40</sup>

Está también la calandria cuyo canto tristísimo se explica como castigo de Dios por su carácter entrometido:

<sup>39</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas* VII, núm. 1689.

<sup>40</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas* VII, núm. 1589.

Áhi jue el castigo que le dio Nuestro Señor. Que quedó sin palabra y no podía decir más que:

–Churí... churí... churí...<sup>41</sup>.

En fin, si tuviéramos que dar más detalles acerca de la mitología argentina y universal de aves desconsoladas, cantos llorosos y costumbres huidizas, no terminaríamos nunca. Dejemos apuntado, en cualquier caso, que una leyenda muy difundida en toda América, la de la Llorona, que es una mujer gimiente y huidiza que se refugia en las orillas de los ríos para ocultar el dolor por algún familiar muerto (por lo general hijos suyos en cuya muerte ha tenido alguna responsabilidad) es también prima, y no muy lejana, de las que acabamos de analizar. Pero ese es ya otro cantar, o quizás debiéramos decir otro gemido.

Así que desplacémonos, desde la Argentina de hoy en que siguen vivas estas leyendas, trazando una parábola sin duda muy atrevida, hasta la China de los inicios del siglo IV en que fue puesta por escrito una célebre compilación de cuentos y leyendas, el *Soushenji*, que estaban arraigados dentro de una tradición oral inmemorial:

De todas las aves que ha criado el universo no hay una sola más hermosa que el faisán. Cuando los machos se separan de las hembras, estas están más de tres años sin volverse a emparejar. Pero, al cabo de esos años, nada queda del fulgor de su plumaje, ya no está.<sup>42</sup>

Interesantísima versión, muy exótica y muy antigua, del mito del ave viuda, de cuya desolación queda como marca no la rama seca, pero sí el plumaje caído.

Parece que nuestros horizontes pluriculturales no dejan de extenderse y de complicarse, aunque sigan de algún modo fieles a ideas siempre fijas.

EL CUCO FRANCÉS DE BUFFON Y EL CUCO ALBANÉS «QUE SE POSA SOBRE UNA RAMA SECA PARA CANTAR SU TRISTE ESTRIBILLO»

Llama la atención, a la vista de los versos y prosas folclóricos que vamos conociendo, que cada entorno ecológico, a veces cada tradición regional o local, etiquete aves gimientes o que han perdido un familiar de acuerdo con criterios que a veces no resultan fáciles de entender, o que parecen opuestos a los que funcionan en otros lugares.

<sup>41</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas* VII, núm. 1640.

<sup>42</sup> Gan Bao, *Cuentos extraordinarios de la China medieval. Antología del «Soushenji»*, eds. Y. Ning y G. García-Noblejas, Madrid: Lengua de Trapo, 2000, pág. 106.



De hecho, en algunos lugares de Europa el papel de plañidera alada se halla encarnado, de manera que resulta muy poco comprensible para nosotros, en el cuco, que es un ave que tiene por lo general, en España y en Europa occidental, fama de aprovechado y desaprensivo, y que es asociado no pocas veces a cuernos y adulterios, ya que es costumbre suya la de invadir nidos ajenos, arrojar al suelo los huevos legítimos y poner los suyos en él, para que sean empollados por otras aves.

Pues el caso es que hay también cucos, en las tradiciones balcánicas sobre todo, que se visten de aves femeniles y llorosas por algún familiar muerto (por el hermano sobre todo, a veces por el esposo) y que tienen con las ramas sobre las que se posan una relación fuertemente simbólica, en tanto que seleccionan también ramas secas como asientos simbolizadores de su luto. Es posible que en la tradición francesa latieran también alguna vez creencias de este tipo, porque el naturalista Buffon algo insinuó acerca de la tendencia de los cucos a posarse sobre ramas secas en su *Histoire naturelle des oiseaux* de 1770-1773:

Todo el mundo conoce el canto del cuco, por lo menos su canto más común. Está tan bien articulado y se repite de forma tan regular que en casi todas las lenguas ha determinado el nombre del ave, como se puede apreciar en su nomenclatura. Este canto pertenece solo a los machos, y es en la primavera, es decir, en los tiempos de amor, cuando el macho lo emite, *igual cuando se posa sobre una rama seca* como cuando está volando.<sup>43</sup>

A la cuestión de los cucos y de sus llantos ha dedicado páginas muy esclarecedoras la etnógrafa francesa Marlène Albert-Llorca<sup>44</sup>. Repárese, de entre toda la interesantísima información que nos regala, sobre todo en el lamento fúnebre albanés «ay de mí, pobre cuco sobre una rama seca», y en la leyenda también albanesa que dice que «el señor escuchó su deseo y la transformó al instante en un pájaro, que se posa todavía sobre una rama seca para cantar su triste estribillo: cucú. Desde aquel día, en signo de duelo, el cuco elige siempre las ramas secas para entonar su canto de dolor»:

Muy diferentes en apariencia de los precedentes, hay relatos casi tan numerosos que presentan al pájaro [al cuco] no como culpable sino como víctima de algún tipo de desgracia. A veces como viuda desesperada por

---

<sup>43</sup> Traduzco de Georges Louis Leclerc Buffon, *Oeuvres complètes de Buffon: Oiseaux*, Douai: Chez Tarlier, 1822, pág. 13.

<sup>44</sup> Marlène Albert-Llorca, *L'ordre des choses: les récits d'origine des animaux et des plantes en Europe*, París: Éditions du C. T. H. S., 1991, págs. 251-253.

haber perdido a su marido, muerto por ahogamiento (O. D. III, pág. 379<sup>45</sup>); como hijo que canta el *Libera* cada año en el aniversario de la muerte de un padre suicida (A. Millien, *RTP*, III, pág. 264<sup>46</sup>); como madre que llora a su hijo muerto (O. D. III, pág. 378): así, hay tantas representaciones del cuco como representaciones de la desgracia. En este relato búlgaro, del que se han recogido variantes muy numerosas, tal ave encarna igualmente la representación del dolor más inconsolable:

Antaño fue costumbre en el imperio que los jóvenes marchasen cada año, por el mes de marzo, a la guerra, o que volviesen solo por la época de la siega o de la siembra. Las hermanas seguían a los jóvenes y se subían a los árboles para ver de lejos lo que sucedía en los combates. Y allí, sobre los árboles, lloraban: «hermano, hermano». Como las jóvenes lloraban tanto por los muchachos, se convirtieron en cucos que lloraban a sus hermanos. Es por eso que los cucos vuelan sobre los árboles y lloran a sus hermanos. Y aún hoy no empollan sus huevos, ya que siguen siendo muchachas (O. D. III, pág. 378).

De manera muy sutil, el relato da cuenta de tres características del cuco: se le escucha en el mes de marzo justo en el momento de la siembra, no empolla sus huevos y, en fin, llora. Más concretamente, llora a un muerto. Dähnhardt indica, a propósito del relato que reproduciré más abajo, que el término en lengua vernácula que corresponde al alemán *beweinen* (llorar) es *kukali*. Cita de paso una leyenda bosnia que nos presenta igualmente a una joven con el hermano muerto que también se pone a llorar y a hacer el cuco (*kukula*). Esta expresión se encuentra en una secuencia de un cuento anterior a aquella que evoca la metamorfosis en ave, y se comprende mal esta anomalía si no se sabe que en lugares como Albania la referencia al canto del cuco forma parte de las expresiones ritualizadas del dolor: las muchachas en sus lamentos, y sobre todo las mujeres víctimas de algún dolor, especialmente en los cantos fúnebres, exclaman: «O *qyqeja n'rem t'hat!*» ('ay de mí, pobre cuco sobre una rama seca'). O bien «Ku ku per- mue, e miera!» ('un cuco para mí, pobrecita'), e incluso «*io qyqeja ü n'dit sodit!*» ('aquí estoy, convertida hoy en un cuco') (D. E. Cozzi, 1914, pág. 467<sup>47</sup>). Estas fórmulas presuponen el conocimiento de los relatos de orígenes del cuco, del que D. E. Cozzi cita un ejemplo:

<sup>45</sup> Las siglas «O. D.» corresponden a Otto Dahnhardt, *Natursagen eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden*, 4 vols., Leipzig-Berlín: Druck und Verlag von B. G. Teubner 1907-1912.

<sup>46</sup> Achille Millien, «Les pourquoi: le coucou», *Revue des Traditions Populaires* III (1888), págs. 262-264.

<sup>47</sup> Ernesto Cozzi, «Credenze e superstizioni nelle montagne dell'Albania», en *Anthropos*, 9 (1914), págs. 449-476.

Una jovencita tenía por hermano a un mozo excelente que se llamaba Yssuf, y que era su único amor. Pero un día, mientras jugaban juntos, se pusieron a pelearse de manera tan viva que la joven decidió para sus adentros vengarse. Aprovechando una ausencia momentánea de su hermano, ella puso algunas agujas largas encima de la alfombra sobre la que él tenía la costumbre de posarse, para que se hiriese por debajo. A su regreso, la hermana parecía haber olvidado su rencor: se puso a abrazarle de manera efusiva, y, como por casualidad, le hizo que se acostase boca abajo sobre la alfombra y se arrojó ella misma sobre él. La violencia del golpe y los pies de la joven hicieron que las agujas se clavaran tan profundamente sobre el cuerpo del desgraciado hermano que murió al poco tiempo.

La muerte trágica y súbita del hermano, antes tan amado, hizo revivir el cariño en el corazón de la muchacha, y en prueba de un dolor desesperado, salió por la puerta gritando tres veces: «Conviérteme en cuco, Dios mío, haz que me convierta en cuco». Y el señor escuchó su deseo y la transformó al instante en un pájaro que se posa todavía sobre una rama seca para cantar su triste estribillo: cucú. Desde aquel día, en signo de duelo, el cuco elige siempre las ramas secas para entonar su canto de dolor (Cozzi, págs. 466-467).

[...] Hay un relato de orígenes serbio, en el que se reconocerá una variante de la leyenda búlgara:

El espíritu de un muerto quedó retenido sobre la tierra sumido en la pobreza, porque su hermana lloraba sin parar sobre su tumba. Al final, estalló en cólera contra aquel dolor irracional y la maldijo: fue metamorfoseada en cuco y, desde entonces, se dedica a llorar para sí misma (O. D. III, pág. 379).

Que en algunos países del área balcánica sea el cuco imaginado como un ave femenina e inconsolablemente triste por la muerte de su hermano, y que por esa razón se crea que se posa siempre sobre ramas secas, es algo que no puede menos que llenarnos de asombro. Las analogías con el romance hispánico de *Fontefrida*, pese a que en nuestra tradición el ave protagonista es una tortola que llora por su marido, y no una hembra de cuco que llora por su hermano, son obvias. Alguna relación genética ha tenido que haber, sin duda, entre las dos ramas de relatos vivos en los extremos occidental y oriental del Mediterráneo, para que haya analogías tan concretas como la de las ramas secas.

El enredo lo agrava el hecho de que, según habíamos adelantado páginas atrás, también en ciertas tradiciones orales de Hispanoamérica haya leyendas acerca de un hermano que mata a otro de distinto sexo y que, metamorfoseado en pájaro, se ve condenado desde entonces a vagar en solitario y a llamar lastimeramente al pariente muerto. Dejaremos la cuestión americana concretada ahora en un solo ejemplo, y no profundizaremos más por el momento, porque este tipo de leyendas entran a veces, en la tradición americana, dentro de la complejísima

constelación mítica de *El desanidador de pájaros* –el héroe que llega hasta lo alto de un árbol, escala o roca y al que se le retiran los medios para que baje–, en la que no podemos ahora detenernos:

Eran dos hermanos que vivían en el monte. El hermano era leñador y la chica atendía la casa. Pero como la chica era mala, el hermano para castigarla la llevó un día a sacar miel.

Cuando se entró en el monte y al llegar a un árbol alto, le tapó la cara a la chica y la hizo que suba, subiendo él por detrás.

Cuando llegó a la rama más alta le dijo que se iba a bajar un momento, pero al bajarse iba cortando los gajos, y se fue a la casa.

La chica después de esperar un rato comenzó a llamar al hermano, y quería bajarse sola, pero cuando se destapó la cara vio que no podía bajarse y comenzó a llamarlo desesperadamente, y le decía que ya sería buena y que la perdone.

Como el hermano se llamaba Caco, al principio gritaba:

–¡Caco! ¡Huy!

Gritó tanto que al último decía «¡cacuy!».

Pasó ahí toda la noche hasta que se dio cuenta que su cuerpo se llenaba ‘i plumas, y los brazos se le habían vuelto alas, y entonces salió volando.

Cuentan que el cacuy todavía sigue llamando al hermano.<sup>48</sup>

Por cierto, que alguna de estas leyendas argentinas sobre la hermana que llora por su hermano termina de un modo muy sugerente para nosotros, con mención no de ramas secas pero sí de montes espesos y árboles altos que sirven de retiro del pájaro solitario:

Desde entonces sólo habita los montes más espesos y los árboles más altos gritando tristemente: ¡Cacuy!, ¡Cacuy!<sup>49</sup>

El panorama viene a complicarlo todavía más el hecho de que en la Europa central y oriental se conozcan leyendas, cuentos y baladas en que el papel del ave triste que se lamenta por algún familiar muerto, alguna vez sobre ramas simbólicamente connotadas, sea la tórtola, igual que lo es en la Europa occidental. Es decir, que tórtolas y cucos parecen repartirse por aquellas tierras los papeles de aves gimientes y huidizas. De hecho, en Rumanía han sido atestiguadas creencias y leyendas tan parecidas a las que en España ejemplifica *Fontefrida* que no podemos menos que sentir perplejidad al asomarnos a ellas:

<sup>48</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas* VII, núm. 1692.

<sup>49</sup> Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas* VII, núm. 1695.

*La historia de la tórtola y de su amor por su compañero*

Acerca de la tórtola cuenta la poesía popular rumana que cuando pierde a su compañero ya nunca más vuelve a unirse con ninguna otra ave, y que se posa en solitario sobre las ramas de ciertos árboles, no sobre las ramas verdes ni sobre las que están más altas, sino sobre las que están debajo y ya se han secado. Ya no acude nunca más a beber en el agua clara sino que primero agita el barro y después bebe del agua enturbiada. Y cuando descubre al cazador sale a su encuentro animadamente, con la esperanza de que la mate. Las lágrimas de la tórtola son el mejor antídoto contra cualquier encantamiento o brujería.

Un episodio de uno de los cuentos folclóricos rumanos nos recuerda la historia de la túnica de Neso que fue entregada a Hércules.

Es relativo a una madrastra que intenta matar a su hijastra animándola a que compre una túnica envenenada. En cuanto se la pone, empieza a enfermar, y su enfermedad se agrava de día en día.

Su padre, que anduvo ausente, vuelve a casa y se da cuenta de cuál es la causa de su enfermedad, de modo que la lava con lágrimas de tórtola. El encantamiento queda roto, el dolor es erradicado y la joven recobra su salud.<sup>50</sup>

Viven en la tradición oral rumana otros relatos acerca de tórtolas que, aunque muy diferentes del que acabamos de conocer, no dejan de presentar concomitancias más lejanas pero muy interesantes. La que vamos a reproducir ahora pinta al ruiseñor como pájaro curioso, expansivo, dicharachero, y a la tórtola como introvertida, pesimista, amodorrada. No hay conflicto amoroso entre ellos, seguramente porque las dos aves son de género femenino en rumano. Pero sí hay un dibujo de las psicologías de ambas aves que no está nada en desacuerdo con el que hallamos en el ruiseñor extrovertido y en la tórtola deprimida de *Fontefrida*:

*¿Por qué conoce el ruiseñor doce tonadas y por qué la tórtola hace un arrullo?*

Había una vez un ruiseñor que se encontró con una tórtola. Después de saludarse dijo el ruiseñor:

–Hermana, mantengámonos despiertos esta noche y aprendamos algunas tonadas para cantar.

–Me parece muy bien –contestó la tórtola–, y por la mañana veremos lo que ha aprendido cada uno de nosotros.

La noche siguiente el ruiseñor se quedó despierto escuchando atentamente todos los sonidos que llegaban a sus oídos. Ella escuchó al pastor tocando con su flauta, y el murmullo del viento, y el ladrido de los perros, y el balido

<sup>50</sup> Traduzco de M. Gaster, *Rumanian bird and beast stories*, Londres: Sidgwick & Jackson, 1915, pág. 299.

de los corderos, y muchos otros sonidos, y de ese modo aprendió al menos doce melodías. La tórtola, perezosa por naturaleza, no se quedó despierta, sino que se echó a dormir tan pronto como cayó la oscuridad. Durmió casi toda la noche, y se despertó solo al amanecer. No había ningún sonido que escuchar, estaba todo tranquilo. De repente escuchó a un hombre que llevaba sus caballos por el campo gritando «trr, trr». Percibió aquel sonido nada más. Por la mañana fue al encuentro de su hermana el ruiseñor, y le preguntó si había escuchado algo, y si había aprendido alguna melodía. Si era así, ojalá no le importara que ella lo escuchara. El ruiseñor contestó:

–Claro, he escuchado muchas canciones y he aprendido muchas melodías.

Y ni corto ni perezoso se puso a trinar sus canciones. La tórtola se sentó a escuchar, llena de admiración por el canto tan hermoso del ruiseñor. Cuando ella terminó de cantar, preguntó a la tórtola:

–¿Y tú qué es lo que has aprendido, hermana mía?

La tórtola, a la que su pereza le llenaba de vergüenza, reconoció que ella no se había quedado despierta y que se había ido a dormir, y que el único sonido que había aprendido había sido el de «trr, trr» que había escuchado de un hombre que llevaba sus caballos por el campo. Y así quedaron las cosas hasta hoy. El ruiseñor canta durante toda la noche y cesa al amanecer, mientras que la tórtola se despierta entonces y comienza con su «trr, trr».<sup>51</sup>

Hay todavía un cuento maravilloso rumano cuyo título, *¿Por qué es la tórtola un ave casera?*, no parece demasiado acorde con su enrevesado argumento, en que las tórtolas lo único que hacen es, en un episodio muy periférico del relato, nacer prodigiosamente de los huesos de una vaca sacrificada por una madrastra terrorífica y ayudar a su ama, una especie de dulce y buena Cenicienta, a casarse con el príncipe<sup>52</sup>. Pero el título no debe ser tampoco absolutamente arbitrario, y en él deben estar entreveradas creencias muy arraigadas acerca del carácter introvertido y hogareño de la tórtola: tanto como para saltar de un rincón muy marginal al título mismo del cuento.

Un cuento ruso acerca de un matrimonio traumáticamente separado y luego vuelto a unir recicla el viejo tópico de un modo más claro y consecuente:

Se sentó el arcabucero junto a una ventana abierta y admiró el jardín: de repente, por la ventana entró volando una tórtola, se golpeó contra el suelo y se transformó en su joven esposa. Se abrazaron y se preguntaron y se contaron todo el uno al otro. Le dijo la esposa al arcabucero:

<sup>51</sup> Traduzco de Gaster, *Rumanian bird*, págs. 149-150.

<sup>52</sup> Gaster, *Rumanian bird*, págs. 275-277.

–Desde el mismo momento en que te fuiste de casa, yo he estado volando transformada en una desamparada tórtola por bosques y sotos.<sup>53</sup>

Mención aparte merecen, dentro de este gran cuadro de aves que se dedican a gemir en el folclore de la Europa oriental y central, ciertas baladas húngaras que desarrollan un muestrario de argumentos diversos en que la tórtola cumple papeles muy diferentes, aunque asociados por lo general a la fidelidad amorosa. Se aprecia muy bien, por ejemplo, en esta composición en que la viuda fiel rechaza los consuelos de las demás aves:

–¿Por qué lloras? ¿Por qué lloras, tortolita? –¿Cómo no voy a llorar, gran ave?

¡He perdido a mi esposo! ¡He perdido a mi esposo!

–Si no tienes un hermano mayor, yo seré tu hermano mayor. –No necesito otro hermano mayor.

No necesito otro hermano mayor. Solo al mío, al verdadero.

–Si no tienes un esposo, yo seré tu esposo. –No necesito ningún esposo.

No necesito ningún esposo. Solo al mío, al verdadero.

–¿Por qué lloras? ¿Por qué lloras, tortolita? –¿Cómo no voy a llorar, gran ave?

¡He perdido a mi tía! ¡He perdido a mi tía!

–¿Por qué lloras? ¿Por qué lloras, tortolita? –¿Cómo no voy a llorar, gran ave?

¡He perdido a mi padre! ¡He perdido a mi padre!

–Si no tienes una tía, yo seré tu tía. –No necesito ninguna tía.

No necesito ninguna tía. Solo a la mía, a la verdadera.

–Si no tienes padre, yo seré tu padre. –No necesito ningún padre.

No necesito ningún padre. Solo al mío, al verdadero.

–¿Por qué lloras? ¿Por qué lloras, tortolita? –¿Cómo no voy a llorar, gran ave?

¡He perdido a mi hermana menor! ¡He perdido a mi hermana menor!

–¿Por qué lloras? ¿Por qué lloras, tortolita? –¿Cómo no voy a llorar, gran ave?

¡He perdido a mi madre! ¡He perdido a mi madre!

–Si no tienes hermana menor, yo seré tu hermana menor. –No necesito otra hermana menor.

No necesito ninguna hermana menor. Solo a la mía, a la verdadera.

<sup>53</sup> Alexandr Nikoláievich Afanásiev, «El arcabucero, la esposa sabia y la tierra de no se sabe dónde», *El anillo mágico y otros cuentos populares rusos*, trad. E. Boulatova, E. de Beaumont Alcalde, ed. J. M. Pedrosa, Madrid: Páginas de Espuma, 2004, pág. 82.

–Si no tienes madre, yo seré tu madre. –No necesito ninguna madre.  
 No necesito ninguna madre. Solo a la mía, a la verdadera.  
 –¿Por qué lloras? ¿Por qué lloras, tortolita? –¿Cómo no voy a llorar,  
 gran ave?  
 ¡He perdido a mi hermano menor! ¡He perdido a mi hermano menor!  
 –¿Por qué lloras? ¿Por qué lloras, tortolita? –No estoy llorando, gran  
 ave.  
 ¡He perdido a mi hermano mayor! ¡He perdido a mi hermano mayor!  
 –Si no tienes hermano menor, yo seré tu hermano menor. –No necesito  
 otro hermano menor.  
 No necesito ningún hermano menor. Solo al mío, al verdadero.<sup>54</sup>

En esta otra balada húngara, la tórtola aparece al final como garante de los amores contrariados de una doncella:

[Fui] a la montaña, [fui] al campo a recoger flores.  
 Las juntaba a montoncitos [y] hacía guirnaldas con ellos.  
 ¡Muchachas, muchachas! ¡Amigas! ¡Venid esta noche al huso de mi  
 casa!  
 Os daré la corona de mi hermana menor. Tejed una para mí.  
 [Tejedla] con blancos retoños, con nudos y con límpidos alielies.  
 Que sus hojas caigan en mis manos. Que sus flores me caigan en el  
 pecho.  
 ¡Que su perfume me impregne mi alegre corazón! ¡Que su perfume  
 me impregne mi alegre corazón!  
 ¡Que lo impregne! ¡Que me consuele! ¡Y que Dios no me abandone!  
 Salí por la noche hacia el huso para reunirme con mi amado Jancsi.  
 Puso su mano izquierda en mi hombro derecho y su mano derecha en  
 mi hombro izquierdo.  
 Consoló mi tristeza, mi aflicción. Salí por la noche hacia el huso.  
 Mi padre tomó una vara y me golpeó con ella en mi grácil cintura.  
 Entré en el establo [y] saqué mi esbelto caballo.  
 Lo ensillé con la curvada silla y le ajusté una correa de seda alrededor.  
 Emprendí un largo camino. Me cayó la noche cuando me encontraba  
 en un salvaje bosque.

<sup>54</sup> Óscar Abenójar, *La hermosa Ilona: antología de baladas populares húngaras*, Alcalá de Henares: Universidad, 2009, núm. 15:1. Sobre los vínculos entre las baladística húngara y *Fontefrida*, véase también Samuel G. Armistead, Judith Büki y Raúl Barrientos, «Tres baladas húngaras y sus vínculos con el Romancero hispánico», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371 (mayo 1981), págs. 313-319.



Construí un lecho de madera para mi caballo. Para mí lo hice de hojas de roble.

Para mí, de hojas de roble. Para mi caballo, de tiernos retoños.

Me dormí y, al primer sueño, me despertó la hermosa luz del rojo amanecer.

Eché un vistazo a la rama que se encontraba sobre mi cabeza. Vi que allí había una tortolita.

Llevaba una ramita entre las garras. [La tortolita] había escrito algo.

Había escrito algo con las garras. Me sonrió con su pico.

Mi amado me había escrito sus intenciones. Mi amado me había escrito sus intenciones.<sup>55</sup>

La última balada húngara que vamos a conocer nos muestra a una tórtola de carácter muy contrario al habitual. Primero porque asume el papel masculino y no el femenino. Además, porque es ella la que anima a la joven a que tenga amores adúlteros, en ausencia del esposo. El rechazo final y destemplado de la mujer, que opta por mantener la fidelidad al esposo, cual si fuera la tórtola de la *Fontefrida* española, constituye una especie de culminación de este extraño cambio de papeles:

—¿Dónde dormiste anoche, tórtola?

—En la ventana de mi rosa, mi tierno alelí.

—¿Por qué no entraste, tórtola?

—Tenía miedo de tu esposo, mi tierno alelí.

—Mi esposo no está en casa, tórtola.

Está construyendo puentes en los bosques de Litva<sup>56</sup>.

—Tiene un buen caballo. Podría regresar a casa enseguida.

¡Ay de mí, si me encontrase contigo, rosa mía!

—¿Dónde dormiste anoche, tórtola?

—En la puerta de mi rosa, mi tierno alelí.

—¿Por qué no entraste, tórtola?

—Tenía miedo de tu esposo, mi tierno alelí.

—Mi esposo no está en casa, tórtola.

Está construyendo puentes en los bosques de Litva.

—Tiene un buen caballo. Podría regresar a casa enseguida.

¡Ay de mí, si me encontrase contigo, rosa mía!

—¿Dónde dormiste esta noche, tórtola?

<sup>55</sup> Abenójar, *La hermosa Ilona*, núm. 47:1.

<sup>56</sup> *Litva*: sajón *Litah*, y eslovaco *Litava*. Pueblo húngaro de origen sajón que se encuentra en la actual Eslovaquia.

–Al pie de la cama de mi rosa,   mi delicado alelí.  
 –¿Por qué no viniste a mi lado,   tórtola?  
 –Tenía miedo de tu esposo,   mi tierno alelí.  
 –Mi esposo no está en casa,   tórtola.  
 Está construyendo puentes   en los bosques de Litva.  
 Si tienes miedo, ¿para qué vives,   tórtola?  
 ¡Vete de mi lado!   ¡Ya tengo a alguien con quien dormir!<sup>57</sup>

Retrocedamos ahora hasta tierras algo más occidentales, dejemos por un momento a tórtolas y a cucos del Este cumpliendo el papel de aves por lo general fieles, llorosas y solitarias, y conozcamos otra leyenda que ha sido transmitida oralmente acerca de otra ave que tiene algún tipo de relación fuertemente significativa, aunque de sentido bastante desvaído y confuso, con las ramas sobre las que se posa.

Así, en tierras francesas,

el reyezuelo es a veces visto como un símbolo de la presunción y el orgullo.

El reyezuelo da saltos sobre las ramas muertas que trata de romper al mismo tiempo que da un grito de decepción y de cólera que se traduce así: «bisqua qu'ouè es fort I c.-à-d. bigre I que c'est solide!» (Forez, Gras, *Evangile des Quenouilles*, pág. 6.)

Los bretones aseguran que dice: «dir dir pa tut dor, c.-ér. acier acier puisqu'elle ne rompt pas». He aquí el sentido de tal frase: «la rama sobre la que estoy es de acero, puesto que no se rompe nunca» (Bretagne, Trouoe).<sup>58</sup>

#### LA CONSTELACIÓN LÍRICA: LAS CANCIONES POPULARES Y LAS REESCRITURAS ARTIFICIOSAS

Regresamos, después de este excursus tan plural y animado, al solar hispano y a los tiempos en que la tórtola y el ruiseñor de *Fontefrida* debían estar en la mente de todos. Otras tórtolas gimientes y otros ruiseñores desenfadados fueron ornamentos más que tópicos de la lírica popular de nuestros Siglos de Oro, según muestran estos escogidos ejemplos<sup>59</sup>:

<sup>57</sup> Abenójar, *La hermosa Ilona*, núm. 48:1.

<sup>58</sup> Eugene Rolland, *Faune populaire de la France II Les oiseaux sauvages*, París: Maisonneuve et Larose, 1879, pág. 395.

<sup>59</sup> Véanse los comentarios específicos sobre ambas aves en Alan Deyermond, «La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica», en *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla, 2004, págs. 87-99, págs. 93-94 (para el ruiseñor) y 95 (para la tórtola).

¿Qué me llamentáis la tórtola triste,  
que entre otras aves de pesar se viste?

Trinando entró el ruyseñor,  
baylando vino el canario,  
llorando la tortolilla,  
los tres ánades cantando.

Por las riberas del río  
limones coge la virgo.  
Quiérome yr allá,  
por mirar el ruyseñor  
cómo cantavá.

Passito, passito, amor,  
No espantéys al ruyseñor.

Papagayos, ruyseñores,  
que cantáys al alborada,  
llevad nueva a mis amores  
cómo espero aquí assentada.

Yo me levantara un lunes,  
un lunes antes del día;  
viera estar al ruyseñor...

Yo soy salamandria  
por claras señales,  
y soy la calandria  
que canto mis males.

Y soy ruyseñor,  
mas fáltame el fin,  
que quedo por ruin,  
y no por señor.<sup>60</sup>

Especial interés tienen estas dos estrofas últimas, que contraponen una calandria pesarosa, en vez de la tórtola habitual, a las frivolidades del ruyseñor. Prueba

---

<sup>60</sup> Extractos de canciones populares de nuestros Siglos de Oro, que tomo de Frenk, *Nuevo corpus*, núms. 838, nota a 182A, 8, 456, 570, 629 y 835.

de que, igual que sucedía en el variopinto y dinámico folclore internacional que hemos ido conociendo, ningún ave ha podido monopolizar por completo la identificación con el temperamento melancólico en la tradición hispana. Otras cancioncillas, esta vez de tradición oral moderna, lo corroboran con sus aves tristes y sus ramas intensamente significativas:

Por un prado frondoso  
va una calandria  
de flor en flor picando  
desconsolada.<sup>61</sup>

Un jilguerillo cantaba  
de roble en roble  
llamaba a su jilguera  
con pasión doble:  
no te vayas con otro,  
jilguera mía.<sup>62</sup>

Canta un jilguero,  
el más precioso,  
entre las ramas  
lo más frondoso.<sup>63</sup>

Llama la atención, en cualquier caso, que aquellas canciones que debieron correr entre lo legítimamente folclórico y lo cuidadosamente neopopular en los Siglos de Oro no mencionen las ramas arbóreas sobre las que sí insistieron el romance de *Fontefrida*, sus reescritores y glosadores. Casualidad o acaso falta de espacio o de desarrollo, porque en los muchos poemas de Góngora, Lope, Quevedo y otros ingenios áureos que trajo a colación Lía Schwartz Lerner en la monografía a la que ya nos hemos referido sí había ramas y asientos arbóreos muy significativos, lo que es síntoma de la popularidad que debió tener el motivo.

No insistiremos otra vez en los textos considerados por Schwartz Lerner, pero sí convocaremos a otros poetas y poemas, acaso menos conocidos, sobre los que parece que planea también la tórtola y pende la rama seca que indicaba su doliente retiro.

---

<sup>61</sup> Manuel García Matos, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, 3 vols., eds. M. Schneider, J. Romeu Figueras y J. Tomás Parés, Barcelona-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951-1960, vol. III, Parte musical, pág. 103, núm. 787.

<sup>62</sup> García Matos, *Cancionero popular*, vol. III, Parte musical, pág. 112, núm. 807.

<sup>63</sup> Miguel Manzano, *Cancionero leonés*, 6 vols., León: Diputación Provincial, 1988-1992, vol. 1:2, num. 501.

Fijémonos, por ejemplo, en un *Planto virtudes*, fechable en torno a 1458, de Gómez Manrique, en que el poeta utilizaba la metáfora de la rama seca como indicio de su desasosiego amoroso. ¿Eco quizá del romance de *Fontefrida* que ya debía andar flotando por ahí?:

E con estas turbaçiones,  
çircundado de pasiones,  
las piedras fueron mi cama,  
*la cubierta, seca rama,*  
la çena, lamentaciones.<sup>64</sup>

El siglo XVI fue siglo de grandes traducciones de clásicos, de Horacio en lugar de privilegio. La *Oda IV:12* del autor latino, que trasladaron al español ingenios de la talla de Francisco Sánchez de las Brozas –cuya versión de hacia 1574 reproduzco, por ser menos conocida– o de Fray Luis de León, en burla «de una dama, motejándola de vieja, y que ya se le pasó la flor, aunque ella no lo piensa», debió ser eficaz recordatorio cómico de la rama famosísima de *Fontefrida*, con el Amor que *re-posa* sobre la flor fresca de la joven y que jui-ciosamente evita la rama seca de la vieja:

Y con la voz temblando  
cantas, por despertar al perezoso  
*Amor, que reposando*  
*se está despacio sobre el rostro hermoso*  
*de Chía la cantora*  
*que de su edad está en la flor agora.*  
*Que sobre seca rama*  
*no quiere hacer asiento, ni manida*  
aquel malo, y desama  
te ya, porque la boca denegrada  
y las canas te afean  
qu'en la nevada cumbre ya blanquean.<sup>65</sup>

Puede que no se escribiera en nuestros Siglos de Oro oda a los lugares de poso y de reposo de las aves tan desarrollada, expresiva y exuberante como esta que en 1587 compuso Gabriel Lobo Lasso de la Vega:

<sup>64</sup> Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid: Cátedra, 2003, pág. 376.

<sup>65</sup> Francisco Sánchez de las Brozas, *Comentarios a Garcilaso*, ed. A. Gallego Morell, Madrid: Gredos, 1972, págs. 269-270.

¿Oyes el canto sonoro  
 del aflicto ruyseñor  
 a quien cauto labrador  
 robó el amado thesoro?  
*¿No ves en aquella rama  
 la tortolica hermosa  
 cómo con boz amorosa  
 al consorte ausente llama?*  
 ¿Y en la cima del ciprés  
 el verderón assentado,  
 del silguero acompañado  
 con la armonía que ves  
*en el naranjo oloroso,*  
 el si[ll]uar ronco leuanta,  
 la destríssima garganta  
 llena de canto gustoso?  
 El papagayo trepando,  
*¿no ves cuál está pendiente  
 de aquel gancho floreciente*  
 la lengua humana imitando?  
 ¿Y no en el prado florido  
 la inquieta picaça ves  
 con buelo inestable y pies  
 sin assiento conocido?<sup>66</sup>

Más tórtolas gimientes y más ramas secas, vueltas ahora a lo divino, asoman en estos versos, de 1611, de Fray Diego de Hojeda:

Así estará hablando la hermosa  
 en alma y cuerpo, ilustre Magdalena,  
 haciendo de su pena lastimosa  
 al huerto y monte y valle tener pena:  
*cual la viüda tórtola amorosa  
 en seca rama, de tristeza llena,*  
 sentada, y al consorte amando muerto  
 hace gemir al valle, al monte, al huerto.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Gabriel Lobo Lasso de la Vega, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel: Reichenberger, 1986, págs. 108-109.

<sup>67</sup> Fray Diego de Hojeda, *La Cristiada*, ed. Cayetano Rosell, Madrid: Rivadeneyra, 1851, pág. 451.

Otra lectura moral, alambicadamente alegórica esta vez, del tópico de la tórtola y de su rama seca es la que reescribió en 1636 Cosme Gómez de Tejada:

Y para certificarse llegándose a una de las avecillas que por parleras y hembras juzgaron no les encubriría la verdad, la preguntaron, qué país era aquel, y ¿quién le habitaba? Respondió que en la gran casa de locos de la tierra era el cuartel de los amantes. Fácilmente la dieron crédito y más cuando acercándose vieron tantas fiestas, bailes, músicas, y regocijos. La variedad de instrumentos y voces suspendía, declarando dulcemente sus afectos, amor, celos, desdenes, ausencia, olvido, y desengaño. Por curiosidad más que por gozar los deleites de aquel sitio, iban a dar el primer paso en sus umbrales *cuando una viuda y casta tortolilla, desde la seca rama de un árbol estéril, llorando los dijo: ¿Adónde entráis ignorantes caballeros? Cómo así os dejáis vencer de esos halagos y no consideraréis el peligro a que os ponéis, advertid que penetráis un confuso, bien que deleitoso laberinto, cuya entrada es fácil cuya salida por extremo difícil. Mi parecer es que volváis atrás si no queréis ser presa y manjar de un fiero Minotauro que con el nombre de Amor se encubre y disfraz.*<sup>68</sup>

«XUROU DE NON SER CASADA, NIN POU SAR EN RAMO VERDE»: LA LÍRICA ORAL MODERNA

Desde los siglos xv-xvii y su colección de glosas y de comentarios letrados vamos a trasladarnos al xix-xxi y a las tradiciones orales que han albergado modernamente aves y ramas que emiten señales de amores y desamores. El salto es largo y arriesgado, pero encontramos un punto de firme intersección en el número XXVI de los *Cantares gallegos* (1863) de Rosalía de Castro. Versos extensos –reproduzco unos cuantos nada más– y estremecidos en los que la genial poeta gallega glosó una cancioncilla que corría y sigue corriendo de viva voz en su patria norteña:

...Para min morreu a dicha,  
morreu tamén a esperanza,  
cubreuse o seu de tristura  
i a terra de ásperas prantas.  
Déixame vivir nos montes,  
déixame estar solitaria,  
déixame vestir de loito,  
cuberta de amargas lágrimas.

<sup>68</sup> Cosme Gómez de Tejada, *León prodigioso*, eds. V. Arizpe y A. Madroñal, Madrid: Edición electrónica: CORDE, 2000, fols. 250v-251r. También tradujo estos versos Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. J. M. Bleuca, Madrid: Gredos, 1990, págs. 431-432.

*Que a rula que viudou  
xurou de non ser casada,  
nin pousar en ramo verde  
nin beber da iaugua crara*<sup>69</sup>.

Fijémonos en especial en el verso glosador que alude a las «ásperas prantas» que cubrían la tierra de la poeta desamorada, parientes lejanas de las ramas secas de la tórtola de *Fontefrida*. La cancioncilla inspiradora de Rosalía ha sido atestiguada, con muy escasas variantes, en casi todos los grandes cancioneros folclóricos gallegos. He aquí dos ejemplos:

A ruliña que viudou,  
xurou de non ser casada,  
nin pousar en ramo verde,  
nin beber d'a y-auga crara.<sup>70</sup>

A rula des qu'ê viuda,  
xurou non ser casada,  
nin pousar en ramo verde,  
nin beber d'á auga crara.<sup>71</sup>

Los versos majestuosos de Rosalía, con su canción folclórica emotivamente glosada, nos abren la puerta por la que vamos a ingresar en el cancionero folclórico moderno, que nos tiene reservadas joyas, tórtolas y penas tan expresivas como estas:

Aunque me ves que canto,  
tengo yo el alma  
como la tortolilla  
que llora y canta,  
cuando el consorte  
herido de los celos  
se escapa al monte.<sup>72</sup>

<sup>69</sup> Rosalía de Castro, *Cantares gallegos (edición bilingüe)*, ed. M. Armiño, reed. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pág. 271.

<sup>70</sup> Juan Antonio Saco Arce, *Literatura popular de Galicia: colección de coplas, villancicos, diálogos, romances, cuentos y refranes gallegos*, ed. J. L. Saco Cid, Ourense: Diputación Provincial, 1987, pág. 123.

<sup>71</sup> José Casal Lois, *Colección de cantares gallegos*, ed. D. Blanco, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Museo de Pontevedra, 2000, pág. 125.

<sup>72</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 4 vols., Sevilla: Francisco Álvarez y Cía, 1882-1883, núm. 5078.



Aunque me veas que canto,  
 tengo yo el alma  
 como la tortolilla,  
 que llora y canta,  
 como el consorte,  
 herido de los celos,  
 se tiró al monte.<sup>73</sup>

Cuando a su consorte pierde  
 triste tortolilla amante,  
 en sus ansias tropezando  
 corre, vuela, torna y parte.<sup>74</sup>

Ni la tortolilla triste,  
 ni el canario más sonoro,  
 ni la fuente cristalina  
 llorarán como yo lloro.<sup>75</sup>

Ven tórtola que gimes  
 y unamos nuestras penas,  
 que solo con el triste  
 el triste se consuela.<sup>76</sup>

Como tortoliya triste  
 toa mi bía he de pasá;  
 ¡siempre sola! ¡siempre sola...!  
 ¡Bárgame la Soleá!<sup>77</sup>

Una tórtola te traigo  
 que del nido la cogí,  
 su madre llora por ella,  
 como yo lloro por ti.<sup>78</sup>

<sup>73</sup> José Calvo González, Colección *Belmonte de cantes populares y flamencos*, Huelva: Diputación Provincial, 1998, pág. 69.

<sup>74</sup> Rafael Jijena Sánchez y Arturo López Peña, *Cancionero de coplas: antología de la copla en América*, Buenos Aires: Librería Huemul, 1965, pág. 156.

<sup>75</sup> Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 5206.

<sup>76</sup> Melchor de Palau, *Nuevos cantares*, Madrid-Barcelona: Femando Fe, 1883, pág. 27.

<sup>77</sup> Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 5750.

<sup>78</sup> Canción registrada y amablemente cedida por José Vicente Heredia Menchero en Villarta de San Juan (Ciudad Real).

Llora la torcaz  
 vidalita  
 con triste gemido,  
 yo lloro con ella  
 vidalita  
 por mi bien perdido.<sup>79</sup>

La riqueza de voces, perspectivas, matices de la canción folclórica da la impresión, a la luz de estas muestras, de que no conoce límites. Apreciemos de qué modo estos versos, tan simples, podrían estar perfectamente puestos en la boca del ruiseñor desdeñado de *Fontefrida*:

Eres como una perdiz,  
 como la tórtola eres,  
 que estoy muriendo por ti,  
 y dices que no me quieres.<sup>80</sup>

Y conozcamos esta otra canción que hace al ruiseñor cantor entre ramas alegres y lo enfrenta a la *cabernerica* (el jilguero) cautiva:

Cantan los ruiseñores  
 entre las ramas,  
 y la cabernerica  
 canta en su jaula;  
 tú, vida mía,  
 cantas que te las pelas  
 de noche y día.<sup>81</sup>

Fijémonos también en el modo magistral en que estas otras cancioncillas barajan tórtolas gimientes, ramas batidas por la sequedad o por la desolación y árboles como el olivo o la retama, que para la tradición popular tienen connotaciones funestas:

En un troncón caduco,  
 seco y sin ramas,  
 la pobre tortolilla

<sup>79</sup> E. Morales, *Lírica popular rioplatense: antología gaucha*, Buenos Aires: El Ateneo, 1927, pág. 42.

<sup>80</sup> Fernando Flores del Manzano, *Cancionero del valle del Jerte*, Cabezuela del Valle: Cultural Valxeritense, 1996, pág. 159.

<sup>81</sup> Alberto Sevilla, *Cancionero popular murciano*, Murcia: Sucesores de Nogués, 1921, núm. 709.

se lamentaba.  
 Caduco y seco,  
 la pobre tortolilla  
 daba lamentos.<sup>82</sup>

Serranita,  
 como la triste tortolita,  
 por esos montes perdida,  
 de rama en rama  
 va solita.<sup>83</sup>

Se fue mi amante del alma  
 y solita me ha dejado,  
 como tortolilla triste,  
 de rama en rama picando.<sup>84</sup>

Perdí mi dueña querida  
 y solito voy quedando  
 como pajarito triste  
 de rama en rama volando.<sup>85</sup>

En la punta de un olivo  
 cantaba la tortolita,  
 como el olivo es amargo  
 amargas cosas decía.<sup>86</sup>

Como tortoliya  
 t'andube buscando,  
 compailerita, d'olibo en olibo,  
 de ramito en ramo.<sup>87</sup>

<sup>82</sup> Manuel Garrido Palacios, «Recorrido lírico por los pueblos de Huelva», *Revista de Folklore*, 201 (1997), págs. 75-82, pág. 76.

<sup>83</sup> Manuel Garrido Palacios, «El breve cancionero de la tía Petra (Miranda del Castañar, Salamanca)», *Revista de Folklore*, 158 (1994), págs. 49-59, pág. 53.

<sup>84</sup> *Un muestreo en la poesía tradicional de La Mancha Baja. Colección «Vicente Ríos Aroca»*, ed. J. M. Fraile Gil, Albacete: Zahora 33, 1993, pág. 106.

<sup>85</sup> Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, Málaga: Arguval, 1991, pág. 193.

<sup>86</sup> Juan José Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, Zaragoza: Tipografía La Académica, 1925, pág. 62.

<sup>87</sup> Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 2867.

De la retama la rama,  
del saúco la corteza;  
no hay bocado más amargo  
que amar donde no hay firmeza.<sup>88</sup>

El lenguaje de las ramas, cuyos devaneos poéticos hemos estado siguiendo desde la poesía medieval de los trovadores, se tiñe en la lírica tradicional de colores y de matices mucho más tornasolados y variables que los que haya podido insuflarle la mejor escuela letrada. Todo son en estas ramas folclóricas metáforas, señas, sugerencias de la mejor ley poética. Fijémonos por ejemplo en estas dos cuartetos mínimas y afortunadísimas, con sus aves, sus fuentes, sus ramas inservibles... y su fondo de desamor:

Pájaro que vas volando  
a beber agua a la fuente  
ya te cortaron la rama  
donde solías ponerte.<sup>89</sup>

Pajarito lisonjero  
que al río vas a beber;  
ya te han quitado la rama  
que te solías poner.<sup>90</sup>

No son estas las únicas aves líricas que se quedan sin rama y sin amor. Asomémonos a otras ramas secas, a más amores sin lugar en que asentarse y a nuevas cancioncillas que hablan de separaciones y desdenes:

Se ha marchitado el árbol  
de mi esperanza;  
un traidor le ha cortado  
sus verdes ramas.  
Pero él no advierte  
que mudando terreno,  
mejor florece.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 173.

<sup>89</sup> J. Carlos Martínez Mancebo, «Usos y costumbres en Fuentes Carrionas», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 44 (1980), págs. 325-397 y 45 (1981), págs. 169-235, pág. 181.

<sup>90</sup> Domingo Hergueta y Martín, *Folklore burgalés*, Burgos: Excelentísima Diputación Provincial, 1934, pág. 94.

<sup>91</sup> Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 4528.

En lo alto de un árbol  
me vi subiendo:  
se ha tronchado una rama,  
me vi caído,  
y eso sucede  
por ir a cortar flores  
pa las mujeres.<sup>92</sup>

El árbol del buen querer  
no tiene más que una rama  
y para subir a ella  
es preciso que otro caiga.<sup>93</sup>

En la plaza de Reinosa  
hay una hermosa manzana;  
muchos la quieren coger  
y no alcanzan a la rama.<sup>94</sup>

El que corta una rama  
y la raíz deja,  
es señal que pretende  
volver por ella.  
Yo no soy así:  
cuando corto la rama,  
corto la raíz.<sup>95</sup>

Cuando se corta una rama  
el tronco sufre el dolor,  
las raíces lloran sangre,  
de luto viste la flor.<sup>96</sup>

Pajarito lisonjero,  
que al río vas a beber,  
ya se ha secado la rama

<sup>92</sup> García Matos, *Cancionero popular*, vol. II, Parte Literaria, pág. 227, núm. 442.

<sup>93</sup> Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Santander: Aldús, 1948-1949; reed. G. de Córdova, 1980, III, pág. 158.

<sup>94</sup> Córdova y Oña, *Cancionero popular*, III, pág. 304.

<sup>95</sup> Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 4831.

<sup>96</sup> Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, pág. 199.

que te solías poner.<sup>97</sup>

Arbolito, te secaste,  
teniendo la fuente al pie,  
en el tronco la firmeza  
y en la ramita el querer.<sup>98</sup>

De las tres flores de lis  
a mi amante le di un ramo;  
como no supo querer  
se le ha secado en la mano.<sup>99</sup>

A tus celos les sucede  
lo mismo que a mis rosales;  
mientras más ramas les quito  
muchas más ramas les salen.<sup>100</sup>

El amor que te tenía  
en una rama quedó:  
vino un fuerte remolino,  
rama y amor se llevó.<sup>101</sup>

Un soldado me dio un ramo  
y lo puse en la ventana;  
vino el aire y lo llevó,  
adiós, soldado del alma.<sup>102</sup>

Dentro de esta floresta tan tupida de ramas tristes forman un grupo escogido estas canciones andaluzas que ponen en relación causal la desolación del amante y la sequedad o daño en las ramas y plantas que encarnan el amor:

Dos aves en un árbol  
juntas vivieron  
y por varias disputas

<sup>97</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 66.

<sup>98</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 169.

<sup>99</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 173.

<sup>100</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 233.

<sup>101</sup> José E. Machado, *Cancionero popular venezolano*, Caracas: Ministerio de Educación-Academia Nacional de Historia, 1988, pág. 77.

<sup>102</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 1:2 num. 439.

se indispusieron,  
y se ausentaron,  
y quedó el árbol seco  
y arruinado.<sup>103</sup>

De noche me sargo ar campo  
y en er sitio aonde me siento,  
jasta las yerbas que piso  
se secan de sentimiento.

Me puse a llorar mis penas  
en un monte de espesura,  
y se secaron las ramas,  
quedando raíces puras.

Ayer tarde salí ar campo  
a yorar por mi sentir,  
y a un árbol que m'escuchaba  
se le secó la raíz.

Yo me arrimé a un árbol verde  
y se le secó la flor;  
¡mal haya quien se enamora,  
para vivir con dolor!

Ar pie d'un pinito berde  
con sentimiento yoraba,  
por ber si con er yantito  
las hojas se le secaban.

Y a fuersa de tanto yanto,  
se l'ha secaíyo er tronco.  
¡Mal haya quien yora tanto!

Ebajo 'un arrendro  
me puse cantando;  
las arrendritas qu'arribita había  
binieron abajo.

---

<sup>103</sup> Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 4596.

Vivo solito en el mundo  
y de mí nadie se acuerda,  
busco en los árboles sombra  
y los árboles se secan.<sup>104</sup>

Pero no todo va a ser ondear de ramas melancólicas, tristes, secas, rotas. Hay también, por fortuna, ramas, y ramas verdes, que cubren, protegen, proclaman amores. Algunas de un erotismo más que atrevido:

Tus piernitas son dos ramas,  
las que sostienen el nido,  
donde coloca los huevos  
y se esconde el pajarito.<sup>105</sup>

Y otras mucho más insinuantes y delicadas:

Pajarito de la nieve,  
¿en dónde tienes el nido?  
–Lo tengo en un pino verde,  
en una rama escondido.<sup>106</sup>

Canta tú y cantaré yo,  
pajarito en rama verde;  
canta tú y cantaré yo,  
cante quien amores tiene.<sup>107</sup>

Ramo verde,  
que soltera ninguna se quede;  
el galán que quiere a su dama  
a él solo lo quiere y a él solo lo ama;

<sup>104</sup> Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núms. 5511-5516 y 5438. Hay otras canciones en la misma colección que conviene tener en cuenta, porque andan también a vueltas con la relación metafórica del amante y del árbol, aunque la imagen principal no sea exactamente la misma: las núms. 5517: «Ebajo ‘un olibo / me puse a yorá, / y olibarito más esgrasiaíto / ni lo hay ni lo habrá»; 5518: «Yo me arrimé a un pino verde / por ber si me consolaba, / y er ino, como era berde, / de berme yorar yoraba»; 5509: «En la soledá der campo / me puse a yorar mis penas, / y fue tan grande mi yanto, / que floresieron las yerbas»; y 5424: «Toftos s’arriman / ar pinito berde, / y yo m’arrimo a los atunales, / qu’espinitas tienen».

<sup>105</sup> José M.<sup>º</sup> Domínguez Moreno, «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 2. Debajo de tu mandil», *Revista de Folklore*, 319 (2007), págs. 18-29, pág. 26.

<sup>106</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 66.

<sup>107</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 2.



a él solo lo ama y a él solo lo quiere,  
que soltera ninguna se quede.<sup>108</sup>

Ramo verde, ramo verde,  
ramo de los olivares,  
el pensar en ti, morena,  
de las entrañas me sale.<sup>109</sup>

–Córtame un ramito verde.  
–Verde te lo cortaré.  
–Córtame un ramito verde  
de los álamos del rey.

Y si el rey no te dejara  
de sus álamos cortar,  
córtame un ramito verde,  
que los tiene el olivar.<sup>110</sup>

Ya su buen amor venía,  
ya su buen amor llegaba,  
por sobre la verde oliva,  
por sobre la verde rama,  
por dond'ora el sol salía,  
por dond'ora el sol rayaba,  
¡Ay! mañana la tan fría,  
¡Ay! mañana la tan clara.<sup>111</sup>

Anda con Dios, dueño mío,  
ramito de verde oliva,  
que no te olvidaré yo  
mientras en el mundo viva.<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid: Alpuerto, 1982, núm. 367.

<sup>109</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 1:2 num. 481.

<sup>110</sup> Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid: Nieto y Compañía, 1920, núm. 93.

<sup>111</sup> Martínez Torner, *Cancionero musical*, núm. 179. Fragmento de *la danza prima*.

<sup>112</sup> M. L. Escribano Pueo, T. Fuentes Vázquez, F. Morente Muñoz y A. Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada: Universidad, 1994, núm. 20.

Un pajarito de oro,  
en verde rama,  
no ha de ser tan bonito  
como tu cara.<sup>113</sup>

¿Dónde va la niña para no volver?  
A buscar un ramo verde  
y ha de vestirse con él,  
florida y hermosa rama de laurel.<sup>114</sup>

¿Dónde van los niños  
para no volver?  
A buscar el ramo verde  
y a divertirse con él,  
florido y hermoso,  
ramo de laurel.<sup>115</sup>

Verde el olivo,  
verde la rama,  
la nina que se aflige  
y no da palabra.  
Si la da y no la cumple  
no vale nada.<sup>116</sup>

Adios hermosa,  
adiós alegre,  
adiós ramito  
de flores verdes.<sup>117</sup>

Dime, ramo verde,  
dime dónde estás,  
si te llevan preso,  
yo te iré a sacar.<sup>118</sup>

<sup>113</sup> Córdova y Oña, *Cancionero popular*, III, pág. 155.

<sup>114</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 1:2 num. 436.

<sup>115</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 1:2 num. 437.

<sup>116</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 1:2 num. 569.

<sup>117</sup> Ángela Capdevielle, *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Madrid: Diputación Provincial de Cáceres, 1969, pág. 325.

<sup>118</sup> Córdova y Oña, *Cancionero popular*, III, pág. 226.

Se corta una rama verde,  
se planta y vuelve a nacer;  
pero se pierde a un amante  
y nunca se vuelve a ver.<sup>119</sup>

Que caigan las hojas  
del verde nogal;  
debajo de tu ventana  
tengo poner un rosal.

Que caigan las hojas  
en el delantal,  
que caigan las hojas  
del verde nogal.<sup>120</sup>

Aquel pajarillo, madre,  
que canta en el ramo verde,  
ruégale a Dios que no cante,  
porque mi amor no se duerme.<sup>121</sup>

Trébole, trébole,  
trébole en rama,  
la niña en cama.  
No sé que tiene,  
no se levanta  
que la ha cansao [sic]  
la trilla de la mañana,  
trébole.<sup>122</sup>

Menéate, cuerpo bueno,  
y acabaremos temprano;  
iremos a la arboleda  
y cortaremos un ramo.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> Córdova y Oña, *Cancionero popular*, III, pág. 235.

<sup>120</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 1:2 num. 457.

<sup>121</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 2:2 pág. 199.

<sup>122</sup> Agapito Marazuela, *Cancionero Segoviano*, Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento, 1964, núm. 101.

<sup>123</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 65.

Por *arta* que esté la rama,  
por el tronco subiré;  
por eso no diga nadie  
de ese agua no he de beber.<sup>124</sup>

Del monte florido vengo  
de ver una prima hermana;  
si no lo quieres creer  
aquí te traigo la rama.<sup>125</sup>

En la rama de un almendro  
colgaré yo mi pañuelo,  
pa que le sirva de aviso  
cuando venga mi moreno.<sup>126</sup>

Esta ramita de olivo,  
talador que están talando,  
la cortas para que vea  
a ese que está vareando.<sup>127</sup>

Mi corazón en quererte  
es un monte de espesura,  
mientras más ramas le cortan  
tiene la raíz más dura.<sup>128</sup>

Esta noche, por mi gusto,  
no tengo dormir en cama,  
tengo dormir al sereno,  
a la sombra de una rama.<sup>129</sup>

Cuando vayas por el campo  
un día de primavera

---

<sup>124</sup> Pascuala Morote Magán, *La cultura popular de Jumilla II El cancionero popular*, Jumilla: Excmo. Ayuntamiento, 1993, pág. 265.

<sup>125</sup> Maximiano Traperó, *Lírica tradicional canaria*, Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1990, pág. 151.

<sup>126</sup> Andrés Muñoz Calero, *Cancionero de Sierra Morena: estampas pozzaalbenses*, Córdoba: [edición del autor], 1980, pág. 18.

<sup>127</sup> Muñoz Calero, *Cancionero de Sierra Morena*, pág. 21.

<sup>128</sup> Jiménez de Aragón, *Cancionero aragonés*, pág. 131.

<sup>129</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 1:2 num. 337.

corta un ramito de flores  
que siempre hay quien espera.

Yo cojo las bajas,  
tú las de arriba;  
por entre rama y rama  
miro y me miras

Eché un limón en un pozo  
subió arriba y echó ramas;  
para que veas buen mozo  
lo que es cobrar buena fama.<sup>130</sup>

Cómo se menea  
la aceitunita en la rama,  
así se menea  
tu cuerpecito, serrana.

Cómo se menea  
la aceituna en el olivo,  
Así se menea  
tu cuerpecito y el mío.<sup>131</sup>

Y te corté un ramo  
y allí te le planté  
y en el ramo más alto  
allí te le dejé,  
cómo revolotean  
las palomas en él.<sup>132</sup>

El pepinillo  
el pepinero  
el pajarillo  
en el mes de enero.  
En la rama más alta  
canta y decía

<sup>130</sup> Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz*, págs. 122, 136 y 142.

<sup>131</sup> Capdevielle, *Cancionero de Cáceres*, pág. 319.

<sup>132</sup> Joaquín Díaz, *Cancionero del norte de Palencia*, Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1982, pág. 157.

aquí de noche  
y aquí de día  
y aquí me tienes  
paloma mía  
paloma mía  
rosa temprana  
aquí me tienes  
en la ventana.<sup>133</sup>

Niña a tu ventana  
hay una arboleda  
con ramas de oro  
que a tu cama llegan;  
en cada ramita  
un clavel dorado  
*pa* que se diviertan  
los recién casados.<sup>134</sup>

Segadora, segadora,  
¿quién te pica la guadaña?  
Me la pica un asturiano  
a la sombra de una rama.

A la sombra de una rama,  
a la sombra de un espino,  
si no corta la guadaña,  
cojo la piedra y afilo.<sup>135</sup>

Los pajaritos del monte  
se mudan de rama en rama  
como muda el pensamiento  
de la noche a la mañana.<sup>136</sup>

Dos amantes estaban  
en una sala,  
parecen dos claveles

---

<sup>133</sup> M.<sup>a</sup> Nieves Beltrán Miñana, *Folklore toledano: canciones y danzas*, Toledo: Diputación Provincial, 1982, pág. 53.

<sup>134</sup> Beltrán Miñana, *Folklore toledano*, pág. 214.

<sup>135</sup> Manzano, *Cancionero leonés*, 2:2 núm. 1092.

<sup>136</sup> Córdoba y Oña, *Cancionero popular*, III, pág. 204.

en una rama.<sup>137</sup>

Maravillan estas otras canciones que introducen la novedad de las ramas secas que el amante ha de regar para que retoñe el amor. Vuelta de tuerca tan delicada como original de viejas metáforas:

La naranjita,  
la naranjada.  
Dime qué traes de amores,  
rosa encarnada.  
Yo del amor  
no traigo nada,  
que vengo de regar  
el romero a mi dama;  
ya se le iba secando  
toda la rama.<sup>138</sup>

Que vengo de segar  
a mi dama el romero,  
que se le va  
secando la rama,  
que se le va  
secando y no grana,  
mi dama.<sup>139</sup>

Que vengo de regar  
a mi dama el romero,  
que se le va secando la rama,  
que se le va secando y no grana,  
mi dama.<sup>140</sup>

Que vengo de regar  
el romero a mi dama,  
que se le va secando  
la rama,  
el romero florido

<sup>137</sup> Córdova y Oña, *Cancionero popular*, III, pág. 340.

<sup>138</sup> Martínez Torner, *Cancionero musical*, núm. 52.

<sup>139</sup> García Matos, *Cancionero popular*, vol. II, Parte Literaria, pág. 194, núm. 378.

<sup>140</sup> García Matos, *Cancionero popular*, vol. III, Parte musical, pág. 92, núm. 759.

del alma,  
el romero florido  
y no grana.<sup>141</sup>

Las letras que acompañan a las danzas de palos peninsulares suelen ser fósiles de versos arcaicos, a veces extrañamente distorsionados para adecuarse al ritmo peculiarísimo de los palos que entrechocan los danzantes. En La Rioja han sido documentadas estas rimas, con ruiseñores, cardelinas y árboles verdes más que sugerentes:

Ruiseñor,  
qué dirá mi amor.  
Hermosa cardelina  
reclama el ruiseñor  
picando en el árbol verde  
la hermosa y la blanca flor.  
Ruiseñor, ruiseñor  
si usted no me responde  
qué dirá mi amor.

Hermosa cardelina  
reclama a tu señor  
sentada al árbol verde  
picando la blanca flor.  
Ruiseñor, ruiseñor  
si usted no me defiende  
qué dirá mi amor.

Hermosa cardelina  
reclama tu señor  
sentada al árbol verde  
picando blancaflor.  
Ruiseñor, ruiseñor  
si usted no responde  
qué dirá mi amor.<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 411.

<sup>142</sup> Javier Asensio García, Helena Ortiz Viana y Fernando Jalón Jadrque, «Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4 (enero-junio 2007) núm. 66. <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/asensio.htm>.



Hay también, en fin, canciones que nos muestran a la tórtola y a otras aves, a veces curiosamente el ruiseñor, enturbiando el agua, imagen que automáticamente nos recuerda otro episodio emblemático de *Fontefrida*:

¡Aquel pajarillo, madre,  
que canta en el árbol verde,  
dígame, por Dios, que calle,  
que su canto me entristece!

Aquel pajarillo, madre,  
que entra en el mar y se baña,  
y con el pico revuelve  
la arena y enturbia el agua.

Aquel pajarito, madre,  
entra en el mar y se baña;  
con las patas mueve el fango  
y con las alas el agua.<sup>143</sup>

Eres como el ruiseñor  
que entra en la mar y se baña  
y echa el piquito en la arena  
y deja enturbiá[da] el agua.<sup>144</sup>

Muchas más ramas temblorosas sobre sus árboles, aguas con sus turbiedades y aves cargadas de amores y de desamores quedarán a la espera de que estudios futuros se fijen en ellas. Las que por el momento se les han adelantado han hecho de este artículo una avanzadilla del estudio comparado, transversal, intergenérico, basado tanto en los conceptos de motivo y de metáfora como en los de tipo y argumento, que nuestro romancero también reclama<sup>145</sup>. Desentrañar las conexiones literarias, ideológicas, culturales que *Fontefrida* tiene con la leyenda, el cuento, la superstición, la lírica, nos ha permitido, por el momento, desvelar marcos generales y parentescos más o menos lejanos, a veces muy precisos y otras muy tenues, sin los cuales no sería posible entender bien lo que llevan siglos queriéndonos decir nuestra tórtola y nuestro ruiseñor.

<sup>143</sup> Trapero, *Lírica tradicional canaria*, pág. 137.

<sup>144</sup> Calvo González, *Colección Belmonte*, pág. 259.

<sup>145</sup> Un análisis de los motivos y las metáforas líricas en el romancero lo ensayé ya en José Manuel Pedrosa, «La reina Ginebra y su sobrino: la dama, el paje, la tormenta y el manto (metáforas líricas y motivos narrativos)», *Revista de poética medieval*, 26 (2011), págs. 237-284.

No es seguro que desde nuestra fría mesa de análisis, tan parcial y en la que es preciso operar tan *a posteriori* además, hayamos podido llegar a una comprensión plena de un lenguaje que tiene tanto de emotivo y de metafórico y, por ello, de reservado. Pero sí que las aves, las ramas y las emociones que hemos podido lejanamente atisbar tienen ahora algún secreto menos para nosotros, o alguna luz más.

## GÓNGORA Y EL ROMANCERO GENERAL

ANTONIO PÉREZ LASHERAS  
(Universidad de Zaragoza)

Es bien conocido que muchos de los romances de Góngora se difundieron por medio de su publicación en los distintos romanceros que, a partir de 1589, constituirán el llamado romancero nuevo o artístico. Primero, en las distintas apariciones de los tomitos llamados por Antonio Rodríguez-Moñino *Fuentes del Romancero general* (en sus distintas series)<sup>1</sup> y que, en realidad, tomaron el título de la primera de las publicaciones: *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca: Juan Pérez de Valdivielso, a cargo de Pedro Moncayo, natural de Borja, nos dice en la portada).<sup>2</sup> Los años que van de 1589 hasta la aparición de la magna recopilación de romances que es el *Romancero nuevo* (1600),<sup>3</sup> con una

---

<sup>1</sup> A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero General*, Madrid: Real Academia Española, 1957-1971, 13 vols. Las referencias a los romances de Góngora se harán según la edición de A. Carreira: Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona: Quaderns Crema, col. La nueva caja negra, 1998, 3 vols.

<sup>2</sup> *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, I: *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca: Juan Pérez de Valdivielso, 1589). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1957. El título completo de este tomo es el siguiente: *Flor de varios romances nuevos y canciones. Agora nueuamente recopilados por el Bachiller Pedro Moncayo, natural de Borja. En Huesca. Impressos con licencia por Iuan Pérez de Valdiuelso... 1589*. El título parece sugerir alguna publicación anterior («nueuamente recopilados»), pero no se conoce ninguna edición de romancero nuevo anterior.

<sup>3</sup> *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros...* (Madrid: Luis Sánchez, 1600), ed. facsímil, Madrid: Valencia, 1973. Hay una edición en Medina del Campo, por Iuan Godínez de Millis, en 1602, que no contiene todos los romances de la primera; otra edición con el título *Romancero general, en que se contienen todos los romances*

segunda parte en 1605<sup>4</sup> y algunas reediciones,<sup>5</sup> suponen uno de los momentos más interesantes e intensos de nuestra historia literaria. Pero esta afirmación, demasiadas veces repetida, exige de algunas precisiones.

Por ello, antes de entrar en materia, convendría cuestionarse algunas de las afirmaciones realizadas. En primer lugar, cabría preguntarse cómo a un impresor instalado en Huesca, una ciudad que hasta ese momento no había tenido ningún protagonismo en el mundo de la imprenta, se le ocurre la idea de ir reuniendo en un librito distintos romances compuestos en esa misma década por diversos autores cultos, pero que aparecen como anónimos en su mayor parte. Lo cierto es que la ciudad altoaragonesa había inaugurado su primera imprenta pocos años antes de mano de su universidad, la llamada Universidad Sertoriana, que la necesitaba para sus fines y pagaba generosamente su instalación (de 1576 es el primer libro conocido publicado en Huesca).<sup>6</sup> De esta manera, se establece en esta ciudad un impresor que había ejercido su oficio anteriormente en Zaragoza, aunque procedía de Castilla, y que abrirá un episodio interesante de la vida cultural de la ciudad, en el que destacará la edición de muchas de las obras de Baltasar Gracián, en el siglo siguiente, y la saga de editores pertenecientes a la familia Larumbe (desde el siglo xvii al xix). En segundo lugar, cabría preguntarse quién es ese bachiller Pedro Moncayo, de apellido tan peculiar y ligado a la poesía,<sup>7</sup> que presume de su patria chica hasta el punto de consignarlo en la portada del único libro que conocemos lleva su nombre. Sobre este punto, nada

---

*que andan impressos. Aora nuevamente añadido y enmendado*, Madrid: Iuan de la Cuesta, 1604, que no contiene todos los de la primera edición, pero añade otros nuevos; finalmente, apareció la titulada *Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impressos. Aora nuevamente añadido y enmendado por Pedro Flores*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1614.

<sup>4</sup> *Segunda parte del Romancero general, y flor de diuersa poesía. Recopilados por Miguel de Madrigal...* (Valladolid: Luis Sánchez, 1605), ed. J. de Embrambasaguas, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, 2 vols.

<sup>5</sup> *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros...* (Medina del Campo: Iuan godínez de Millis, 1602); *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos. Aora nueuamente añadido y enmendado*. (Madrid: Iuan de la Costa, 1604), y *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos. Aora nueuamente añadido y enmendado por Pedro Flores* (Madrid: Iuan de la Cuesta, 1614).

<sup>6</sup> Vid. la voz «Imprenta en Aragón» de la *Enciclopedia Aragonesa*, en línea: [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=7065](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=7065) (consulta: 09-02-2012). Más antiguo, pero con mayor documentación, es el trabajo de Ricardo del Arco, *La imprenta en Huesca* [1911], Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1984.

<sup>7</sup> Al menos dos poetas llevan este apellido, ambos de nombre Juan: mosén Juan de Moncayo, poeta de la corte de Alfonso V, en Nápoles, que aparece en el *Cancionero de Stúñiga* y en el *Cancionero de Palacio*, y Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices, cuyas poesías aparecieron con el nombre de *Rimas* (1652) y fueron publicadas modernamente por Aurora Egido (Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1976).

podemos añadir a lo que él mismo nos aporta. Es muy probable que se trate de alguien vinculado a la universidad.

Las ciudades en las que se publicarán los distintos tomos de *Flores* que conformarán el romancero general son muchas y variadas: Huesca, Barcelona, Burgos (2 veces), Madrid (3 veces), Valencia, Lisboa (4 veces), Toledo (2 veces), Zaragoza (2 veces) y Cuenca. Salvo Sevilla o Valladolid, muchas de estas ciudades son habituales en la publicación de obras del Siglo de Oro. Poco o nada nuevo, entonces. Vemos que abundan las de la Corona de Aragón (Huesca, Barcelona, Valencia y Zaragoza), que se igualan a las castellanas (Burgos, Madrid, Toledo y Cuenca), a las que hay que añadir Lisboa, floreciente centro editorial en castellano por aquel entonces (recordemos que Portugal se anexionó a España en 1580).

Hay que reconocer que la idea de reunir los romances que se recitaban o se cantaban no era nueva. Hacía poco más de cuarenta años que, desde Amberes, Martín Nucio, con su *Cancionero de romances* (1547 o 1548) había emprendido una labor similar a la que ahora se realizaba con los llamados romances viejos o medievales, aunque entonces se hacía por otras cuestiones y se hablaba de un proceso de recuperación *literario* (es decir, escrito) en el que se trabajaba en los distintos medios de difusión de un género eminentemente oral y tradicional (copia de las pocas ediciones y transcripción oral); la idea de Nucio fue copiada por Esteban de Nájera que, desde Zaragoza, inicia la publicación de las distintas *Silvas de romances*, hasta el punto de poder decir que, en 1561, con la *Silva* de Jaume Cortey publicada en Barcelona, ya se habían reunido prácticamente todos los romances viejos conocidos (tan solo se han recuperado unos cuantos después, en un proceso que llega hasta nuestros días). Pero ahora el problema era distinto: los romances eran bastante recientes y, además, eran obra de autores que comenzaban a ser conocidos: Luis de Góngora, Lope de Vega, Pedro Liñán de Riaza, Juan de Salinas, el mismo Miguel de Cervantes, etc. Eran composiciones que se divulgaban a través de la música o, simplemente, se conocían de memoria. El problema venía con las atribuciones, ya que estos romanceros carecían en su mayoría de nombre de autor. Así ocurre, por ejemplo, con Cervantes, que presume en el *Viaje del Parnaso*: «Yo he compuesto romances infinitos, / y el de *Los celos* es aquel que estimo, / entre otros que los tengo por malditos».<sup>8</sup> Sin embargo, apenas podemos dar como de autoría segura del alcaáino unos pocos. ¿Se publicaron romances cervantinos en las distintas series del romancero general? Todavía hay mucho que investigar; aún desconocemos muchas de las intertextualidades, referencias y parodias de gran parte de sus piezas. Al igual que sucede con los ciclos de romances, que solían ser comenzados por alguno

---

<sup>8</sup> Cap. IV.

de los grandes autores y continuados por otros, la mayor parte de las veces, anónimos (así sucede, por ejemplo, con los romances de cautivos gongorinos).<sup>9</sup>

Por lo tanto –y en segundo lugar–, el proceso de recopilación del romancero nuevo o artístico fue similar al del romancero viejo, salvo que fue mucho más rápido (en los poco más de quince años que van de 1589 a 1605) y mucho más cercano al momento de su creación. Además, hay que tener en cuenta que los romances nuevos nacen ya como creación artística y, por consiguiente, son literarios en tanto en cuanto se transcriben desde el principio, en el propio proceso de composición, aunque sufran un proceso de tradicionalización después, bien recitados o, más frecuentemente, cantados. Aunque, en este caso, lo que se hace es conformar un género, que seguirá vivo y activo hasta nuestros días. Sin embargo, en el siglo xvii, puede observarse una gran profusión de publicaciones en la primera mitad de la centuria y una remisión de estas publicaciones en la segunda (en parte, sustituidas por la edición de villancicos). En el siglo xviii, no solo nace el llamado «romance vulgar», sino que los grandes poetas siguen cultivándolo, siendo, por ejemplo, el metro habitual de las anacreónticas (en su gran mayoría, romancillos heptasílabos o endechas). En este sentido, es conocida la afirmación de Juan Meléndez Valdés, en carta a Jovellanos, de que todo lo que sabía de romances se lo debía a Góngora.

En tercer lugar, tenemos que recordar que entre 1580 (primer año de escritura conocida de Góngora) y 1610 (por ampliar un poco más el margen) se producen en España numerosos acontecimientos, históricos y literarios, sin los que sería imposible comprender la literatura producida a lo largo del siglo xvii:

- Perdura la guerra de Flandes
- Anexión de Portugal (1580)
- Comienzo de la escritura de Góngora (1580)
- Juan de Herrera termina la construcción de El Escorial (1582)
- Se implanta el calendario juliano (1582)
- Cervantes publica *La Galatea* (1585)
- Desastre de La Invencible (1587)
- Comienzo de la escritura de Lope de Vega (1587)
- El Greco termina *el entierro del Conde de Orgaz* (1588)
- Aparición de las primeras recopilaciones de romances nuevos (1589)
- Alteraciones de Aragón (1590-1592)
- España se declara en bancarrota (1596)
- Publicación de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599)

<sup>9</sup> Vid. A. Pérez Lasheras, «Novedad, estructura cíclica y continuidad de los romances de cautivos de Góngora», en *Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique. xvi<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Grenoble: Presses Universitaires de l'Université Sthendal, 2001, págs. 129-142.

- Publicación de *Romancero General* (1600)
- Traslado de la Corte a Valladolid (1601-1606)
- Publicación de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* (1604)
- Publicación de la primera parte del *Quijote* (1605)
- Publicación de la segunda parte del *Romancero General* (1605)
- Nueva bancarrota (1607)
- Expulsión de los moriscos (1609-1610)

Estos hechos se ven reflejados, de manera directa o indirecta, en el romancero. En algunos casos, como en la expulsión de los moriscos, puede resultar chocante la tendencia idealizadora de los llamados romances moriscos con la decisión de su expulsión, que llevaba gestándose desde finales del xvi. En otros casos, como las alteraciones de Aragón, se compusieron muchos romances que permanecieron en el ámbito más restrictivo de los manuscritos y no pasaron a la letra impresa por su carácter subversivo.<sup>10</sup> Pero se transparenta en las obras de algunos autores importantes, como el barbastrense Lupericio Leonardo de Argensola o el toledano de origen aragonés Pedro Liñán de Riaza.<sup>11</sup>

Pero vayamos a lo nuestro. La influencia del romancero nuevo en la primera poesía de Góngora es trascendental y, de igual manera, el poeta cordobés hizo mucho para renovar la poesía del momento y crear los principios de lo que será la «nueva poesía», que no ha de circunscribirse tan solo a la poesía en metros mayores, ni a los grandes poemas como el *Polifemo* y las *Soledades*, sino que está presente en todos y cada uno de los intentos gongorinos por proporcionar un aire nuevo a formas y contenidos ya envejecidos. De igual manera, el romance impregnará todos y cada uno de los nuevos géneros literarios: *El Quijote* contiene un buen repertorio de romances; la comedia nueva empleará el romance como metro narrativo; la poesía, finalmente, dejará de diferenciarse entre culta y popular, de forma que podremos encontrar romances de una gran dificultad (Góngora lo intenta en varias ocasiones; lo consigue con el de *Angélica y Medoro*, «En un pastoral albergue», de 1602, y lo bordará con la *Fábula de Píramo y Tisbe*, «La ciudad de Babilonia», de 1618) o canciones burlescas en las que prime lo chocarrero, es decir, se quiebra el sistema rígido que equiparaba forma y contenido, modulación y público. De alguna forma, podemos decir que el romancero ayudó a la subversión genérica que venía gestándose por estos años. En este sentido, una de las obsesiones estéticas del poeta cordobés fue la elevación de

<sup>10</sup> Vid. Jesús Gascón (ed.), *La rebelión de las palabras. Sátiras y oposición política en Aragón (1590-1626)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Prensas Universitarias de Zaragoza, col. Larumbe. Textos Aragoneses, 2003, pról. de T. Egido.

<sup>11</sup> Vid. A. Pérez Lasheras, «Algunas repercusiones literarias de las Alteraciones de Aragón de 1591», en *Primer encuentro de estudios sobre el Justicia de Aragón (Zaragoza, 19 y 20 de mayo de 2000)*, Zaragoza: El Justicia de Aragón, 2001, págs. 55-74.

lo burlesco a categoría estética. Y este propósito lo llevó a cabo a lo largo de toda su carrera poética, pero son especialmente significativos los romances –y alguna letrilla– de sus años iniciales, entre 1580 y 1600, justamente, los años de formación y edición del Romancero nuevo.

Solo valorando en su justa medida la importancia del romancero nos explicaremos el enfrentamiento y la rivalidad entre Góngora y Lope de Vega en sus comienzos artísticos, cuando ambos eran apenas unos adolescentes que pugnaban por entronizarse en el Parnaso literario español. El primer rifirrafe lo encontramos, justamente, en el romancero. Se trata de la poema «Ensíllenme el asno rucio», romance de 1585, pero publicado hasta la saciedad en los diferentes romanceros desde 1589, que parodia casi a la plana el del Fénix «Ensíllenme el potro rucio», compuesto unos años antes (seguramente, en 1583). En el fondo de la parodia, subyace una distinta manera de entender el hecho poético. Lope se empeñaba en trasladar la poética petrarquista enquistada en el amor a romances en los que narraba, ficcionadamente, sus devaneos y galanteos; mientras que Góngora abogará por la búsqueda de nuevas voces y sentimientos ajenos. El madrileño disfrazaba sus amores bajo el albornoz morisco o la pelliza pastoril; el cordobés explorará ecos y simulará vetas nuevas de dolores y alegrías, algunas nunca exploradas en nuestra literatura. La guerra entre los dos genios comenzó a partir de la publicación de ambos romances en un mismo romancero (*Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte*, Barcelona, 1591).<sup>12</sup>

En esta órbita, habría que encuadrar los primeros poemas gongorinos. Primero, en romances y letrillas, buscando nuevas perspectivas para la poesía, como ahondar en el sufrimiento ajeno para buscar la emoción que conlleva la liricidad donde quiera que se encuentre. Así ocurre con el romancillo «La más bella niña» (1580), donde se explora en el sentimiento, en la desolación de una muchacha recién casada cuyo marido ha sido reclutado para ir a la guerra. La niña se queja a su madre y lanza sus cuitas amorosas en un bellísimo poema lleno de ternura y de plasticidad conceptista, rescatando para ello las viejas cantigas de amigo. También esta bellísima pieza fue publicada en varios romanceros hasta formar parte del *Romancero general* de 1600. Recordemos los primeros versos:

La más bella niña  
de nuestro lugar,  
hoy viuda y sola,  
ayer por casar,  
viendo que sus ojos

---

<sup>12</sup> *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, II: *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte* (Barcelona: Jaime Cendrat, 1591). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1957.



a la guerra van,  
 a su madre dice,  
 que escucha su mal:  
 «*Dejadme llorar  
 orillas del mar*».

Otro caso lo representa «Hermana Marica» (1580), el primer poema occidental narrado por un niño. Góngora inventa una nueva voz, recordando sus primeros años en Córdoba, los juegos infantiles y las expectativas de un niño ante un día de fiesta. Se trata de un romancillo muy conocido en su época, sin embargo, no fue publicado hasta su aparición en la primera edición de las obras de Góngora, el año de su muerte (la edición de López Vicuña, retirada después por la Inquisición por no llevar el nombre del autor), es decir, casi cincuenta años después de su composición. Lo curioso es que, a pesar de no haberse publicado, fue una composición que gozó de innumerables imitaciones, lo que nos habla de su fama.<sup>13</sup>

¿Y cómo no mencionar el delicioso romance «Ciego que apuntas y atinas», también de 1580, en el que, además de impostar diferentes voces, es el primero en el que se incluye un estribillo que lo orienta más hacia lo musical que hacia el recitado?<sup>14</sup>

Pero estas búsquedas de nuevas voces, de nuevos temas para la poesía, se quedarían de mera anécdota si Góngora no hubiera ido más allá. Va a explotar las condiciones lírico-narrativas (épico-líricas) propias del romance para dotarle de una estructura capaz de encuadrar una expresión lírica en un marco narrativo adecuado. Así lo hace con los romances de cautivos. Por ejemplo, el romance «Amarrado al duro banco» (1583) contiene doce versos novelescos (ocho al principio y cuatro al final), frente a veintiocho que son líricos, de forma que el tema novelesco (la ambientación en el mar, remando, de un cautivo) es simplemente el marco, un escenario en el que el protagonista lanzará sus quejas amorosas. Se pasa también de un narrador en tercera persona al monólogo en primera del cautivo, aunque dirigido a un tú presente –el mar de España, el Mediterráneo, a quien le pide que le traiga noticias de su esposa–. Góngora es el iniciador de este tipo de romances, en los que trata de dar un sentido verosímil a la deriva que Lope y sus secuaces habían dado al romancero morisco. Pues lo cierto es

<sup>13</sup> Vid. A. Pérez Lasheras, «“Hermana Marica”, un verso con fortuna», en *Le commencement... en perspective. L'analyse de l'incipit et des «œuvres pionnières» dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d'or*, ed. P. Darnis, Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2010, págs. 149-166.

<sup>14</sup> Vid. A. Pérez Lasheras, «*De máscaras y amores*. (La superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas)», en *Tropelías*, 2 (1991), págs. 129-143. Incluido en *Piedras preciosas... (Otros aspectos de la poesía de Góngora)*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009, págs. 149-176.

que ese mar se había convertido en un auténtico peligro por la cantidad de piratas que navegaban por él. ¡Que le pregunten a Cervantes!

Se ha repetido con frecuencia que Góngora utilizó el romancero como verdadero «campo de pruebas», de su particular «laboratorio poético» y que, por lo tanto, es en el romancero donde mejor puede analizarse la evolución del cordobés. Ante todo, estas composiciones nos muestran el aprecio y la consideración que sentía nuestro poeta hacia ciertos temas que se iban incorporando a esta nueva poética que desde 1580, poco más o menos, venía gestándose. En todos los temas y asuntos tratados por Góngora, lo que se pretende es un acercamiento a la realidad, impregnar la poesía de verosimilitud, hacer que pierda parte de ese amaneramiento e idealidad a que los habían sometido Lope de Vega y otros autores, seguidores de una tradición petrarquizante, altamente idealizadora del amor, por su impronta neoplatónica. Aunque, en numerosas ocasiones, a la postre, se trate tan solo de una nueva ambientación más verosímil.

Góngora es, pues, uno de los renovadores del Romancero: se sirve de los materiales anteriores y les da un nuevo sentido y un nuevo tratamiento, adornándolo, por ejemplo, con guiños de actualidad, con anacronismos deliberados, con anécdotas o facecias populares, con elementos autobiográficos, con apariciones de un *alter ego* que describe burlescamente la vida del autor y expone abiertamente su «filosofía del rincón» (alejada de veleidades heroicas y limitada a la consecución de los placeres más inmediatos)... En ocasiones, la tradición o la innovación solo le sirve de marco narrativo, y sus octosílabos asimilan, modifican o desmantelan –según las ocasiones– los temas y logros principales de la poesía petrarquista, acomodándolos a una nueva visión «más a lo moderno», como dice en su romancillo «Noble desengaño», de 1584. La obra romanceril de Góngora muestra el rechazo de la identificación entre poesía y vida, el cansancio ante la manida sentimentalidad petrarquista que dominó la lírica del Renacimiento y un cierto distanciamiento entre narrador y narración (algo que no entendió, por ejemplo, Lope de Vega).<sup>15</sup>

En este sentido, una de las mayores novedades de los romances gongorinos será la utilización de la parodia de los modelos asentados en el romancero, tratando de utilizar la risa como elemento de reconvención y de modificación de paradigmas que consideraba inactuales o, simplemente, inapropiados para su época. La parodia supone un tirón hacia abajo, un rebajamiento que trata de subvertir un determinado modelo. Góngora parodiará los romances carolingios («Diez años vivió Belerma», 1582), mitológicos («Arrojóse el mancebito», 1589, «Aunque entiendo poco griego», 1610 –dedicados a Hero y Leandro– y «De

---

<sup>15</sup> A. Pérez Lasheras y J. M.<sup>3</sup> Micó, «Introducción» a Luis de Góngora, en *Poesía selecta*, Madrid: Gredos, 1991, págs. 14-15. Vid. también Antonio Carreira, «El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías», en *Compás de Letras*, I (1992), págs. 90-123.

Píramo y Tisbe quiero», 1604, y «La ciudad de Babilonia», 1618, –dedicados a Píramo Tisbe), moriscos («En la pedregosa orilla», 1582, «Ensíllenme el asno rucio», 1585, «Triste pisa y afligido», 1586) y pastoriles («Al pie de un álamo negro», 1615). Resulta pertinente observar que en la parodia mitológica haya elegido dos temas de amor trágico, que acaban con la muerte del amado, que arrastra al suicidio a la amada, temas que resultan altamente representativos del rechazo gongorino al heroísmo amoroso o al amor heroico, que culmina en la muerte. Estos ejemplos deben encuadrarse en un intento más amplio: el de elevar lo burlesco a categoría estética. Es este uno de los propósitos más obsesivos en la poética gongorina, llevado a cabo sobre todo en su peculiar romancero. Pero no es el único.

El otro gran objetivo del romancero gongorino fue el de lograr las más altas cotas de lirismo. Para ello, era necesario consagrar estas composiciones a nuevos temas y retirar los ya gastados, investigar en nuevas voces, buscar situaciones que, siendo verosímilmente aceptadas por el receptor, supieran captar su atención y, sobre todo, su aceptación. Se trata, dicho de otra manera, de crear un marco narrativo y ambiental suficientemente creíble como para acercar emocionalmente al lector desde su circunstancia hasta la situación descrita. Así podemos comprender mejor la novedad que suponen los romances de cautivos, enmarcados en un contexto *real*, por el que los receptores sentirían una especial atracción sentimental. En muchos casos, estos romances buscan situaciones de extremo peligro, en el que un estado placentero inicial se ve amenazado (sería el caso de «Levantando blanca espuma», 1586?,<sup>16</sup> o de «Según vuelan por el agua», 1602), algo, por otra parte, muypreciado por Góngora.<sup>17</sup>

Si realizamos un análisis de los romances gongorinos y su publicación en los distintos romanceros que conformarán el *Romancero general*, podemos comprobar cómo la mayor actividad y sincronía se produce en las primeras décadas de su producción. Así, entre 1580 y 1589, Góngora compone veintisiete romances, de los que veintidós aparecerán en los distintos romanceros (un 81,4%); entre 1590 y 1599, encontramos diecisiete compuestos por el poeta cordobés, de los cuales tan solo ocho aparecen en romanceros (un 45,8%). A partir de 1600 ninguno de los romances de Góngora aparecerá ya en romanceros. Es decir, que la progresión es inversa: son los primeros romances compuestos por el poeta cordobés los que pueblan los distintos romanceros; conforme nos acercamos a la magna publicación del *Romancero general*, prácticamente desaparece esta inclusión.

Por otra parte, en la primera parte del *Romancero general* (1600) no se incluyen todos los romances aparecidos anteriormente en las distintas *Flores*. Aparecen veinte romances gongorinos de los considerados como seguros y va-

<sup>16</sup> El ms. Chacón lo fecha en 1596, pero Carreira lo adelanta hasta 1586, aunque entre interrogantes.

<sup>17</sup> Vid. K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid: Revista de Occidente, 1933, pág. 112.

rios más (ocho) considerados como atribuidos. En la reedición de 1602, solo se incluyen cuatro (uno no aparecido anteriormente, «Hanme dicho, hermanas», de 1587); en la de 1604, se incluyen diez romances gongorinos (tres de los cuales no aparecían en la primera edición de 1600: «Hanme dicho, hermanas», de 1587, «Castillo de San Cervantes», 1591, y «Murmuraban los rocines», de 1593), y cinco atribuidos diferentes), y, finalmente, en la reedición de 1614, solo encontramos tres romances gongorinos (solo uno coincide con la edición de 1600: «Triste pisa y afligido», de 1586; otro con las de 1602 y 1604: «Hanme dicho, hermanas», de 1587, y hay uno nuevo: «A vos digo, señor Tajo», de 1591). La *Segunda parte del Romancero general*, recopilada por Miguel de Madrigal (1605) incluye tres romances gongorinos seguros («Frescos airecillos», de 1590, «Murmuraban los rocines», de 1593, y «Despuntado he mil agujas», de 1596) y cinco atribuidos. El primero y el último no aparecían en las ediciones anteriores; «Frescos airecillos», sí.

De todo ello podemos inferir que las continuaciones del *Romancero general* (tanto las reediciones de 1604 y 1614 como la *Segunda parte*) se limitaron a añadir algún romance gongorino de la década de 1590 que, seguramente, no habían sido todavía muy difundidos. El romance más tardío de la primera parte es de 1591; el más tardío de todos ellos, de 1596.

De los romances gongorinos incluidos en las series de *Flores* (veinticuatro en total), en el *Romancero general* se recogen diecinueve y se añade uno («Diez años vivió Belerma», de 1582); en reediciones posteriores, se añaden cinco romances más.

Resulta sorprendente, como ya comentara Antonio Carreño,<sup>18</sup> que casi la mitad de los romances gongorinos fueran compuestos en estas dos primeras décadas de su actividad literaria. En efecto, cuarenta y cuatro de los noventa y cuatro romances de atribución segura se escribieron entre 1580 y 1600. De ellos, treinta fueron incluidos en las distintas series de romanceros y catorce tuvieron que esperar, al menos, a la publicación de la primera edición de las obras del poeta cordobés (la de Vicuña, en 1627).<sup>19</sup> Caso curioso sería el del romancillo «Lloraba la niña» (1590), que no fue editado hasta la edición de Hozes.<sup>20</sup>

No hay explicación aparente que justifique la presencia o ausencia de un determinado romance en los diferentes romanceros. Podría pensarse razonable-

<sup>18</sup> Antonio Carreño, prólogo a su edición de los romances de Góngora (Madrid: Cátedra, 1982).

<sup>19</sup> *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña* (Madrid: Viuda de Luis Sánchez, 1627), ed. facsímil de D. Alonso, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

<sup>20</sup> *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdoua...*, Madrid: Emprenta del Reino, 1633, con varias ediciones a lo largo del siglo xvi. Al año siguiente, fue incluida en *Delicias del Parnaso*, Barcelona: Pedro Lacaballería, 1634 (hay ed. facsímil, Barcelona: Salvat, 1977).

mente en la mayor o menor difusión de una composición, pero la ausencia de «Hermana Marica» (1580), que fue largamente imitada y continuada antes de 1600 (valga el ejemplo del famoso romancillo «Hermano Perico»),<sup>21</sup> nos hace descartar esta posibilidad como explicación de manera exclusiva. Resulta muy llamativo que el romancillo «Hermana Marica» no fuera publicado en romancero alguno y que su primera continuación conocida, «Hermano Perico» (que sería la respuesta de Marica a su interlocutor) aparezca en las dos primeras recopilaciones de romances nuevos (*Fuentes I* y *Fuentes II*, en 1589 y 1591, además de en *Fuentes XIII*, de 1592), siendo, además, que se trata de un texto que solo puede ser entendido completamente teniendo presente el romancillo imitado (se trata de un hipertexto que precisa, como continuación que es, del hipotexto del que parte).

En algunos casos, podría deberse la exclusión a la intención fuertemente satírica, como en el romancillo «Érase una vieja» (1581), pero tampoco parece probable, dado que se publicó pocos años después. Lo cierto es que estas partes del romancero fueron una labor editorial muy fructífera (a tenor de las muchas continuaciones) y ningún editor se preocupaba en exceso de si uno de los romances incluidos había sido publicado ya o no. Se trata de estrategias editoriales, no filológicas, en las que no existía el concepto moderno de recuperación. Así, incluso, el *Romancero general* de 1600 está lejos de ser la suma de todas las *Flores* anteriores.

También hay que tener en cuenta que siguieron editándose recopilaciones de romances a lo largo, sobre todo, de la primera mitad del siglo xvii. Pues bien, solo dos de los romances gongorinos aparecerán en estas series de romances («Saliéndome estotro día», 1610, y «Minguilla la siempre bella», 1620), que se publicarán en *Primavera y flor de los mejores romances*, recogidos por el licenciado Pedro Arias Pérez, en 1621.<sup>22</sup>

En fin, esto es lo que ha dado de sí la revisión de los romances de Góngora aparecidos en el *Romancero General*. El poeta cordobés vivió muy de cerca la edición de los distintos *romancerillos* y esta práctica editorial fue paralela al proceso de su aprendizaje y consolidación poéticos. En algún momento, tanto él como Lope de Vega, sintieron, incluso, que sus poemas eran profanados al ser cantados en cualquier sitio y por todo tipo de personajes, pues el proceso de *tradicionalización* fue muy rápido. De ahí, que nos atrevamos a afirmar que, sin ese verdadero «laboratorio poético» que supone el romancero gongorino, no habrían sido posibles las llamadas obras mayores de don Luis.

<sup>21</sup> Vid. el artículo, ya citado, «“Hermana Marica”, un verso con fortuna».

<sup>22</sup> *Primavera y flor de los mejores romances que han salido... recogidos de varios poetas por el licenciado Pedro Arias Pérez* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1621), ed. de J. F. Montesinos, Valencia: Castalia, 1954.

## APÉNDICES

*Romances de Góngora en el Romancero (1580-1609)*<sup>23</sup>

1. «La más bella niña» (1580) (F1, F2, F13, RG).
2. «Los rayos le cuenta al sol» (1580) (Dp, H, Vic).\*
3. «Ciego que apuntas y atinas» (1580) (F2, F3 –dos versiones–, F4, RG, RG1602).
4. «Hermana Marica» (1580) (Dp, H, Vic).\*
5. «Las redes sobre el arena» (1581) (F2, F13, RG)
6. «En el caudaloso río» (1581) (F10, F11, RG –dos versiones–).
7. «Érase una vieja» (1581) (Vic, Dp, H).\*
8. «Que se nos va la Pascua» (1582) (F2, F2b, F13, RG, RG1604).
9. «En la pedregosa orilla» (1582) (F11, F112, RG).
10. «Diez años vivió Belerma» (1582) (RG).
11. «Amarrado al duro banco» (1583) (F1, F2, F2b, F13, RG).
12. «La desgracia del forzado» (1583) (F4, F5, F8, RG).
13. «Aquí entre la verde juncia» (1584) (F1, F2, F13, RG).
14. «Noble desengaño» (1584) (F2, F2b, F3b, F13, RG, RG1604).
15. «Aquel rayo de la guerra» (1584) (F1, F2, F2b, F13, RG).
16. «Entre los sueltos caballos» (1585) (Vic, H, DP).\*
17. «Criábase el albanés» (1585?, Ch, 1586) (F6, F8, RG, RG1602, RG1604).
18. «Ensíllenme el asno rucio» (1585) (F2, F2b, F3b, F13, RG, RG1602).
19. Escuchadme un rato atentos (1585) (Alfay, está en Chacón, pero no en H ni DP).\*
20. «Levantando blanca espuma» (1586?, Ch, 1596, F5 es de 1593) (F5, F8, RG).
21. «Ilustre ciudad famosa» (1586) (F11, RG).
22. «Triste pisa y afligido» (1586) (F6, F8, RG, RG1614).
23. «Servía en Orán al Rey» (1587) (F2, F3, F13).
24. «Hanme dicho, hermanas» (1587) (F11, RG, RG1602, RG1604, RG1614).
25. «Ahora que estoy de espacio» (1588?, Ch, 1582) (F2, F2b, F13, RG).
26. «Desde Sansueña a París» (1588) (Vic, DP).\*
27. «Pensó rendir la mozuela» (1588) (F112, RG1604).
28. «Arrojóse el mancebito» (1589) (F4, RG).
29. «Lloraba la niña» (1590) (bd, H, DP).\*
30. «Famosos son en las armas» (1590) (H, DP, Vic).\*

<sup>23</sup> El asterisco marca los romances que no aparecieron en ninguno de los romanceros.

31. «Frescos airecillos» (1590) (RG2, H, Vic, DP).
32. «Dejad los libros ahora» (1590) (F9, Fl12, RG, RG1614).
33. «Qué necio que era yo antaño» (1590) (qvr4).
34. «Si sus mercedes me escuchan» (1590) (qvr7).
35. «A vos digo, señor Tajo» (1591) (F4, F5, RG, RG1604, RG1614).
36. «Castillo de San Cervantes» (1591) (Fl12, RG1604).
37. «Tendiendo sus blancos paños» (1591) (Fl12, RG1604, qvr6).
38. «No me bastaba el peligro» (1593) (H, DP, Vic).\*
39. «Murmuraban los rocines» (1593) (Fl12, qvr2, RG1604, RG2).
40. «Moriste, ninfa bella» (1594) (H, Vic).\*
41. «Sin Leda y sin esperanza» (1595) (H, DP, Vic).\*
42. «Despuntado he mil agujas» (1596) (RG2, H, Vic, DP).
43. «Temo tanto los serenos» (1596) (DP, Vic, H).\*
44. «¿Quién es aquel caballero?» (1597) (DP, H, Vic).\*
45. «Las aguas del Carrión» (1599) (DP, H, Vic).\*
46. «Sobre unas altas rocas» (1600) (DP, H, Vic).\*
47. «En tanto que mis vacas» (1601) (H, DP, Vic).\*
48. «¡Oh cuán bien que acusa Alcino» (1602) (H, DP, Vic).\*
49. «Según vuelan por el agua» (1602) (H, DP, Vic).\*
50. «En un pastoral albergue» (1602) (H, Vic, DP)\*
51. «En dos lucientes estrellas» (1603) (Vic, H, DP).\*
52. «En los pinares de Júcar» (1603) (Vic, H, DP).\*
53. «Cuando la rosada Aurora» (1603) (Vic, H, DP).\*
54. «Trepan los gitanos» (1603) (Vic, H, DP).\*
55. «De Tisbe y Píramo quiero» (1604) (H, DP).\*
56. «A un tiempo dejaba el sol» (1605) (H, DP)\*
57. «Donde esclarecidamente» (1607) (Vic, h, DP).\*
58. «Las flores del romero» (1607) (Vic, H, DP).\*
59. «Los montes que el pie se lavan» (1609) (Vic, H, DP).\*
60. «Esperando están la rosa» (1609) (Vic, H, DP).\*
61. «En el baile del ejido» (1609) (Vic, H, DP, Pf).\*

*Romances de Góngora por años*

46 romances entre 1580 y 1600

1580: 4 (2 en RG)

1581: 3 (2 en RG)

1582: 3 (3 en RG)

1583: 2 (2 en RG)

1584: 3 (3 en RG)

1585: 4 (2 en RG)

1586: 3 (3 en RG)  
 1587: 2 (2 en RG)  
 1588: 3 (2 en RG)  
 1589: 1 (1 en RG)  
 27, 22 en RG  
 1590: 6 (2 RG, 2 en qvr)  
 1591: 3 (3 RG)  
 1592: 0 (0 RG)  
 1593: 2 (2 RG)  
 1594: 1 (0 RG)  
 1595: 1 (0 RG)  
 1596: 2 (1 RG)  
 1597: 1 (0 RG)  
 1598: 0 (0 RG)  
 1599: 1 (0 RG)  
 17, 8 en RG  
 1600: 1 (0 RG)  
 1601: 1 (0 RG)  
 1602: 3 (0 RG)  
 1603: 4 (0 RG)  
 1604: 1 (0 RG)  
 1605: 1 (0 RG)  
 1606: 0 (0 RG)  
 1607: 2 (0 RG)  
 1608: 0 (0 RG)  
 1609: 2 (0 RG)  
 15, 0 en RG  
 1610: «Saliéndome estotro día» (pf, pf1622)  
 1620: «Minguilla la siempre bella» (pf, pf1622)

*Algunos romances atribuidos a Góngora publicados en romanceros*

1. «Tú, noche que alivias» (anterior a 1592) (F4, F7, sin atrib.; H, DP).
2. «Los galanes de la corte» (1588) (F2, sin atrib.).
3. «Güérfanas las de la corte» (1588?) (F2, sin atrib.).
4. «Con dos mil ginetes moros» (a. 1589) (F1, sin atrib.).
5. «De la armada de su rey (a. 1589) (F1, F2, RG, sin atrib.).
6. «En el espejo de los ojos (a. 1589) (F1, F2, sin atrib.).
7. «Llegó a una venta Cupido» (a. 1589) (F1, F2, sin atrib.).
8. «Cabizbajo y pensativo» (a. 1589) (F1, F2, sin atrib.).
9. «Hermano Perico» (a. 1589) (F1, F2, F13, sin atrib.).



10. «Ya nos mudamos, Marica» (a. 1589) (F1, sin atrib.).
11. «La villana de las borlas» (a. 1589) (F1, F2, sin atrib.).
12. «Galanes, los de la corte» (a. 1591) (F2, sin atrib.).
13. «Soledad que aflige tanto» (a. 1591) (F2, sin atrib.).
14. «Mal hubiese el caballero» (a. 1591) (F2, RF13, G, sin atrib.).
15. «Tenía una viuda triste» (a. 1591) (F2, sin atrib.).
16. «Qué importa que mis sospiros» (a. 1592) (F4, sin atrib.).
17. «Oíd, señor don Gaiferos» (a. 1592) (F2b; F3, qvr5, sin atrib.).
18. «¿Ventanazo para mí» (a. 1592) (F4, RG).
19. «Mil años ha que no canto» (a. 1592) (F4, F9, sin atrib.).
20. «Pedro, el que vivía» (a. 1592) (F4, F7, sin atrib.).
21. «Cantemos, señora musa» (a. 1592) (F4, RG, sin atrib.).
22. «Un lancero portugués» (a. 1592) (F10, RG).
23. «Ah, mis señores poetas» (a. 1592) (F4, sin atrib.).
24. «Ocupada en un papel» (a. 1593) (F3, F9, sin atrib.).
25. «Niña, la que vives» (a. 1593) (F5, con atrib.).
26. «Si piensa el señor Cupido» (a. 1593) (F6, con atrib.; F8, sin atrib.).
27. «Oíd, si gustáis, un poco» (a. 1593) (F6, sin atrib.).

*Romanceros en los que aparecen romances de Góngora*<sup>24</sup>

- F1: *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca: Iuan Pérez de Valdivielso, 1589). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. I*, Madrid: Real Academia Española, 1957. Romances 1, 11, 13, 15 [114, 121, 133]).
- F2: *Flor de varios romances nuevos. Primera, y segunda parte...* (Barcelona: Iayme Cendrat, 1591). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. II*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 1, 3, 5, 8, 11, 13, 14, 15, 18, 23, 25 [112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 124, 125, 126, 127, 153]).
- F2b: *Flor de varios romances, recopilada por Pedro de Moncayo. Primera y Segunda parte* (¿Burgos, 1592?) (Romances 8, 11, 14, 15, 18, 25 [129]).
- F3: *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda y tercera parte... Corregidos por el bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja* (Madrid: Pedro Gómez de Aragón, 1593) y *flor de varios y nuevos romances. Primera y segunda parte. Aora nuevamente recopilados, y puestos por orden, por andrés de villalta, natural de Valencia. Anadiose aora nuevamente la terçera parte por Felipe Mey, mercadel de libros* (Valencia, Miguel Prados, 1593). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las*

<sup>24</sup> Los números corresponden a la edición de Carreira, cit.

- fuentes del Romancero general. II*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 3, 23 [129, 137, 142, 144, 145, 150]).
- F4: *Qvarta y qvinta parte de Flor de romances...* (Burgos: Alonso y Esteuan Rodríguez, 1592). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. IV*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 3, 14, 28, 35 [98, 128, 130, 133, 135, 144, 148]).
- F5: *Ramillete de Flores... Qvarta... parte de Flor de romances nuevos...* (Lisboa: Antonio Álvarez, 1593). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. V*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 3, 23 [129, 137, 142, 144, 145, 150]).
- F6: *Ramillete de Flores... Quinta... parte de Flor de romances nuevos...* (Lisboa: Antonio Álvarez, 1593). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. VI*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 17, 22 [139, 140, 143, 179]).
- F7: *Ramillete de Flores... Sexta... parte de Flor de romances nuevos...* (Lisboa, Antonio Álvarez, 1593). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. VII*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances [98, 132]).
- F8: *Sexta parte de Flor de romances nuevos...* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1594). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. VIII*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 12, 17, 20, 22 [139, 143, 154]).
- F9: *Séptima parte de Flor de romances nuevos...* (Madrid: Viuda de Alonso Gómez, 1595). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. IX*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 32 [131, 151, 154, 155, 157, 158]).
- F10: *Flores del Parnaso. Octaua parte de Flor de romances nuevos...* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1596). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. X*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 6, 9, 21, 24 [156, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 173, 174]).
- F11: *Flor de varios romances, diferentes de todos los impresos. Novena parte...* (Madrid: Iuan Flamenco, 1597). Ed. facsímil de A. Rodríguez-Moñino, *Las fuentes del Romancero general. XI*, Madrid: Real Academia Española, 1957. (Romances 6, 9, 21, 24 [156, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 173, 174]).
- F12: Rodríguez-Moñino, Antonio (ed.), *Suplemento: Romances diversos no incluidos en los once tomos precedentes*, Madrid: Real Academia Española, 1957.
- F13: *Flor de varios y nuevos romances. Primera y segunda parte...* (Lisboa: manuel de Lyra, 1592). Ed. facsímil de M. Damonte, Madrid: Real Academia Española, 1971. (Romances 1, 5, 8, 13, 15, 18, 23, 25 [119, 126]).

- FI11: *Onzena parte de varios romances. Compuesto por el alférez Francisco de Segura, natural de la villa de Atienza y soldado del capitán Iuan Brauo de Lagunas...* (Cuenca: Saldauor de Viader, 1616) (Romance [199]).
- FI12: *Flor de varios romances nuevos, docena parte...* (Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1602) (Romances 9, 27, 32, 36, 39 [141, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 319]).
- bd: *Breve deleitación de romances varios, sacados de diversos autores...* (Málaga, 1668)
- pl.s1589: *Dos romances, modernos y no vistos...* (Valencia, 1589).
- pl.s1592: *Sexto qvaderno de varios romances los más modernos que hasta hoy se han cantado* (Valencia, 1598).
- pf: *Primavera y flor de los mejores romances... recogidos de varios poetas por el licenciado Pedro Arias Pérez* (Madrid, 1621).
- RG: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros...* (Madrid: Luis Sánchez, 1600). Ed. facsímil Madrid/Valencia, 1973. (Romances 1, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 28, 32, 35 [115, 126, 130, 133, 144, 153, 164, 169]).
- RG1602: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros...* (Medina del Campo: Iuan godínez de Millis, 1602). (Romances 3, 17, 18, 24).
- RG1604: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos. Aora nueuamente añadido y enmendado.* (Madrid: Iuan de la Costa, 1604). (Romances 8, 14, 17, 24, 27, 32, 35, 36, 37, 39 [190, 199, 200, 201, 319]).
- RG1614: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos. Aora nueuamente añadido y enmendado por Pedro Flores* (Madrid: Iuan de la Cuesta, 1614). (Romances 22, 24, 35).
- RG2: *Segunda parte del Romancero general, y flor de diversa poesía. Recopilados por Miguel de Madrigal...* (Valladolid: Luis Sánchez, 1605). Ed. J. de Entrásbasaguas, Madrid, 1948, 2 vols., y Á. González Palencia, Madrid, 1947, 2 vols. (los dos *Romanceros generales* y las trece partes) (Romances 31, 39, 42 [199, 200, 203, 204, 205]).
- qvr2: *Segundo qvaderno de varios romances, letras y redondillas: con vnas seguidillas modernas, al trato que oy se vsa...* (Valencia, 1601).
- qvr4: *Qvarto qvaderno de varios romances y letras las mas modernas que hasta oy se han cantado...* (finales del XVI, posterior a 1590) (Carreira, I, pág. 110).
- qvr5: *Qvinto qvaderno de varios romances...* (Valencia, 1593) (Carreira, I, pág. 110)

- qvr6: *Sexto qvaderno de varios romances y letras las mas modernas que hasta oy se han cantado...* (Valencia, 1597).
- qvr7: *Séptimo qvaderno de varios romances y letras las mas modernas que hasta oy se han cantado...* (Valencia, 1595).
- RG: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros...* (Madrid: Luis Sánchez, 1600). Ed. facsímil Madrid/Valencia, 1973. (Romances 1, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 28, 32, 35 [115, 126, 130, 133, 144, 153, 164, 169])
- RG1602: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueue partes de Romanceros...* (Medina del Campo: Iuan godínez de Millis, 1602). (Romances 3, 17, 18, 24)
- RG1604: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos. Agora nueuamente añadido y enmendado.* (Madrid: Iuan de la Costa, 1604). (Romances 8, 14, 17, 24, 27, 32, 35, 36, 37, 39 [190, 199, 200, 201, 319])
- RG1614: *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos. Agora nueuamente añadido y enmendado por Pedro Flores* (Madrid: Iuan de la Cuesta, 1614). (Romances 22, 24, 35)
- RG2: *Segunda parte del Romancero general, y flor de diversa poesía. Recopilados por Miguel de Madrigal...* (Valladolid: Luis Sánchez, 1605). Ed. J. de Entrásbasaguas, Madrid, 1948, 2 vols., y Á. González Palencia, Madrid, 1947, 2 vols. (los dos *Romanceros generales* y las trece partes) (Romances 31, 39, 42 [199, 200, 203, 204, 205])

## LOS ROMANCES ARIOSTESCOS DE PEDRO DE PADILLA

PAOLO PINTACUDA  
(Università di Bari)

Para cR.  
«Ay, el tiempo... y su lógica»

Si bien Pedro de Padilla ha sufrido durante mucho tiempo un innmercido olvido, de donde solo en los últimos años –a partir de la monografía de Aurelio Valladares y gracias a las ediciones de su obra llevadas a cabo por José Labrador y Ralph DiFranco<sup>1</sup>– se lo está rescatando, cabe decir que, dentro de su muy extensa producción poética, la rica serie de romances ariostescos representa posiblemente, al lado de los moriscos,<sup>2</sup> el conjunto de textos más conocidos. Ello se debe básicamente a Maxime Chevalier, cuyas aportaciones siguen siendo referencia imprescindible para el estudio de la fortuna de Ariosto en la España de los Siglos de Oro, y concretamente a su clásica recopilación que, hace ya más de cuatro décadas, venía a reunir un centenar de composiciones en verso

---

<sup>1</sup> Aurelio Valladares Reguero, *El poeta linarense Pedro de Padilla. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Úbeda: Centro Asociado a la Uned de Jaén, 1995. Contando con el apoyo de la fundación mejicana Frente de Afirmación Hispanista, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco están a punto de dar término a su monumental proyecto de edición de la obra completa de Pedro de Padilla; solo voy a citar los dos volúmenes que aquí más nos importan: el *Thesoro de varias poesías*, con prólogo de A. Valladares (México, 2008); y el *Romancero*, con estudios de A. Rey Hazas y M. de la Campa (México, 2010).

<sup>2</sup> Sin detenerme en las referencias bibliográficas, me limito a remitir a la contribución de Antonio Rey en este mismo volumen.

inspiradas en el *Orlando furioso*: entre ellas todas las de Padilla, que se publicaban acompañadas de breves notas.<sup>3</sup>

Los dieciséis romances que aquí nos ocupan figuran en el *Tesoro de varias poesías* de 1580 (los núms. 1-6 del índice ofrecido en el apéndice)<sup>4</sup> y en el *Romancero* de 1583 (núms. 7-16), colecciones acopiadas y dadas a la imprenta por el mismo autor, circunstancia esta –como es consabido– muy poco habitual en la poesía áurea. Pertenecientes a la que Chevalier denomina «segunda época» de la boga del romancero ariostesco en España, allí entre 1560 y 1580, sobre ellos se emitieron juicios fundamentalmente negativos, destacando solo la tentativa original que representaría en particular el recurso a la polimetría,<sup>5</sup> tan característico por otra parte de la poesía de Padilla.<sup>6</sup>

Los textos parecen haber contado con una difusión manuscrita bastante limitada, dado que, hecha la salvedad del ms. II/1579 de la Real Biblioteca de Madrid, poco representativo de la posible circulación de los poemas, al ser un borrador autógrafo del mismo autor (anterior a la impresión del *Romancero*),<sup>7</sup> solamente dos colectáneas de poesía varia, por lo que consta, recogen reducida muestra de unos de ellos: se trata del ms. 23/4/1 de la Biblioteca de don Bartolomé March, hoy en Palma de Mallorca, fechado entre 1580 y 1590 (núms. 11 y 13), y del ms. *Reginensis Latini* 1635 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, recopilado poco antes de 1586 (núms. 9, 10, 16).<sup>8</sup> Un poema, incluso, entró en el *Cancionero de*

<sup>3</sup> Me refiero, evidentemente, a: Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland Furieux»*, Burdeos: Institut d'études ibériques et ibéro-américains de l'Université de Bordeaux, 1966; y Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1968. También recuerdo un artículo más reciente –«El romancero ariostesco revisitado», *Bulletin Hispanique*, C (1998), págs. 401-410– en el que, a una distancia de treinta años, el hispanista francés vuelve a preguntarse si los nuevos descubrimientos poéticos han podido modificar el planteamiento de la cuestión, concluyendo que de hecho la situación no cambia respecto a 1968.

<sup>4</sup> Resultará más económico, en estas páginas, indicar siempre los romances según el número asignado en el apéndice. Los textos de Padilla se citarán conforme a la edición de Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968) –con pequeños ajustes–, mientras los versos del *Orlando furioso* seguirán la edición de Cesare Segre, Milán: Mondadori, 1990 (5.ª ed.).

<sup>5</sup> Cfr. Paolo Pintacuda, «Note sui romances polimetrici di Pedro de Padilla», en *Studi sul «Romancero nuevo»*, Lecce: Pensa MultiMedia, 2011, págs. 11-45.

<sup>6</sup> «tenía intenciones concretas y deseaba crear un género relativamente nuevo. Lo demuestra el uso que hace de las octavas»; «Muestran estas piezas [...] un esfuerzo por crear poemas breves de estilo original», Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 23. Con todo, «carecía de fuerza convincente. Sus adaptaciones de episodios del *Orlando Furioso* [...] son obras descoloridas [...]» (*ibid.*, pág. 24).

<sup>7</sup> Cfr. *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2007, pág. 15. Este acoge mayoritariamente versiones más largas, y solo el texto núm. 9 presenta 6 vv. menos; mientras que del núm. 12 solo se han transcrito los primeros 6.

<sup>8</sup> Del segundo hay edición moderna: *Cancionero de poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, C. Parrilla García, Almería: Universidad

*romances* preparado por Lorenzo de Sepúlveda e impreso en Sevilla en el taller de Fernando Díaz, a costa de Alonso de Mata, en 1584 (núm. 10).

Pero procedamos con orden. El *Tesoro de varias poesías*, el primer volumen (y bien extenso) publicado por Padilla, salió en verano de 1580 –tras haberse adquirido el privilegio a finales de 1579– de los tórculos madrileños de Francisco Sánchez, a costa del librero Blas de Robles. Los fols. 405r-417r consignan una serie unitaria de seis romances, introducidos por una rúbrica muy clara, «Romance de Rugero y León Augusto, traducido del Ariosto», y numerados a partir del segundo; dicha serie se configura de hecho como una sucesión en seis capítulos independientes del mismo episodio: el triunfo del amor de Rugero y Bradamante que se puede leer en los cantos XLIV-XLVI del *Furioso*.<sup>9</sup> Se trata, por otro lado, de un tema predilecto del romancero, especialmente atento –nos lo enseña Chevalier– al aspecto épico y genealógico-nupcial del poema italiano: baste para demostrarlo el amplio apartado de *Los temas ariostescos* dedicado a los textos sobre «Rugero y Bradamante». <sup>10</sup> Tampoco hay que olvidar las observaciones de Antonio Rey, quien, aproximando este ciclo narrativo romanceril de Padilla al morisco (que el mismo modeló sobre el *Abencerraje*), nota que en el fondo nos las habemos con una «lección de virtudes caballerescas entre nobles guerreros», celebración de hombres «capaces de superar los enfrentamientos de guerra, leyes, nacionalidades y sentimientos de amor». <sup>11</sup> Es decir, que los héroes de Ariosto se prestaban fácilmente a ensalzar aquellos valores que seguían cautivando a los lectores (y oidores) de la época; con lo cual, no extraña que Padilla haya vuelto a tratar el tema, a distancia de muy pocos años, en su *Romancero* (núms. 12-13, 15-16). <sup>12</sup> Y no es todo: cuando en 1587 se imprime la segunda edición del *Tesoro*,

---

de Almería, 2008. Como se detalla en la introducción (págs. 37-38), el cartapacio recoge, aparte de los tres textos de Padilla, una significativa colección de romances inspirados en el *Furioso* (nueve de ellos no los pudo recoger Chevalier). Podría ser de interés notar que ambos romances copiados en el ms. de la March intercalan octavas, mientras que ni uno de los tres que figuran en el códice vaticano presenta polimetría.

<sup>9</sup> A esta serie de romances dedica unas pocas palabras Aurelio Valladares Reguero, *op. cit.*, págs. 244-245; más atención merecen en el estudio preliminar de Antonio Rey Hazas a la citada edición del *Romancero* de Padilla (págs. 40-47). Se trata de los seis textos que Agustín Durán recogió, únicos representantes de la poesía de nuestro autor, en el primer tomo de su *Romancero general* para la «Biblioteca de Autores Españoles» (Madrid: Atlas, 1945, págs. 278-281, núms. 426-428 y 430-432). Habiendo trabajado a partir de esta colección, Antonio Portnoy, en su pionero estudio sobre *Ariosto y su influencia en la literatura española* (Buenos Aires: Estrada, 1932), solo cita –y muy de pasada (pág. 110)– los romances de Padilla que allí figuran, atribuyéndole por error también el que lleva el núm. 429, obra en cambio de Lucas Rodríguez.

<sup>10</sup> Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), págs. 163 y sigs.

<sup>11</sup> Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, pág. 46.

<sup>12</sup> «Su trozo predilecto son los amores de Rugero y Bradamante [...]. Es decir que Padilla, como muchos españoles del siglo XVI, ve ante todo en el *Orlando Furioso* una gesta nupcial», Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 22.

con una nueva organización y disposición del material (ahora distribuido por forma métrica),<sup>13</sup> el conjunto de las seis composiciones ariostescas se colocará al comienzo de la sección destinada a los romances, concediéndole por tanto una evidente posición de relieve. Por cierto, no estará de más recordar que a nuestro autor, como a la gran mayoría de los españoles de la época, «le seducen más los amores que las armas»,<sup>14</sup> así que el lector buscará en vano las escenas de tono bélico y militar que, en cambio, enriquecen el episodio original (la guerra entre griegos y búlgaros, el reto entre Rugero y Bradamante...).

Una primera y rápida ojeada permite apreciar, desde el punto de vista formal, cierta variedad en lo que concierne a la asonancia (solo los núms. 1 y 4 comparten la misma: *a-o*), y un perfecto equilibrio entre romances ‘puros’ (núms. 1, 3, 6) y romances con inserción de octavas (núms. 2, 4-5): estas, conforme a la tendencia general detectada en el *Tesoro*, se colocan siempre en posición final, rematando el poema, y dan cabida a las quejas, en discurso directo, del protagonista (Bradamante en los núms. 2 y 5; Rugero en el 4).<sup>15</sup> La amplitud de la serie alcanza los 598 vv., sumando a los 478 octosílabos –donde prevalece, con el 72,8%, la rima consonante– los 120 endecasílabos (correspondientes a las 15 octavas) que vienen a representar la quinta parte (el 20,1%) del total.

Después de la publicación en 1582 de las *Églogas pastoriles* (Sevilla: Andrea Pescioni, a costa de Antonio Vivas), Pedro de Padilla da a la imprenta en 1583 –el privilegio es de septiembre del año anterior– su tercera obra: el *Romancero*, que, igual que el *Tesoro*, sale en Madrid por los tipos de Francisco Sánchez y a costa de Blas de Robles. Como queda dicho, el volumen –que se abre con veintidós romances sobre la guerra de Flandes (cuya extensión abarca una quinta parte del libro) y prosigue con otros treinta y uno de «historias diferentes» (numerados, menos el primero, de uno a treinta)– da acogida, en los fols. 151v-181v, a diez nuevos «Romances imitados del Ariosto». Aunque los textos van seguidos y están agrupados bajo la misma rúbrica, en esta ocasión la serie resulta decididamente menos compacta respecto a los seis romances del *Tesoro*, porque los poemas se refieren a distintos episodios del *Furioso* (solo las vicisitudes sentimentales de Bradamante, desarrolladas en los núms. 12-13 y 15, siguen conservando cierta preeminencia).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Respecto a la *princeps* hay mínimas correcciones.

<sup>14</sup> Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 22.

<sup>15</sup> «Un altro dato che emerge con una certa immediatezza è il posizionamento, praticamente fisso, delle strofe altre in coda al *romance*, costante che si spiega nel momento in cui queste, rappresentando con il loro carico emozionale il culmine della vicenda cantata, trovano più naturale ed efficace collocazione in chiusura del testo (in accordo, per altro, con la tradizione delle antiche *desfechas*)», Paolo Pintacuda, *op. cit.*, pág. 18.

<sup>16</sup> Comenta esta serie de romances Aurelio Valladares Reguero, *op. cit.*, págs. 314-318.



Sin querer entrar en la cuestión de las variantes de autor –muy interesante, por supuesto, pero que no viene ahora a cuento– no se puede pasar por alto la estrecha relación entre el *Romancero* y el ya citado ms. II/1579 de la Real Biblioteca de Madrid, autógrafo de Padilla anterior a las obras impresas, porque en este importante cartapacio se copiaron, uno tras otro, nueve de los diez romances ariostescos que salieron en letras de molde en el libro de 1583 –aquí se añade el núm. 14–, aunque con orden distinto (9, 7, 11, 13, 8, 10, 16, 15, 12):<sup>17</sup> aparte de las variantes,<sup>18</sup> el dato más llamativo estriba en el diferente aspecto del núm. 11, transmitido por el ms. con ocho octavas<sup>19</sup> que, posiblemente, el autor decidió suprimir a la hora de publicar el texto. Sin embargo, en estas páginas nos atenderemos a la lección del *Romancero*, por representar esta, con toda probabilidad, la última voluntad conocida del autor.

Así las cosas, también en el caso de esta segunda fase de creación ariostesca podemos notar que Padilla –si bien varía menos el tipo de asonancia– se balancea perfectamente entre la cantidad de romances puros (núms. 8-11, 16) y polimétricos (núms. 7, 12-15; eso sí, ahora las octavas, que siguen constituyendo el discurso directo del protagonista, van siempre entremezcladas en el texto). Es de interés observar que de los 1456 vv. totales, los 632 octosílabos ofrecen casi el mismo porcentaje de rimas consonantes que los seis romances del *Tesoro* (72,6%); mientras que los 192 endecasílabos, correspondientes a las 24 octavas incorporadas, rebajan al 13,2% el espacio concedido a las estrofas extravagantes –que subiría un poco calculando las estancias primigenias del núm. 11 (15%)–.<sup>20</sup>

Más allá de la estadística, la primera cuestión que se plantea al enfrentarse con los dieciséis romances –no podría ser otra– es determinar qué género de relación se establece con el gran poema de Ariosto. Antes que nada cabe precisar que no se observa ninguna diferencia sustancial en el tratamiento de la materia por parte de nuestro poeta entre los textos de 1580 y los de 1583; con lo cual, no nos dejemos engañar por el término «traduzido» de la rúbrica del *Tesoro*, cuyo valor es más bien el de *adaptado*<sup>21</sup> y que en absoluto supone una mayor

<sup>17</sup> Son los núms. 41-49 de la edición de Labrador y DiFranco, *op. cit.* (2007).

<sup>18</sup> Las recoge Chevalier, *op. cit.* (1968).

<sup>19</sup> En verdad el copista se limitó a anotar el verso inicial de las primeras seis octavas, copiando integralmente solo las últimas dos; las ocho estancias completas, en cambio, figuran en la versión recogida por el mencionado ms. 23/4/1 de la Biblioteca March. Volveré sobre el tema más adelante (véase *infra* nota 29).

<sup>20</sup> Los romances ariostescos son los que se oponen a la tendencia detectada en el *Romancero* de Padilla a reducir el empleo de la consonancia (conforme a la inclinación del romancero nuevo, que se va afirmando, puesta de relieve por Damien Saunal, «Une conquête du *Romancero* nuevo: le romance assonancé», en *Ábaco*, Madrid: Castalia, 1969, II, págs. 93-126); menos el recurso a la polimetría (cfr. Paolo Pintacuda, *op. cit.*, págs. 27 sigs.).

<sup>21</sup> El fenómeno no es infrecuente en la época: también Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 78, recoge unas octavas anónimas definidas «traducción», señalando que no se trata de una verdadera vuelta al castellano.

cercanía al modelo italiano respecto al participio «imitados» que, en cambio, se emplea en el *Romancero*. De momento, aunque luego tendremos que matizar la afirmación, podemos limitarnos –a grandes rasgos– a mantener que los octosílabos adaptan y resumen, mientras que solo las octavas se proponen realmente como traducción del *Orlando furioso*.

Una precisión importante concierne a los eventuales contactos de los poemas que traemos entre manos con las traducciones castellanas en verso de la obra de Ariosto que el autor pudo conocer, la de Jerónimo Jiménez de Urrea (1549), sobre todo –que tuvo amplísima difusión<sup>22</sup>–, y la de Hernado de Alcocer (1550), porque, hecha la salvedad de un caso bien determinado (que se comentará luego), no se puede detectar ninguna dependencia evidente: merece la pena destacarlo, visto que la crítica todavía suele defender que a menudo Padilla se basó en la versión de Urrea.<sup>23</sup> La verdad es que el poeta linarense tuvo acceso al *Furioso* a través del texto original, cuya circulación y conocimiento en la España de la época era muy normal, sin que –por otro lado– le debiera costar mucho esfuerzo: por si no bastara la consideración que habitualmente la mayoría de los literatos contemporáneos medianamente cultos dominaba sin gran dificultad el italiano, en su caso la buena frecuentación con la lengua del *sì* queda confirmada por la traducción de la *Monarchia del nostro signor Giesù Cristo* de Giovanni Antonio Pantera, que realizó durante el año de noviciado, entre 1584 y 1585, y se publicó en Valladolid en 1590.<sup>24</sup>

El empleo de la polimetría, característica bien conocida del romancero de Padilla, es otro aspecto de esta serie al que, inevitablemente, hay que concederle atención. En primer lugar, destaca la falta de toda variedad de metros, tanto tradicionales como italianizantes (que, en cambio, se aprecia en su poesía, sobre todo en el *Tesoro*), siendo presencia exclusiva la octava, impuesta fundamentalmente por el modelo del *Furioso*. En segundo lugar, cabe recalcar que las octavas –no

<sup>22</sup> La versión de Urrea llegó a contar, entre 1549 y 1583, con doce ediciones. Aún hoy, en buena medida, sigue representando la traducción española de referencia: es la que se ha utilizado, por ejemplo, en la reciente edición bilingüe de Cesare Segre y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz Muñiz (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Madrid: Cátedra, 2002).

<sup>23</sup> Es posible que esta falacia se haya generado a partir de una frase, un poco ambigua, de Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), quien, comentando nuestro texto núm. 12, apuntaba: «Es evidente que esta vez no utilizó Padilla, como lo hace en otros casos, la traducción de Urrea, sino el texto italiano» (pág. 184). Sin embargo, el mismo hispanista francés no dejaba dudas al respecto cuando, en la introducción, advertía que Padilla solo «utilizó para escribir *uno* de sus romances la mediocre traducción española del *Orlando Furioso* por Jerónimo de Urrea» (pág. 22). Así que la frecuente dependencia de Urrea, que también recuerdan los amigos Labrador y DiFranco (págs. 155-156 de su edición del *Romancero*), no es sino un espejismo.

<sup>24</sup> Otras muestras de traducción del italiano, sobre todo de los sonetos religiosos de Gabriel Fiamma, las señalan José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco en el «Preámbulo» a su edición facsimilar de la *Monarquía de Cristo* de Padilla (México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011, págs. 38-42).

hace falta recordarlo— se utilizan, conforme al papel que desempeñan en las obras polimétricas del autor, para dar forma a las palabras, ya pronunciadas, ya escritas, del quejumbroso protagonista. En relación a ello, nótese que, por lo general, las estancias entremezcladas reproducen perfectamente todas las que Ariosto colocó en un determinado punto (cfr. núms. 4, 7, 12-15), de forma que el monólogo del *Furioso* pasa completo al texto de Padilla (incluso en el extenso episodio del *Tesoro* las octavas recuperan las únicas lamentaciones que, de hecho, están presentes a lo largo del texto italiano: las de Bradamante y de Rugero). Es decir que nunca crea *ex novo*, ampliando las quejas de los personajes, y solo en un par de ocasiones parece eliminar versos del modelo: en los núms. 2 y 5, en efecto, falta una octava de Ariosto (XLV, 37 y 97 respectivamente).<sup>25</sup>

Si globalmente el romancero ariostesco impreso de Padilla cuenta, según se ha ilustrado, con 39 octavas, que atañen a ocho textos, solo 36 pueden considerarse traducción suya, porque —como también advierte María de las Nieves Muñiz—<sup>26</sup> las tres que figuran en el núm. 13 proceden, con alguna variante, de la célebre traducción de Jerónimo de Urrea. En principio, ello no tendría por qué llamar la atención, visto que en la poesía del Siglo de Oro no es nada raro dar con situaciones parecidas de intertextualidad;<sup>27</sup> no obstante, visto que Padilla normalmente traduce a Ariosto, la decisión resulta más sorprendente, y podría deberse —ya lo proponía Chevalier—<sup>28</sup> a cierta precipitación de nuestro autor quien, llevado por la prisa, acudió al trabajo ya hecho por Urrea.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Sin embargo, la correspondencia a la que nos ha acostumbrado Padilla hasta haría surgir la duda de si, en estas circunstancias, no estamos delante de un despiste, de un fallo o de un error de transmisión. En el caso del romance núm. 2, por ejemplo, hay que reparar en la estructura de la octava 37 ariostesca, ausente en Padilla, que repite la de la estancia anterior; condición que podría haber provocado un salto por *homoioteleuton* (aunque, precisamente la estructura repetitiva podría justificar la elección del poeta de omitirla...): «Come al partir del sol si fa maggiore / l'ombra [...] / Deh torna a me, Ruggier, deh torna prima / che'l timor la speranza in tutto opprima!» (XLV, 36); «Come la notte ogni fiammella è viva, / [...] / Deh torna a me, deh torna, o caro lume, / e scaccia il rio timor che mi consume!» (XLV, 37).

<sup>26</sup> Ludovico Ariosto, *op. cit.* (2002), pág. 2296, nota 43. Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 189, era menos claro al respecto.

<sup>27</sup> En un romance anónimo sobre Dido y Eneas, por ejemplo, el autor, en un momento dado, inserta el lamento de la reina recurriendo a unas octavas de la famosa traducción de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (cfr. Paolo Pintacuda, «Andanzas de un romance de Dido y Eneas», en *Studi sul «Romancero nuevo»*, Lecce: Pensa MultiMedia, 2011, págs. 129-150). Y, como aprendemos gracias a Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 108, a una de las octavas de Padilla le tocó la misma suerte, visto que fue citada en otro poema anónimo. Padilla, por otra parte, ya lo había hecho en su romancero morisco, utilizando unos versos que pudo leer en la *Diana* de Montemayor (cfr. Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, págs. 79 y sigs.).

<sup>28</sup> Cfr. Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 22.

<sup>29</sup> La misma actitud podría detectarse en la versión manuscrita del núm. 11, que incluye ocho octavas (correspondientes al canto XXIV, 78-83, 85-86) —y que, como hemos dicho, pierde su aspecto polimétrico al pasar al *Romancero*—, visto que tales estancias proceden, con apenas mínimas variantes, del texto de Urrea (léanse, suplidadas del ms. de la March, en la citada edición del *Cancionero autógrafa*

Se nos antoja otra consideración, parcialmente relacionada con el empleo de la polimetría: el recurso a las octavas no implica que Padilla no pueda dejarle la palabra a los personajes en sus romances sin apelar a estrofas extravagantes. Sin embargo, aunque efectivamente en ocasiones ocurre, resulta bastante revelador comprobar que nuestro poeta hace un uso muy restringido del discurso directo en los octosílabos, dando prueba de una actitud que contrasta con la tendencia del romancero contemporáneo (y no exclusivamente ariostesco): de los 16 textos que nos ocupan, solo parecen destacar el núm. 16, con los 20 vv. (de 106) pronunciados por Rodomonte, y el núm. 9, donde a Isabela se le conceden casi 30 vv. (de 136), cuando en los demás encontramos, como mucho, una docena;<sup>30</sup> mientras que dos, especialmente narrativos (los núms. 1 y 8), no presentan ninguna forma de discurso directo.

Pero hay más: es muy llamativo que en sus ocho romances polimétricos Padilla renuncie a utilizar el discurso directo aun en las secuencias octosílabas, haciéndolo solo en dos contadas ocasiones (núms. 13 y 15) y con muy pocos versos. No se trata, por supuesto, de una casualidad: no solo con toda evidencia apuesta por la octava para hospedar las lamentaciones ariostescas, sino que (casi) exclusivamente en ausencia de las estancias —es decir en los romances puros— admite que los octosílabos puedan incluir, aunque sea de forma limitada, las palabras de los protagonistas.

Para adentrarnos un poco más en el análisis de estos poemas, podemos partir de una frase, un tanto lapidaria, de Chevalier, quien, compartiendo la severa lectura crítica de Menéndez Pidal, escribía: «Que siga el romancista el texto italiano de cerca o que lo resuma secamente, pues emplea alternativamente uno y otro método, el resultado es igualmente mediocre».<sup>31</sup> Pero, prescindiendo de la valoración del resultado: ¿cuándo lo sigue de cerca?; ¿y cuándo lo resume? Ahora bien, en línea general se puede establecer, sin embarazos, una clara diferenciación, afirmando que Padilla traduce fielmente a Ariosto en las octavas de

---

de Padilla, págs. 94-96, vv. 117-180). Al respecto, es interesante una observación de M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz, la única en haber reparado en la estrecha relación entre las dos obras: la lectura del primer verso de la octava 80 de Padilla revela, por discrepar de la *princeps* de Urrea, su dependencia de una de las ediciones de la traducción que se editaron en España «a partir de 1564», fecha que marcaría el comienzo de su circulación masiva por la península (Ludovico Ariosto, *op. cit.* [2002], pág. 38, nota 24). Estas octavas, consagradas al diálogo entre Isabela y Zerbino moribundo, que nuestro autor había colocado en un primer momento en el núm. 11, difieren por lo que toca a la estructura de las demás de su romancero ariostesco, porque en ellas se mezclan palabras directamente expresadas por el protagonista y narración en tercera persona (lo que, normalmente, no hace Padilla: en las octavas solo cabe el discurso directo); quizá sea esta una de las razones, entre otras, que sugirió su supresión en la versión impresa del romance.

<sup>30</sup> Estos los datos: núm. 3, 12 vv. de León Augusto; núm. 6, 12 vv. de Melisa; núm. 7, 4 vv. de Sacripante; núm. 10, 6 y 12 vv. de Olimpia; núm. 11, 4 vv. de Mandricardo y 6 vv. de Zerbino; núm. 13, 5 vv. escasos, repartidos entre Bradamante y el sepulcro; núm. 15, 8 vv. de Bradamante.

<sup>31</sup> Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 22.

sus romances polimétricos, mientras que se inclina a resumirlo en las secuencias octosílabas. No quiero aquí centrarme en las estancias, cuya versión debería estudiarse y comentarse comparándolas con el original italiano (desde luego) y con las más conocidas traducciones poéticas de Urrea y Alcocer, operación de innegable interés –a la que, tal vez, me dedicaré algún día– y que requiere tiempo y espacio. Prefiero, pues, en consideración del tema que nos ocupa, dedicar mi atención a los versos más propiamente romanceriles; sobre todo porque en ellos los criterios de adaptación del modelo no se dejan encasillar de forma tan rígida y esquemática, ni reducir a una sola y dada tipología, y necesitan de alguna que otra matización.

El conjunto publicado en el *Tesoro*, a pesar de su naturaleza –seis momentos de un largo episodio del *Furioso* (que, de todas formas, conservan cierta autonomía: se pueden leer sueltos sin problemas de inteligibilidad)–, ofrece buena muestra de la actitud del poeta, cuyo compendio puede ser tan conciso como para hacer caso omiso de muchos versos ariostescos, cuando no octavas enteras, llevándole a eliminar del todo partes o detalles de los sucesos; o, al revés, ajustarse de manera estricta al modelo, hasta el punto de que también los octosílabos pueden presentarse como perfecta traducción del original. Y si hay romances que se construyen prevalentemente en virtud de uno de esos métodos, lo más habitual es que el texto poético –y se trata de los casos más sugerentes– se desarrolle a través de su alternancia, procediendo con un movimiento ondulatorio (resumiendo más o menos secamente algunas octavas, para luego detenerse más en las siguientes, dejando pasar al romance expresiones y *iuncturae* del poema italiano, para después aumentar otra vez la velocidad narrativa, volviendo a resumir), según una estructura nada casual y pensada en función del núcleo narrativo al que Padilla quiere atribuir mayor relevancia.

Los 54 octosílabos del núm. 2, por ejemplo, tienden a compendiar brevemente las octavas 8-31 del canto XLV del *Furioso*, que tratan de la prisión de Rugero y de las quejas de Bradamante. Dentro de la economía narrativa del romance, a Padilla no le importa dar cabida en sus versos a la decisión de Carlomagno de casar a Bradamante con el caballero que consiga vencerla en el campo de batalla, así que elimina toda referencia a las seis estancias que Ariosto le dedicaba al asunto (22-27); en cambio, hay puntos del relato que, forzosamente, necesitan mayor atención –la disposición de León Augusto, enemigo pero gran admirador de Rugero (tanto que, posteriormente, le salvará la vida sacándolo de la prisión); y el odio de la hermana de Constantino hacia Rugero, causa del encarcelamiento del héroe– y que, en el fondo, obligan al poeta a dilatar los versos correspondientes a las octavas 14 y 15. También es significativo notar una serie (aunque reducida) de sintagmas que denotan su directa derivación de la obra ariostesca: «un correo despachava» (v. 11) < «un suo corrier spaccia» (10, 7); «en lo hondo de una torre / donde el sol jamás se vía» (vv. 39-40) <

«nel tenebroso fondo d'una torre, / ove mai non entrò raggio d'Apollo» (20, 3-4); «y de celos y sospechas» (v. 51) < «gelosia e sospetto» (31, 4); prueba esta de que Padilla trabajaba teniendo a mano el texto italiano, siguiéndolo aun cuando lo resumía secamente.

Bien distinto, al contrario, es el tratamiento de la materia en los 20 octosílabos de otro de los romances polimétricos, el núm. 5: si los primeros 4 vv. («Si Rugero se congoja / y el alma tiene angustiada, / la hermosa Bradamante / estava desesperada») se hacen cargo de resumir, breve pero fielmente, el contenido de la octava 95 del canto XLV, los sucesivos se presentan como verdadera traducción de la estancia 96, representando uno de los casos más evidentes –entre los romances ariostescos de Padilla– de perfecta adaptación del modelo italiano al metro romanceril. Merece la pena cotejar los textos:

porque si no es con Rugero  
jura de no ser casada;  
y de faltar de lo puesto  
estava determinada,  
con su padre y sus parientes  
aunque quede enemistada,  
y aunque la corte de Carlo  
fuese por ella afrentada.  
Y quando medio faltase  
para que otra cosa haga,  
jura que se dará muerte  
con veneno o con su espada,  
porque mejor le parece  
del vivir verse apartada  
que un hora estar sin Rugero,  
a quien desta suerte habla:

Ella, prima ch'avere altro consorte  
che 'l suo Ruggier, vuol far ciò che può farsi;  
mancar del detto suo; Carlo e la corte,  
i parenti e gli amici inimicarsi:  
e quando altro non possa, al fin la morte  
o col veneno o con la spada darsi;  
che le par meglio assai non esser viva,  
che, vivendo, restar di Ruggier priva.

La situación no cambia mucho si pasamos a examinar los romances puros. En el núm. 1, que se caracteriza por proceder de forma marcadamente sintética –téngase en cuenta que, por un lado, es el poema que abre la serie, desempeñando, pues, un papel introductorio que justifica mejor la necesidad de resumir; por otro, está especialmente centrado en episodios bélicos, que a Padilla (como sabemos) apenas le interesan– hay pasajes que siguen de cerca el *Furioso*; los vv. 7-14, de hecho, no se alejan demasiado de la octava 77 del canto XLIV:

El que le lleva es Frontino,  
 su muy ligero cavallo,  
 la divisa y el escudo  
 todo lo lleva mudado,  
 que el águila blanca trueca  
 en un unicornio blanco,  
 para no ser conocido  
 de los que fuesse encontrado.

L'arme che fur già del troiano Ettore,  
 e poi di Mandricardo, si riveste,  
 e fa la sella al buon Frontino porre,  
 e cimier muta, scudo e sopraveste.  
 A questa impresa non gli piacque tórre  
 l'aquila bianca nel color celeste,  
 ma un candido liocorno come giglio,  
 vuol ne lo scudo, e 'l campo abbia vermiglio.

Así como, en otros momentos, se descubren contactos evidentes con el modelo: «que por aquello solo / mil millas ha caminado» (vv. 65-66) < «che mille miglia e più, per questo solo / era venuto» (99, 1-2); «al tiempo que el sol salía / se vio a una ciudad cercano» (vv. 79-80) < «Ne lo spuntar del nuovo sol vicina / a man sinistra una città comprende» (101, 3-4).

La tendencia del núm. 6 a compendiar, sin mucho escrúpulo, la conclusión del amplio episodio, con la nobleza y generosidad de León Augusto que consentirá a las bodas de Rugero y Bradamante –los primeros 38 versos pasan en silencio 8 de las 16 estancias interesadas del canto XLVI (105, 107-113)–, se difumina un poco en la parte central del romance, apreciándose una mayor adhesión al italiano especialmente donde el poeta decide acudir al discurso directo (vv. 39-50). Se trata de las palabras que la maga Melisa dirige a León, instándole a que salve a Rugero, quien se dejaba morir fuera de París (XLVI, 23-24):

«Si el valor y cortesía  
 ay en vos que yo imagino,  
 os suplico que vengáys  
 sin deteneros conmigo,  
 para que demos la vida  
 al hombre más bien nacido  
 y de mayor valentía  
 que en nuestro tiempo se vido,  
 que solo por ser cortés  
 y mostrarse agradecido,  
 ha llegado a tal extremo  
 que ya no deve estar vivo».

«Se de l'animo è tal la nobiltate,  
 qual fuor, signor (diss'ella), il viso mostra;  
 se la cortesia dentro e la bontate  
 ben corrisponde alla presenza vostra,  
 qualche conforto, qualche aiuto date  
 al miglior cavallier de l'età nostra;  
 che s'aiuto non ha tosto e conforto,  
 non è molto lontano a restar morto.

Il miglior cavallier, che spada a lato  
 e scudo in braccio mai portassi o porti;  
 il più bello e gentil ch'al mondo stato  
 mai sia di quanti ne son vivi o morti,  
 sol per un'alta cortesia c'ha usato,  
 sta per morir, se non ha chi 'l conforti.  
 Per Dio, signor, venite, e fate prova  
 s'allo suo scampo alcun consiglio giova».

Y si también la octava 26 deja su manifiesta huella en el romance,<sup>32</sup> Padilla, a partir de ahí, pasa a resumir muy rápidamente la palabra ariostesca, condensando en 32 versos —a veces de forma bastante libre— las correspondientes más de cuarenta estancias del modelo.

El sistema de adaptación del poema italiano se rige en estructuras similares también en los diez romances impresos en el *Romancero* de 1583, sin que su mayor autonomía respecto a la serie anterior condicione la forma de componer de Padilla. Así, podemos apreciar como los 136 versos del núm. 9, hecha la salvedad del comienzo, proceden manteniéndose muy próximos siempre al original, hasta tal punto que los vv. 17-27 resultan ser traducción casi *ad verbum* (hay mínimas omisiones y retoques) de la octava 95 del canto XXVIII:

Y estando pensoso un día,  
como siempre lo avía usado,  
por un pequeño camino  
que estava en medio de un llano  
vio venir una donzella  
y con ella un viejo anciano,  
y un cavallo tras de sí  
llevaban los dos cargado,  
cubierto de un paño negro  
señal de luto mostrando.

Standovi un giorno il Saracin pensoso  
(come pur era il più del tempo usato),  
vide venir per mezzo un prato erboso,  
che d'un piccol sentiero era segnato,  
una donzella di viso amoroso  
in compagnia d'un monaco barbato;  
e si traeano dietro un gran destriero  
sotto una soma coperta di nero.

La misma mecánica, en cierta medida, preside la escritura del núm. 12, romance polimétrico dedicado a las inquietudes amorosas de Bradamante para con Rugero que se leen en el canto XXXII: si bien de dos octavas (11 y 16) no queda rastro en el texto español, la ansiosa espera de la valerosa mujer descrita en la primera parte destaca por su fidelidad al modelo italiano; y lo mismo dígame para los primeros treinta octosílabos que, después del arrebato lírico constituido por las ocho estancias, reanudan la narración. Solamente en los doce versos finales Padilla echa mano de las tijeras, ya que poda las octavas 32-34 del poema (correspondientes a un *excursus* dentro del cuento del mensajero a propósito de Marfisa) y, tras traducir unos versos de la siguiente,<sup>33</sup> pasa a resumir rápidamente la conclusión del episodio.

<sup>32</sup> «Halláronle, que en tres días / bocado no avía comido, / de todas armas armado, / sobre la tierra tendido, / por cabecera el escudo, / y el aliento tan perdido / que aquel día no escapara / si no fuera socorrido» (vv. 55-62) < «Lo ritrovâr che senza cibo stato / era tre giorni, e in modo lasso e vinto, / ch'in piè a fatica si saria levato, / per ricader, se ben non fosse spinto. / Giacea disteso in terra tutto armato, / con l'elmo in testa, e de la spada cinto; / e guancial de lo scudo s'avea fatto, / in che 'l bianco liocorno era ritratto».

<sup>33</sup> «Y rebolviendo el cavallo, / con el pecho ardiendo en yra» (vv. 141-142) < «Voltò, senza far motto, il suo destriero, / di gelosia, d'ira e di rabbia piena» (35, 5-6).



Todo lo contrario respecto al núm. 15, el único romance que, por lo que toca a la parte octosílaba (recuerdo que las octavas siempre traducen), se presenta casi exclusivamente como un resumen y una reelaboración de Ariosto. Por cierto, no se puede prescindir de su carácter un tanto peculiar, considerando que: 1) se trata de la sola composición del *Romancero* que vuelve sobre el largo episodio de Bradamante, Rugero y León Augusto –ya desarrollado en los seis poemas del *Tesoro*–; 2) es una de las que ofrecen el porcentaje más elevado de endecasílabos (próximo al 45%); y 3) es uno de los pocos poemas polimétricos donde se recurre al discurso directo también en la sección octosílaba.<sup>34</sup> Tampoco es casual, según creo, el hecho de que este romance acoja la versión castellana de Padilla de unas de las más conocidas y celebradas octavas del *Furioso* («Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio [...]», XLIV, 61-66), cuya fama en la península ibérica bien atestigua la glosa de las primeras dos estancias publicada por Alonso Núñez de Reinoso en 1552.<sup>35</sup> Es decir, que en este caso parece bastante claro que el poeta utiliza el metro romanceril fundamentalmente para crear un mínimo marco narrativo en el cual colocar unas estrofas que le interesan mucho, acaso porque había querido aventurarse con la traducción de un pasaje especialmente significativo, y atractivo, del poema italiano, ofreciéndolo al público sin que el contexto octosílaba pudiera ensombrecerlo.

Sin embargo, aun cuando decide resumir la narración ariostesca, Padilla no actúa siempre de la misma manera frente al modelo. En el núm. 14, por ejemplo, podemos observar que en la segunda parte del romance no queda constancia de muchas de las octavas sobre las locuras de Orlando (XXIII, 111-125), si bien por lo general el poeta español parece apoyarse asiduamente en el texto italiano, inclinándose –en más de una ocasión– por la cita de breves frases o sintagmas procedentes de las estrofas compendiadas (y el mismo fenómeno parece darse en los núms. 7 y 10): «como un torno se rebuelve» (v. 9) < «s'aggira com'un torno» (XIX, 6, 3); «Y en tanto que esto le pide, / un cavallero villano / llegó con poco respeto, / y en el pecho delicado / le dio una mortal herida» (vv. 33-37) < «In questo mezzo un cavallier villano, / avendo

<sup>34</sup> Precisamente en este punto, donde los octosílabos recuperan las palabras que Bradamante dirige a Carlomagno (XLIV, 70), el texto resulta más fiel al modelo italiano.

<sup>35</sup> Cfr. Ines Ravasini, «Las *Stancias de Rugier nuevamente glosadas* de Alonso Núñez de Reinoso: una glosa ariostesca de origen italiano», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VI (2003), págs. 65-86. A propósito de este texto, Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 198, opina que «esta composición interesa únicamente por ser un indicio más del favor que gozaron estas octavas en la España del siglo XVI. A estas octavas se les había puesto música en Italia, y es muy verosímil que se cantaran en España. Se leen efectivamente en el *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547, libro II, fol. XXIV) los dos primeros versos de un “soneto” al que se había puesto música [...]. Los que llama erróneamente Enríquez de Valderrábano versos de soneto son en realidad versos de estas octavas de Ariosto. El hecho de que se cantaban habrá contribuido a su popularidad, atestiguada por otros textos de la misma época».

al suo signor poco rispetto, / ferì con una lancia sopra mano / al supplicante il delicato petto» (13, 1-4); «ha quebrado / el freno de la vergüença» (vv. 82-83) < «rotto ogni freno di vergogna» (30, 5). Mientras que, en cambio, en el núm. 11 obra con mayor libertad, reelaborando la historia ariostesca sin que, a menudo, sea posible establecer una clara conexión entre los octosílabos y una determinada octava del poema italiano.

Pero también en 1583 la sensación más inmediata que la mayoría de los romances produce es que el relato proceda, en relación con el *Orlando furioso*, con un movimiento ondulatorio. En dicha línea, es especialmente emblemática la estructura del núm. 13, texto consagrado a los sufrimientos y celos de Bradamante: los primeros 26 versos se dedican a un seco resumen o, mejor dicho, a una sencilla alusión a los acontecimientos anteriores; luego el poeta reduce la velocidad narrativa, manteniéndose más cercano a las octavas de Ariosto de donde, a veces, adapta (casi *verbatim*) breves fragmentos —«Rugero quedó confuso» (v. 33) < «Ruggier riman confuso [...]» (XXXV, 64, 1); «Mas Bradamante no espera, / que el cuerno luego tocava, / con el qual dava a entender / que allí batalla esperaba» (vv. 37-39) < «Intanto la donzella di Dordona / chiede battaglia, e forte il corno suona» (XXXV, 65, 7-8); «Rugero estava mirando / este suceso y temblava» (vv. 123-124) < «L'innamorato giovane mirando / stava il successo, e gli tremava il core» (XXXVI, 26, 1-2)—, hasta llegar, ya con velocidad cero, a las quejas de Bradamante, reflejadas en las tres estancias (cuya versión, como se ha dicho, Padilla toma prestada de Urrea); después reanuda la narración, sin distanciarse mucho del modelo, manteniéndose a veces (igual que antes) fundamentalmente fiel —«Y en diziendo estas razones / con el cavallo arrancava: / “Guárdate, traydor Rugero”» (vv. 163-165) < «Gli sprona contra in questo dir, ma prima: / “Guàrdati (grida), perfido Ruggiero» (XXXVI, 35, 1-2); «Y quando la vio venir, / su lança luego enrristrava, / mas no la lleva tendida / porque teme lastimalla» (vv. 169-172) < «Quando Ruggier la vede tanto accesa, / si restringe ne l'arme e ne la sella: / la lancia arresta; ma la tien sospesa, / piegata in parte ove non nuoccia a quella» (XXXVI, 37, 1-4)—, para terminar, así como había empezado, con un gran resumen del texto de Ariosto.

Otra interesante muestra de este proceder es el romance núm. 16, en el cual se compendian muchas octavas del canto final del *Furioso*, aunque, sobre todo en la primera parte, no tan secamente como sugería Chevalier: después de las palabras con que Rodomonte desafía a Rugero, conservadas en versos octosílabos (vv. 29-48) acorde a las estancias 105-106 del canto XLVI (con alguna que otra innovación), sí pasa a resumir con mayor decisión, sin detenerse —como es habitual en los romances ariostescos de Padilla— en la escena del duelo entre Rugero y Rodomonte (véase, por ejemplo, como las cuatro épicas estancias 115-118 quedan reducidas a solos dos versos: «y rotas ambas las lanças, / las espadas han tomado», vv. 63-64). Sin embargo se observa, al mismo tiempo, la

presencia de varias expresiones y de muchas *iuncturae* cuya directa derivación italiana es evidente:

el solemne convite (v. 1) < 'l solenne / convito (101, 1-2); sin abaxar la cabeça / ni apearse del cavallo, / y sin hazer reberencia (vv. 13-15) < Senza smontar, senza chinare la testa, / e senza segno alcun di riverenzia (104, 1-2); y quedole desarmada / a Rodomonte la mano (vv. 71-72) < et al crudel pagano / disarmata lasciò di sé la mano (123, 7-8); y por el cuello lo ciñe / con el poderoso braço / y con tal fuerça lo afierra / que con él en tierra ha dado (vv. 75-78) < gli cinge il collo col braccio possente; / e con tal nodo e tanta forza afferra, / che de l'arcion lo svelle, e caccia in terra (124, 6-8).

Digno de consideración nos parece el romance núm. 8, el único que, junto con el núm. 1, no incluye octavas ni recurre al discurso directo en la sucesión de octosílabos –característica que se debe, por un lado, al hecho de que nadie hable en primera persona en las estancias del *Furioso* que corresponden al argumento de los dos romances; y por otro, a la circunstancia de que estos son los más narrativos del conjunto–; y, encima, el único que trata de una aventura desvinculada de implicaciones sentimentales (el asalto de Rodomonte a París). El cotejo del texto con la obra de Ariosto permite comprobar bien la técnica mayoritariamente empleada por Padilla: tras los primeros versos introductorios, viene una adaptación fiel de la octava 114 del canto XIV (vv. 5-10), pero luego se silencian totalmente tanto la siguiente, una breve digresión que en el poema italiano ilustra quien es la doncella retratada en el escudo de Rodomonte, como las 116-117, estas de hecho sustituidas por cuatro versos (vv. 11-14; pero, de ellos se hablará más adelante). En cambio, los vv. 15-34 encuentran una correspondencia notable con las estancias 118-119; es conveniente confrontar las dos versiones:

De un cuero escamoso y duro  
cubierto el cuerpo llevaba,  
que fueron armas de aquel  
que a Babilonia fundara,  
que pensó con su soberbia  
vencer a Dios en batalla,  
y para este solo effeto  
la gran torre edificava,  
y para lo mismo hizo  
de Rodamonte la espada.  
No es menos sobervio el moro  
su nieto que la llevaba,  
que si en este mundo uviera

Armato era d'un forte e duro usbergo,  
che fu di drago una scagliosa pelle.  
Di questo già si cinse il petto e 'l tergo  
quello avol suo ch'edificò Babelle,  
e si pensò cacciar de l'aureo albergo,  
e tôrre a Dio il governo de le stelle:  
l'elmo e lo scudo fece far perfetto,  
e il brando insieme; e solo a questo effetto.

Rodomonte non già men di Nembrotte  
indomito, superbo e furibondo,  
che d'ire al ciel non tarderebbe a notte,  
quando la strada si trovasse al mondo,  
quivi non sta a mirar s'intere o rotte

camino que le llevara  
 uviera subido al cielo  
 sin que el miedo le estorvara.  
 Del ancho foso no mira  
 el agua donde le dava,  
 que el lodo hasta los pechos  
 passa con presteza estraña,  
 [...].

sieno le mura, o s'abbia l'acqua fondo:  
 passa la fossa, anzi la corre e vola,  
 ne l'acqua e nel pantan fin alla gola.

A continuación, pasa a resumir rápidamente, así que las octavas 120-128 confluyen en ocho octosílabos secos (vv. 35-42); eso sí, conservándose los últimos dos muy cercanos a los versos finales de la estrofa 128 («que el primer foso no cabe / los que muertos arrojava» < «e sozzopra là giù tanti ne getta, / che quella fossa a capir tutti è stretta»). El autor sigue compendiando, con rapidez menor (a las octavas 129-130 corresponden los vv. 43-50) o mayor (a las 131-132 solo los vv. 51-54); sin embargo, cuando Ariosto reanuda el hilo de la narración en el canto siguiente, Padilla conserva elementos originales, llegando casi a traducir a la letra la segunda mitad de la octava 5 (vv. 57-62):

El moro buelve los ojos,  
 y viendo lo que passava,  
 y el fuego que a las estrellas  
 a su parecer llegava,  
 de sus dioses y del cielo  
 con gran yra blasfemava.

Rivolge gli occhi a quella valle inferna;  
 e quando vede il fuoco andar tant'alto,  
 e di sua gente il pianto ode e lo strido,  
 bestemmia il ciel con spaventoso grido.

A partir de ahora, aunque de vez en cuando se distinguen unidades sintácticas procedentes del italiano (ya estamos en el canto XVI) —«A ninguno vee la frente» (v. 73) < «Non ne trova un che veder possa in fronte» (24, 1); «los sobervios edificios / y los templos abrasava» (vv. 79-80) < «sì che n'incende / le belle case e i profanati tempî» (26, 3-4)—, la velocidad narrativa aumenta, y el autor llega en los diez octosílabos finales a abreviar bruscamente el original, en parte modificándolo (en la línea de la simplificación), para cerrar deprisa el episodio.

Aparte de las libertades que Padilla se toma en los resúmenes, los verdaderos desvíos del modelo son pocos, y las reducciones que —por cierto— se notan comparando los textos, se deben al afán de compendiar amplios pasajes del *Furioso*: no extraña, pues, el hecho de que estas se coloquen principalmente al comienzo y en la conclusión de los romances, donde se impone la necesidad de cauterizar las dos incisiones, de manera que el episodio (sacado de un poema tan extenso) pueda tomar la estructura de una composición independiente, sin perjuicio para la coherencia y la comprensión de los sucesos. Con todo, también es de reseñar una aportación más original por parte del poeta español (más allá

de la adaptación de la materia a la forma y el estilo típicos del romancero<sup>36</sup>), quien de vez en cuando parece dar al texto unas cuantas pinceladas ajenas a la pluma de Ariosto.

Por ejemplo, en el romance núm. 13, podemos apreciar, en dos ocasiones, el recurso a la amplificación: cuando Serpentín pide licencia a los reyes Marsilio y Agramante para entrar en batalla con Bradamante, los vv. 44-46 «ante ellos se arrodillava, / suplicando que le dexen / cumplir aquella demanda» desarrollan libremente, en realidad, un solo verbo italiano: «et impetrò di vestir piastra e maglia, / e promese pigliar questo arrogante» (XXXV, 66, 3-4); y cuando, en el duelo entre Bradamante y Marfisa, el deseo de la primera de «libera restar d'ogni suspetto» (XXXVI, 19, 8) pasa a extenderse por los tres octosílabos: «quedar libre y descargada / del tormento y pesadumbre / y celo que esta le dava» (vv. 108-110).

Pero, sobre todo, se puede notar la presencia de unas (aunque pocas) innovaciones. De interés resultan algunos pasajes donde el propio Padilla, en tono algo sentencioso, interviene comentando las frustraciones sentimentales de los protagonistas (replicando en cierta medida una práctica típicamente ariostesca): concretamente en el romance núm. 14, cuyo desenlace narra la pérdida de juicio de Orlando, que se remata –en correspondencia con la octava 133 del canto XXIII– con la consideración de «que esta paga le dio amor / por aver tan bien amado» (vv. 197-198); y en el núm. 12, donde, cuando a las ansias de Bradamante, preocupada por el destino de su Rugero, se suman los celos provocados por la noticia de que Marfisa está cuidando de él, el poeta exclama (vv. 137-140)<sup>37</sup>:

Juzguen los que de amor saben  
el dolor que sentiría  
la triste de Bradamante  
de aquellas nuevas que oýa.

<sup>36</sup> Desde el uso peculiar de los tiempos verbales, donde sobresale el imperfecto, hasta el empleo –igual de característico– de fórmulas, como por ejemplo: «en diziendo estas razones» (núm. 1, v. 67; núm. 13, v. 163), «al tiempo que el sol salía» (núm. 1, v. 79; núm. 4, v. 1), «otro día en la mañana» (núm. 3, vv. 7, 55, 105, 117), «de todas armas armado» (núm. 4, v. 8; núm. 6, v. 57; núm. 13, v. 75), «estas palabras dezía» (núm. 7, v. 94; núm. 10, vv. 72, 86; núm. 11, v. 44; núm. 12, v. 42; núm. 15, v. 90), «desta manera hablava» (núm. 13, v. 138; «desta manera hablando», núm. 14, v. 150; y «diziendo desta manera», núm. 3, v. 34).

<sup>37</sup> Modificando radicalmente la más objetiva escritura de Ariosto: «come il Guascon questo affermò per vero, / fu Bradamante da cotanta pena, / da cordoglio assalita così fiero, / che di quivi cader si tenne a pena» (XXXII, 35, 1-4).

Igualmente, merece la pena hacer hincapié en otros casos, que tocan la figura retórica del símil empleada en función hiperbólica.<sup>38</sup> En el romance núm. 4 Padilla, para expresar la presteza con la que Bradamante se lanza contra Rugero, creyéndole León Augusto, escribe (vv. 49-52):

Y en oyendo la señal  
que de la batalla han dado,  
para Rugero arremete  
como el rayo acelerado.

Aunque la correspondiente octava italiana también recurra a una comparación, más articulada, es importante observar que el rayo es elección del español (XLV, 72):<sup>39</sup>

Qual talor, dopo il tuono, orrido vento  
subito segue, che sozzopra volve  
l'ondoso mare, e leva in un momento  
da terra fin al ciel l'oscura polve;  
fuggon le fiere, e col pastor l'armento;  
l'aria in grandine e in pioggia si risolve:  
udito il segno la donzella, tale  
stringe la spada, e 'l suo Ruggiero assale.

La verdad que esta imagen le resulta especialmente grata a Padilla, porque vuelve a aparecer (y acompañada siempre por el mismo adjetivo) en relación a la violencia con que Rodomonte, en el romance núm. 8, asalta los muros de París (vv. 11-14):

como el rayo acelerado  
que rompe la nube y baxa,  
va por las armas el moro,  
que de nada se guardava.

<sup>38</sup> Por otro lado, no solo Ariosto recurre con mucha frecuencia a las comparaciones en su poema, sino que la interferencia entre símil e hipérbole es «rilevabile nel *Furioso* in un numero sorprendentemente alto di casi» (Giuseppe Sangirardi, «Forme e strategie della similitudine nell'*Orlando furioso*», *Schifanoia*, 13-14 [1992], págs. 71-107; 74).

<sup>39</sup> Situación parecida se da en el romance núm. 7 en el momento en que Angélica se muestra a Sacripante: la comparación de Padilla («y salió de donde estava, / y al Circaso aparecía / como quando sale el sol / que todos los nublos quita», vv. 137-140) no tiene mucho que ver con la de Ariosto («E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco / fa di sé bella et improvisa mostra, / come di selva o fuor d'ombroso speco / Diana in scena o Citerea si mostra», I, 52, 1-4).

Pero en las octavas del canto XIV del *Furioso*, donde se empieza a contar la empresa del héroe musulmán, no aparece ni una comparación;<sup>40</sup> y como los cuatro octosílabos acaban por sustituir las estrofas 116 y 117 de Ariosto, parece casi que la figura retórica quisiera condensar toda la belicosidad impetuosa de Rodomonte que allí se describía prolijamente, dejando aflorar juicios negativos sobre él, que al final desaparecen en Padilla.<sup>41</sup>

Y en el mismo romance contamos con otra ocurrencia, aducida para expresar la saña y el encarnizamiento con el cual Rodomonte, una vez penetrado en la ciudad, hería o mataba a la población cristiana sin que nadie pudiera detenerle (vv. 69-72):

y el sobervio moro airado,  
como la encendida llama  
que va por medio de un monte  
muy espeso, caminava.

Lo reseñable, en esta ocasión, es que en el correspondiente pasaje del poema italiano –la octava 23 del canto XVI–, encontramos una figura retórica parecida (aunque con un movimiento sintáctico más amplio, con desdoblamiento del *illustrans*):

Quel che la tigre de l'armento imbelle  
ne' campi ircani o là vicino al Gange,  
o 'l lupo de le capre e de l'agnelle  
nel monte che Tifeo sotto si frange;  
quivi il crudel pagan facea di quelle  
non dirò squadre, non dirò falange,  
ma vulgo e popolazzo voglio dire,  
degnò, prima che nasca, di morire.

<sup>40</sup> Si bien Ariosto, en un momento dado, compara a Bradamante con un rayo («La figliuola d'Amon quanti ne tocca / con la sua lancia d'or, tanti n'atterra: / fulmine par, che 'l cielo ardendo scocca, / che ciò ch'incontra spezza e getta a terra», XXXVII, 102, 1-4), el sintagma «rayo acelerado» no figura en el *Orlando furioso*, ni tampoco se encuentra la imagen de las nubes rotas por él. De todas formas, se trata de un símil muy clásico y de tradición caballeresca.

<sup>41</sup> «Sono appoggiate a un tempo mille scale, / che non han men di dua per ogni grado. / Spinge il secondo quel ch'inanzi sale; / che 'l terzo lui montar fa suo mal grado. / Chi per virtù, chi per paura vale: / convien ch'ognun per forza entri nel guado; / che qualunche s'adagia, il re d'Algiere, / Rodomonte crudele, uccide o fere. // Ognun dunque si sforza di salire / tra il fuoco e le ruine in su le mura. / Ma tutti gli altri guardano, se aprire / veggiano passo ove sia poca cura: / sol Rodomonte sprezza di venire, / se non dove la via meno è sicura. / Dove nel caso disperato e rio / gli altri fan voti, egli bestemmia Dio».

Padilla, empero, si bien está tratando el episodio siguiendo de cerca su modelo –tanto en los versos anteriores como en los posteriores podemos localizar sintagmas traducidos literalmente–, prefiere aquí modificar la comparación (sirviéndose de una imagen ajena al *Furioso*), posiblemente por razones estilísticas, tal vez para ocultar ciertos aspectos desfavorables al caudillo árabe que asomaban por los versos ariostescos: por ejemplo, la violencia ejercida cruelmente contra los parisinos inocentes, identificados con el «armento imbelle» (‘ganado que no puede luchar’) o con las «agnelle» (‘corderos’). Y no se nos escape –lo apuntaba ya Chevalier– que en este romance nuestro autor «hace del héroe un moro español»,<sup>42</sup> y elimina de la narración toda referencia a la responsabilidad que Ariosto achaca a Rodomonte por la muerte de los suyos (cfr. XV, 3-4), revelando la misma actitud de complacencia para con él en la comparación comentada anteriormente. ¿Que, a pesar de todo, a Padilla no le disgustara la idea de ensalzar la fuerza y el valor del protagonista como hispano? Lo sugeriría, por otra parte, la misma conclusión del texto, donde se comenta su empresa como «la más brava hazaña / que de un solo cavallero / ha sido jamás contada» (vv. 88-90)...

También podría calificarse de original el símil que se lee en el romance núm. 13: «qual vívora emponçoñada» (v. 118). Aun en Ariosto, en realidad, hay una comparación, utilizada para representar la rabia y el furor mal controlados por Marfisa frente a las palabras altaneras que le dirige Bradamante: «Marfisa a quel parlar fremer s’udia / come un vento marino in uno scoglio» (XXXVI, 21, 5-6); símil que anuncia el acometimiento a la futura esposa de Rugero en la octava siguiente. Padilla, en cambio, hace caso omiso de las palabras de Bradamante, pasando directamente de los vv. 5-6 de la octava 20 («Fu in terra a pena, che trasse la spada, / e vendicar di quel cader si volle») a los versos citados, los cuales, implicando también el comienzo de la 22 («Mena la spada [...]»), llegan a sonar así en el romance (vv. 115-118):

Quando se vido en el suelo,  
puso mano por la espada  
y a Bradamante arremete  
qual vívora emponçoñada.

Hay algo más que notar en esta ocasión, ya que el parangón con la serpiente no solo no es ignoto al modelo italiano, sino que se halla en el mismo canto (unas 25 octavas más adelante), y encima en la continuación del mismo episodio: «Sdegnosa più che vipera, si spicca, / così dicendo, e va contra Marfisa» (XXXVI, 46, 1-2). Así que podríamos percibir en los versos de Padilla

<sup>42</sup> Maxime Chevalier, *op. cit.* (1968), pág. 64. El romance, en efecto, se abre con los versos: «A los muros de París, / con furia terrible y brava, / arremete Rodamonte, / el bravo moro de España».



la influencia ejercida por su lectura del *Furioso* (que evidentemente debió ser atenta, más allá de las octavas que traduce e imita en los romances), ya se trate de una ocurrencia inconsciente, ya de un expediente voluntario;<sup>43</sup> no obstante, en el momento en que, como acabamos de ver, Padilla aplica la comparación a Marfisa (y no, con Ariosto, a su antagonista Bradamante) –siendo también añadido suyo la alusión al veneno, rasgo distintivo de la víbora–, el acento se va a poner en la labor de *variatio* realizada por el poeta español, quien no actúa de forma meramente pasiva.

Por último, no se puede pasar por alto un puñado de interpolaciones, básicamente decorativas, todas fundadas en el tópico del amanecer, con las que Padilla quiere ennoblecer sus composiciones conforme al estilo de la epopeya culta.<sup>44</sup> Así, en el romance núm. 2, la noticia de la captura de Rugero enviada al padre de León Augusto, que se cuenta en las primeras octavas del canto XLV, incluye una referencia temporal que el original no expresa de forma tan neta: a los versos «E che può far Ruggier, poi che gli è nudo, / et è legato già, quando si desta? / Ungiardo un suo corrier spaccia a staffetta / a dar la nuova a Costantino in fretta» (10, 5-8) corresponden los octosílabos (vv. 9-14)

Y quando salió del mar  
dando Phebo luz al día,  
un correo despachava  
el que preso le tenía,  
diziendo al emperador  
lo que sucedido avía  
[...]

Mientras que el íncipit del romance núm. 4, aprovechando fórmulas algo trilladas, enriquece y amplifica dos escuetos endecasílabos ariostescos («Con quest'arme Ruggiero al primo lampo / ch'apparve all'orizzonte, entrò nel campo», XLV, 68, 7-8):<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Fenómeno análogo, a fin de cuentas, a la técnica de repetición y memoria interna descubierta en el *Furioso* –que crea tantas relaciones entre pasajes alejados del texto–, cuyo estudio detenido se debe a María Cristina Cabani, *Costanti ariostesche*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1990.

<sup>44</sup> Sobre el tema es ineludible la referencia al clásico ensayo de María Rosa Lida de Malkiel, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», en *La tradición clásica en España*, Barcelona: Ariel, 1975, págs. 119-164.

<sup>45</sup> Es curioso notar que en ese mismo romance Bradamante y Rugero combaten «hasta que el sol ha dexado / de luz y de hermosura / todo el mundo despojado» (vv. 62-64) porque, en este caso, la octava interesada del *Furioso* sí que le brindaba a Padilla un buen ejemplo (rechazado) de hora mitológica: «Era già presso ai termini d'Alcide / per attuffar nel mar Febo la testa, / quando ella cominciò di sua possanza / a difidarsi, e perder la speranza» (XLV, 78, 5-8).

Al tiempo que el sol salía  
sobre su carro dorado,  
esparcidos los cabellos  
por uno y por otro lado,  
los animales y gente  
y las aves despertando,  
se sale al campo Rugero,  
de todas armas armado  
[...]

Lo mismo ocurre en los primeros versos del texto que narra el episodio de la muerte de Zerbino (núm. 11) cuando, reelaborando los sucesos del canto XXIV del *Furioso*, Padilla quiere dejar en claro –prescindiendo de cualquier indicación ariostesca– que la aventura comienza a primera hora de la mañana:

En seguimiento de Orlando  
Cerbino se partió un día,  
al tiempo que sus dorados  
rayos el sol esparcía  
[...]

Con todo, sería imprudente olvidar que, a lo largo del *Furioso*, pueden rastrearse abundantes huellas del amanecer mitológico, tanto que, según apuntara María Rosa Lida, «Fija la fortuna del motivo para el Siglo de Oro español su inclusión profusa en la epopeya de Ariosto»: <sup>46</sup> véanse, por ejemplo, «Ma poi che 'l sol con l'auree chiome sparte / del ricco albergo di Titone uscìo» (VIII, 86, 5-6); «[...] e Febo il capo biondo / trae dal mare, e dava luce al mondo» (XXV, 44, 7-8); «Il Sole a pena avea il dorato crine / tolto di grembo alla nutrice antica» (XVII, 129, 1-2)... Pese a ello, no creo que aquí sea legítimo reconocer en los versos de Padilla una inmediata y estricta dependencia del modelo, ni un fenómeno de memoria interna parecido al símil de la culebra comentado anteriormente: pienso, más bien, que la poesía de nuestro autor ya había asumido a la perfección el tópico, aun fuera de contextos ariostescos, expresado preferentemente a partir de una construcción formular bien arraigada en la tradición romanceril: *Al tiempo que...*; a las dos ocurrencias que acabamos de citar, se pueden añadir el íncipit del «Romance con que se da principio a un coloquio pastoril» («Al tiempo que el roxo Apolo / sus bellos rayos tendía») y los primeros versos de su conocido «Romance de un juego de cañas que hizieron los moros de Granada» («En la orilla de Genil, / que nace en Sierra Nevada, / al

<sup>46</sup> María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, pág. 138.

tiempo que el sol salía / con su cabeça dorada»), ambos procedentes del *Tesoro* de 1580 (fols. 34r y 392v respectivamente).

En conclusión, los dieciséis romances ariostescos de Pedro de Padilla, aunque no son una mera traducción, resultan tan respetuosos con el *Orlando furioso* que sería somero, y hasta equivocado, clasificarlos entre las obras simplemente inspiradas en él. Si muy reducidos son los desvíos del modelo, tampoco se notan lecturas que dejen percibir errores de comprensión o interpretación, aun cuando –y no estará de más recordarlo– el poeta español siempre escribe teniendo a la vista el original italiano (como dicho, el único contacto con las anteriores versiones castellanas se establece en las tres estancias de Urrea citadas en el núm. 13, y en las ocho de la versión manuscrita del núm. 11). Pero, mientras que las octavas intercaladas en los romances polimétricos se presentan sistemáticamente como traducción de las estrofas de Ariosto, en cambio el procedimiento seguido a lo largo de los versos octosílabos es mucho más libre y de ningún modo uniforme, ya que el poeta pasa de compendios vertiginosos a fieles acomodaciones, de resúmenes (donde sin embargo se conserva huella evidente de expresiones italianas) a adaptaciones que de hecho traducen el original. Es más: también en un contexto de ese tipo –que en principio no debería conceder mucho a la inventiva–, logra introducir en sus romances un detalle o una imagen más novedosa (que, a veces, también parece evocar otros lugares del poema italiano).<sup>47</sup> Porque la verdad es que Pedro de Padilla –las páginas de Antonio Rey sobre su producción morisca lo confirman– es un autor que no deja de sorprender.

---

<sup>47</sup> No podemos llegar a afirmar que por eso Padilla, igual que Jerónimo de Urrea, «abbia fatto proprio, anche quando cammina da solo, l'andamento della strofa italiana nell'uso d'autore», como ha demostrado Giuseppe Mazzocchi («Dall'ottava dell'Ariosto all'ottava di Urrea: un traduttore e la metrica», en *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: traducción y recepción*, Málaga: Universidad de Málaga, 2009, págs. 117-129; 129), ni que haga gala de la misma habilidad mnemónica (interna) del autor ferrarés; sin embargo, eso sí, hay que convenir que el poeta español conoce bien, y ha absorbido, tanto el contenido como las formas del *Orlando furioso*.

## APÉNDICE

Se han asignado los números según el orden en que los textos figuran en las obras de Padilla, respetando la cronología de las mismas. Después del primer verso se indican los folios de los impresos (y, en su caso, del ms. de la Real Biblioteca de Madrid) que recogen el romance, remitiendo también al número que este tiene en la recopilación de Chevalier; se transcribe la rúbrica que lo encabeza y se ofrece su descripción métrica: si no se detalla, las asonancias son las del segundo verso; se designan como «predominantemente consonantes» las secuencias octosílabas en que el fenómeno afecta a más del 50% de las rimas, precisando los porcentajes (en el caso de que haya dos secuencias se añade al final, en letra cursiva, el dato total). Finalmente se señalan los cantos y octavas del *Orlando furioso* correspondientes al argumento de los romances (van en cursiva las octavas que pasan con el mismo metro a los textos de Padilla), y el título del episodio, según la denominación de Chevalier.

Abreviaturas: Chev. (Maxime Chevalier, *Los temas ariostescos en el romance-ro y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1968), Ms. (Madrid, Real Biblioteca: ms. II/1579), O.F. (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*), Rom. (Pedro de Padilla, *Romancero*, Madrid, Francisco Sánchez, 1583), Tes. (Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580), Tes.<sup>2</sup> (Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Querino Gerardo, 1587).

1. A Grecia parte Rugero / el gallardo enamorado  
(Tes. 405r-407r; Tes.<sup>2</sup> 331r-332v; Chev. 56)  
«Romance de Rugero y León Augusto, traducido del Ariosto»  
96 vv. predominantemente consonantes [62,5%]  
O.F. XLIV, 76-104; XLV, 5-7 [*Rugero vence a los griegos*]
2. Cuando con mayor sosiego / toda la gente dormía  
(Tes. 407r-409r; Tes.<sup>2</sup> 332v-335r; Chev. 57)  
«Segundo romance de la misma historia»  
110 vv.: 1-54 predominantemente consonantes [77,8%], 55-110 (56)  
siete octavas reales  
O.F. XLV, 8-31, 32-36, 38-39 [*Prisión de Rugero. Quejas de Bradamante*]
3. De sospechas ofendida / se quexa desta manera  
(Tes. 409v-411v; Tes.<sup>2</sup> 335r-337r; Chev. 58)  
«Tercer romance prosiguiendo la historia»  
122 vv. predominantemente consonantes [70,5%]  
O.F. XLV, 40-63 [*León saca a Rugero de la cárcel. Rugero se dispone a pelear con Bradamante*]

4. Al tiempo que el sol salía / sobre su carro dorado  
(*Tes.* 412r-414r; *Tes.*<sup>2</sup> 337v-339v; Chev. 59)  
«Quarto romance prosiguiendo la historia»  
124 vv.: 1-92 predominantemente consonantes [76,1%], 93-124 (32)  
cuatro octavas reales  
*O.F.* XLV, 58-86, 87-90 [*Combate de Rugero y Bradamante. Rugero desesperado*]
5. Si Rugero se congoja / y el alma tiene angustiada  
(*Tes.* 414v-415v; *Tes.*<sup>2</sup> 339v-341r; Chev. 60)  
«Quinto romance prosiguiendo»  
52 vv.: 1-20 predominantemente consonantes [80%], 21-52 (32) cuatro  
octavas reales  
*O.F.* XLV, 95-96, 98-101 [*Bradamante desesperada*]
6. Estava la triste dama / casi fuera de sentido  
(*Tes.* 415v-417r; *Tes.*<sup>2</sup> 341r-342v; Chev. 61)  
«Sexto romance con que se da fin a la historia»  
94 vv. predominantemente consonantes [78,7%]  
*O.F.* XLV, 102-117; XLVI, 21-73 [*Generosidad de León. Bodas de  
Rugero y Bradamante*]
- 1-6 (*Tes.* 405r-417r) 598 vv.: 478 predominantemente consonantes [72,8%]  
+ 15 octavas reales (120)
7. De la espantosa batalla, / tan sangrienta y tan reñida  
(*Rom.* 151v-155v; *Ms.* 26r-28r; Chev. 69)  
«Romances imitados del Ariosto, y en número trigésimo primo»  
210 vv.: 1-94 predominantemente consonantes en -ía [87,2%], 95-126  
(32) cuatro octavas reales, 127-210 (84) predominantemente consonantes  
en -ía [85,7%]; *predominantemente consonante* [86,5%]  
*O.F.* I, 8-17, 35-40, 41-44, 45-71 [*Angélica y Sacripante*]
8. A los muros de París / con furia terrible y brava  
(*Rom.* 155v-157v; *Ms.* 33r-v; Chev. 2)  
«Otro romance. Trigésimo segundo»  
90 vv. predominantemente consonantes [53,3%]  
*O.F.* XIV, 108-134; XV, 3-5; XVI, 19-29 [*Rodamonte asalta a París*]
9. El soberbio Rodamonte, / de Doralice negado  
(*Rom.* 157v-160r; *Ms.* 25r-26r; Chev. 13)  
«Otro romance. Trigésimo tercio»  
136 vv. predominantemente consonantes [88,2%]  
*O.F.* XXVIII, 87-102; XXIX, 5-26 [*Muerte de Isabela*]

10. Con su querido Bireno / contenta Olimpia vivía  
(*Rom.* 160v-162v; *Ms.* 34r-v; Chev. 28)  
«Romance trigésimo cuarto»  
116 vv. predominantemente consonantes [72,4%]  
*O.F.* X, 10-35; XI, 54-55 [*Olimpia abandonada*]
11. En seguimiento de Orlando / Cerbino se partió un día  
(*Rom.* 163r-165v; *Ms.* 28v-30v; Chev. 12)  
«Otro romance. Trigésimo quinto»  
138 vv. predominantemente consonantes [84,1%]  
*O.F.* XXIV, 48-92 [*Muerte de Zerbino*]
12. La hermosa Bradamante / en Montalbán atendía  
(*Rom.* 165v-168v; *Ms.* 38r; Chev. 47)  
«Otro Romance trigésimo sexto»  
148 vv.: 1-42 predominantemente consonantes [66,7%], 43-106 (64) ocho octavas reales, 107-148 (42) predominantemente consonantes; *predominantemente consonantes* [64,2%]  
*O.F.* XXXII, 10-17, 18-25, 26-35 [*Espere Bradamante ansiosa*]
13. La hermosa Bradamante / celosa y desesperada  
(*Rom.* 168v-172v; *Ms.* 31r-32v; Chev. 48)  
«Otro Romance trigésimo séptimo»  
206 vv.: 1-138 predominantemente consonantes en *-aba* [55,1%], 139-162 (24) tres octavas reales, 163-206 (44) asonantes; *predominantemente consonantes* [52,7%]  
*O.F.* XXXV, 31-80; XXXVI, 11-31, 32-34, 35-68 [*Bradamante en Arles*]
14. Con el cuerpo de su rey / iba Medoro cargado  
(*Rom.* 173r-177r; Chev. 73)  
«Romance trigésimo octavo»  
198 vv.: 1-150 predominantemente consonantes [77,3%], 151-174 (24) tres octavas reales, 175-198 (24) predominantemente consonantes [91,7%]; *predominantemente consonantes* [79,3%]  
*O.F.* XIX, 3-40; XXIII, 100-125, 126-128, 129-133 [*Amores de Angélica y Medoro. Locura de Orlando*]
15. Llorando desconsolada / Bradamante estaba un día  
(*Rom.* 177r-179r; *Ms.* 36r-37v; Chev. 55)  
«Otro Romance trigésimo nono»  
108 vv.: 1-26 predominantemente consonantes [76,9%], 27-74 (48) seis octavas reales, 75-108 (34) predominantemente consonantes [76,5%]; *predominantemente consonantes* [76,7%]  
*O.F.* XLIV, 36-60, 61-66, 67-71 [*Bradamante jura fidelidad a Rugero*]

16. En el solemne convite / siendo Rugero casado

(*Rom.* 179v-181v; *Ms.* 35r-v; *Chev.* 64)

«Otro romance quadragésimo»

106 vv. predominantemente consonantes [58,5%]

*O.F.* XLVI, 101-140 [*Rugero triunfa de Rodamonte*]

7-16 (*Rom.* 151v-181v) 1456 vv.: 632 predominantemente consonantes  
[72,6%] + 24 octavas reales (192)

### Índice de primeros versos

La grafía se ha modernizado del todo; van en cursiva los primeros versos de las octavas.

|  |    |
|--|----|
| A Grecia parte Rugero / el gallardo enamorado          | 1  |
| A los muros de París / con furia terrible y brava      | 8  |
| Al tiempo que el sol salía / sobre su carro dorado     | 4  |
| <i>¡Ay pensamiento triste y afligido</i>               | 7  |
| <i>Como que tanta gloria goze aquella</i>              | 13 |
| Con el cuerpo de su rey / iba Medoro cargado           | 14 |
| Con su querido Bireno / contenta Olimpia vivía         | 10 |
| Cuando con mayor sosiego / toda la gente dormía        | 2  |
| De la espantosa batalla, / tan sangrienta y tan reñida | 7  |
| <i>¿De quién –dice– ¡ay de mí!, debo quejarme</i>      | 4  |
| De sospechas ofendida / se queja de esta manera        | 3  |
| <i>El Amor que en el alma me ha esculpido</i>          | 2  |
| El soberbio Rodamonte, / de Doralice negado            | 9  |
| En el solemne convite / siendo Rugero casado           | 16 |
| En seguimiento de Orlando / Zerbino se partió un día   | 11 |
| <i>Es fuerza que por fuerza me convenga</i>            | 12 |
| <i>Estas no son ya lágrimas que fuera</i>              | 14 |
| Estaba la triste dama / casi fuera de sentido          | 6  |
| La hermosa Bradamante / celosa y desesperada           | 13 |
| La hermosa Bradamante / en Montalbán atendía           | 12 |
| Llorando desconsolada / Bradamante estaba un día       | 15 |
| <i>Ruger, ¿cómo es posible que no entiendas</i>        | 5  |
| <i>Ruger, cual siempre fui siempre ser quiero</i>      | 15 |
| Si Rugero se congoja / y el alma tiene angustiada      | 5  |





## SOBRE LOS ROMANCES MORISCOS DE PADILLA Y *EL ABENCERRAJE* ¿ERA PADILLA MORISCO?

ANTONIO REY HAZAS  
(Universidad Autónoma de Madrid)

Hasta hace muy poco, Pedro de Padilla permanecía en el más completo olvido, pues excepción hecha de su amistad con Cervantes, recordada a menudo por los estudiosos del autor del *Quijote*, apenas sabíamos de él que era uno de los escasos poetas que había logrado publicar buena parte de sus obras en el Siglo de Oro. Ahora no es así, gracias sobre todo a la impagable labor editora de J. Labrador y R. DiFranco,<sup>1</sup> que han puesto a nuestra disposición casi la totalidad de su abundante obra impresa y manuscrita.

La poesía impresa que nos interesa para este trabajo, cronológicamente ordenada, se halla en las *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros*

---

<sup>1</sup> José J. Labrador Herráiz y Ralph A. DiFranco, *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, Colección de Cancioneros Castellanos, Moalde: PO, 2007; el *Thesoro de varias poesías*, Colección de Cancioneros Castellanos, Moalde: PO, 2008; el *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2009; las *Églogas pastoriles de Pedro de Padilla y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2010; el *Romancero de Pedro de Padilla, en el cual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hicieron. Con otras historias y poesías diferentes*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011; *Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del S. xvi. Ms B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011; Pedro de Padilla, *La verdadera historia y admirable suceso del segundo cerco de Diu*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011; Pedro de Padilla, *Jardín espiritual & Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011.

*ingenios del s. xvi*, pertenecientes al manuscrito B90-VI-08 de la Biblioteca Bartolomé March, fechable en 1572; el *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla*, obra de 1579, como indica el *Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid* en que se encuentra; el *Tesoro de varias poesías*, voluminoso impreso que se publicó en Madrid, en 1580; el *Romancero*, de tamaño también considerable, aunque algo menor, publicado asimismo en la imprenta madrileña de Francisco Sánchez, en 1583; y, finalmente, cuatro años después, el *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*.

Es necesario recordar, por otra parte, que el poeta sufre en 1584 una transformación decisiva que modifica su vivir y su crear, pues tiene una profunda crisis espiritual y, a consecuencia de ella, se hace carmelita y se convierte ya para siempre en fray Pedro de Padilla. La honda metamorfosis no alteró, sin embargo, su vocación literaria, que se centró en materias religiosas, como es natural, pero siguió siendo la clave de su existencia, pues en 1585 vio la luz de las prensas madrileñas su *Jardín Espiritual*, el mismo año que en Alcalá de Henares aparecía su *Ramillete de flores espirituales, recogido de católicos y graves autores*, obra de la que no conservamos ningún ejemplar, a causa de los graves problemas que tuvo con el Santo Oficio. Dos años más tarde, en 1587, cuando se reedita por segunda vez el *Tesoro*, asimismo en la Corte, aparecían sus *Grandezas y excelencias de la Virgen, Señora Nuestra, compuestas en octava rima*.

Si a ello unimos sus traducciones, como la *Monarquía de Cristo* (Valladolid, 1590), del italiano Juan Antonio Pantera, y *La verdadera historia y admirable suceso del segundo cerco de Diu* (Alcalá, 1597), traducción en verso del portugués Jerónimo Corte-Real; así como los diferentes poemas de alabanza a obras de sus amigos, y las numerosas aprobaciones de libros que firmó, comprobaremos que su actividad literaria fue incesante, y no menguó apenas cuando se hizo carmelita, pues debió de morir en 1600.

Una vida corta –hubo de nacer hacia 1550–, de unos cinco decenios, o poco más, que ha estudiado Aurelio Valladares Reguero;<sup>2</sup> pero una obra larga, de interés indudable; ligada generacionalmente a un grupo de amigos que conviene recordar: Miguel de Cervantes, Gabriel López Maldonado, Luis Gálvez de Montalvo, Vicente Espinel y Juan Rufo, todos ellos nacidos hacia 1550, junto con Pedro Laínez, que tenía diez o doce años más, pero estaba muy unido al grupo y, en menor medida, Francisco de Figueroa y Alonso de Ercilla.

También he de aclarar que, si analizamos únicamente su obra impresa, los romances de Padilla abrieron caminos de interés al romancero áureo español, sobre todo gracias a sus romances polimétricos de carácter novelesco, pero no llegaron a formar parte del Romancero nuevo.

<sup>2</sup> El poeta linarense Pedro de Padilla. Estudio bio-bibliográfico y crítico, Jaén: UNED, 1995.

Recordaré brevemente el núm. 16 del *Tesoro*, que empieza en romance:

En la villa de Antequera  
Jarifa cautiva estaba,  
la mora que más quería  
el rey Chico de Granada. [...]

Jarifa cree que el rey no la ama, y le escribe una carta en quintillas:

La cautiva y desdichada,  
libre un tiempo y venturosa  
en ser de ti tan amada,  
te escribe muy temerosa  
de que estará ya olvidada. [...]

Y sigue así, en quintillas dobles, hasta el verso 102, que concluye la exposición de sus quejas. Nótese que son 70 versos en quintillas dobles y 32 en romance.

A renglón seguido viene el *Romance segundo prosiguiendo la historia*, que relata en 16 versos cómo el rey, con el fin de que Jarifa sepa que no la ha olvidado y conozca el dolor profundo que le han causado sus dudas, escribe una carta a Jarifa

Grande agravio se le ha hecho,  
Jarifa dulce, a mi fe,  
en imaginar que esté  
aun de vivir satisfecho  
sin lo que en verte gocé. [...]

Y así siguen 20 quintillas, hasta el verso 218, donde acaba el conjunto, en las que el rey de Granada da fe de su amor a Jarifa:

Y pues que sabes que muero  
de la manera que mueres,  
espera como yo espero,  
que de lo bien que te quiero  
conozco lo que me quieres.

Lo más curioso es que se trata de un claro experimento, dado que solo 48 versos usan el romance, y todos los demás, 170, van en quintillas, seguramente porque se trata de una narración fundamentalmente lírica, en la que interesan sobre todo los sentimientos de los dos enamorados, y no tanto el relato de su separación.

Un caso diferente, por ejemplo, de extensión considerable, cercana a los quinientos versos, es el excelente romance morisco –núm. 298 del *Tesoro*– *Del casamiento de Fátima y Xarifa*, que comienza «Cuando salió de cautivo / el rey Chico de Granada». El relato inicial, en romance, son 257 versos. A continuación, la *Carta de Jarifa a Abindarráez* añade 110 versos en quintillas dobles, en los que la dama ratifica su amor exclusivo por el Abencerraje:

Que para tuya nací  
y desto mi fe te empeño,  
y pues que soy la que fuy,  
tendrás por cierto de mí  
que jamás tendré otro dueño.

Vuelve el romance en el v. 368, y prosigue así hasta el final, hasta el verso 487. Son ahora, por tanto, 110 versos en quintillas, y 377 en romance. Se invierte así la proporción del anterior relato, y el romance ocupa el lugar que le corresponde en una verdadera novelita morisca en verso, porque la narración es ahora más importante.

La tercera novela en verso es de importancia capital; más aún, es la novela en verso más reveladora de todas las escritas por su autor, ya que se trata de una auténtica versificación del *Abencerraje* y la hermosa *Jarifa* realizada por Padilla en cinco romances consecutivos, que llevan los números de poema 41, 42, 43, 44 y 45 de su *Romancero*, y tienen, respectivamente, 130, 102, 116, 104 y 144 versos, es decir, casi seiscientos: 596, para ser exactos. Una versión en romance de la célebre novelita, que sigue muy de cerca el texto impreso en *La Diana*, de Jorge de Montemayor, desde su edición de Valladolid de 1561.

Padilla se limita a poner en romance la prosa del portugués, sin ninguna modificación que altere el orden ni el desarrollo de la historia novelesca, más allá de su considerable *abreviatio*. Y eso me parece de sumo interés, dado que se trataba de un relato bien conocido entonces por todos, lo que significa que Padilla, dada la absoluta fidelidad de su versión reducida, no buscó nunca la originalidad en la *inventio*, sino al contrario, en la *imitatio* más directa. Se limitó, en consecuencia, a poner en verso, y más concretamente en romance, la prosa de Montemayor, lo que parece dar a entender –y más porque lo había hecho ya antes muchas veces, como hemos visto–, que entendía el verso como un canal narrativo equiparable al de la prosa, aunque fuera de manera mucho más abreviada. Es más: al elegir una obra tan famosa como el *Abencerraje* para versificarla, Padilla demostraba perfectamente su manera de entender la novela en verso, siempre mucho más abreviada, de una parte, y ligada directamente al romance, de otra.

La prueba es que en este caso, a diferencia de lo que suele hacer en otros relatos en verso, utiliza únicamente el romance, en todas las ocasiones, pues

solo se ve interrumpido dos veces: una en el primer romance (núm. 41), cuando Abindarráez es sorprendido por los caballeros cristianos, que le oyen cantar la siguiente canción:

En Cártama me he criado,  
 nací en Granada primero,  
 y soy de Áloro frontero  
 y en Coýn enamorado.  
 Aunque en Granada nací  
 y en Cártama me crié,  
 en Coýn tengo mi fe  
 con la libertad que dí.  
 Allí viuo adonde muero,  
 y estoy do está mi cuydado,  
 y soy de Áloro frontero  
 y en Coýn enamorado.

Y otra en el cuarto (núm. 44), cuando Abindarráez le dice a Jarifa estos versos de amor sobre sus atributos de belleza en endecasílabos:

Si hebras de oro son vuestros cabellos  
 a cuya sombra están los claros ojos,  
 dos soles, cuyo cielo es vna frente,  
 faltó rubí para hacer la boca,  
 faltó cristal para el hermoso cuello,  
 faltó diamante para el blanco pecho.  
 Bien es el coraçón, qual es el pecho,  
 pues flecha de metal, de los cabellos,  
 jamás os hace que boluáys al cuello,  
 ni que me deys contento con los ojos;  
 pues esperad vn sí de aquella boca  
 a que os mire jamás con leda frente.  
 ¿Ay más hermosa y desabrida frente?  
 ¿Aurá tan duro y tan penoso pecho?  
 ¿Ay tan diuina y tan ayrada boca,  
 tan ricos y avarientos ay cabellos?  
 ¿Quién vio crueles tan serenos ojos  
 y tan sin mouimiento el dulce cuello?

Pero, harto significativamente, se trata en ambos casos de versos procedentes del texto de Montemayor, *no de Padilla*, que se limita a copiarlos y mantenerlos

en su poema, quizá porque son los únicos de la novela; con la salvedad de que, en el elogio de la belleza de Jarifa, suprime los últimos veinte endecasílabos del portugués. En consecuencia, el linarense sintetiza en octosílabos el texto en prosa de Montemayor. Y eso implica que considera el romance como un cauce narrativo eficaz, capaz de cumplir una función narrativa semejante, aunque de modo más breve, ágil y dinámico: la prueba es que transforma en romance únicamente la prosa de Montemayor, pero nunca sus versos.

No obstante, altera un tanto los versos del *Abencerraje*, de la siguiente manera: a) en los octosílabos, dice el tercer verso «y soy de Álora frontero», en vez de «mas fui de Álora frontero»; y en el undécimo insiste «y soy de Álora frontero», sustituyendo a «de Álora soy frontero». Asimismo, en los endecasílabos, el quinto verso dice «*el cristal*», en lugar de «cristal»; el octavo «de metal, de los cabellos», y no «*del metal de los cabellos*»; el siguiente dice «*volváis al cuello*», y no «el cuello», y el duodécimo, en fin, «*a que os mire jamás*», en vez de «de quien miró jamás». Pequeños matices de exigua importancia, que únicamente demuestran que leía y corregía con cuidado los versos, como buen poeta que era, más allá de cualquier otra consideración.

Padilla siguió fielmente el texto de Montemayor, respetándolo hasta en sus errores históricos. Por eso, el primer romance (41) mantiene la referencia a Narváez como conquistador de Antequera y alcaide de Álora, tal y como hacía el *Abencerraje*, aunque fuera históricamente imposible, dado que Antequera se tomó en 1410 y Álora en 1484. Por lo demás, desarrolla el encuentro entre Abindarráez y Narváez, una noche en que el alcaide de Álora sale con otros nueve caballeros a buscar honra, se parten en dos grupos, y uno de los bandos encuentra al moro, que va camino de Coín para ver a su amada Jarifa, cantando la primera canción que he comentado. Entonces:

Y veen asomar vn moro  
sobre vn gallardo cauallo  
con vna marlota azul  
y vn albornoz colorado,  
con rapacejos de oro  
a las orillas colgando,  
y vna toca en la cabeça,  
que diuersas bueltas dando,  
de deffensa le seruía,  
como si viniera armado,  
vn adarga ante los pechos  
y gruesa lança en la mano.

Comparemos los versos de Padilla con la descripción en prosa de Montemayor:

venía en un gran caballo rucio rodado, vestida una marlota y albornoz de damasco carmesí, con rapacejos de oro, y las labores dél cercadas de cordoncillos de plata. Traía en la cinta un hermoso alfanje con muchas borlas de seda y oro, en la cabeza una toca tunecí de seda y algodón listada de oro y rapacejos de lo mismo la cual dándole mucha vueltas por la cabeza le servía de ornamento y defensa de su persona. Y traía una adarga en el brazo izquierdo muy grande y en la derecha mano una lanza de dos hierros.

Padilla añade algo, aunque poco: el color azul de la marlota, pues todo es carmesí en Montemayor, y el alfanje, que no cita el portugués, y es una cimitarra en la versión de Antonio de Villegas.

La versión en romance de Padilla es muy fiel al original: únicamente hay una mala lectura del texto en prosa, puesto que se refiere a nueve caballeros cristianos, incluido Narvárez, cuando en la novela son siempre Narvárez y nueve más, esto es, diez cristianos, cinco en cada bando, pues se dividen en dos, tanto en Montemayor como en Villegas. Sin embargo, en Padilla encuentran a Abindarráez cuatro caballeros cristianos, porque sin duda el linarense había entendido (mal) que eran nueve en total, y otros cuatro venían con don Rodrigo. Con excepción de esta minucia, sin duda un mero malentendido, todo lo demás es absolutamente fiel a la versión en prosa de Montemayor.

El romance primero (41), en fin, es el encuentro, y después de que el moro venza a dos cristianos (tres en el original), llega Narvárez, y él solo vence a Abindarráez. Así acaba el primer romance.

El segundo (42) es la primera parte de la autobiografía de Abindarráez: sigue con la misma fidelidad, y cuenta cómo regresan todos a Álorá con el moro cautivo. Entonces, Narvárez observa con preocupación la tristeza excesiva del valiente caballero: «Y vióle que yua muy triste, / muy penado y afligido, / y en vn hombre tan valiente / bajeza le ha parecido». De nuevo, mera adaptación en octosílabos de «parescíale demasiada tristeza la que llevaba para un ánimo tan grande». Le pregunta, y el moro, al saber que se trata del famoso Rodrigo de Narvárez, cambia su faz: «Huelgo que mi mala suerte / tal descuento aya traído»; simple versión en romance, como siempre, de: «en extremo me huelgo que mi mala fortuna traya un descuento tan bueno». Entonces, decide contarle su vida anterior, y se produce el relato autobiográfico de Abindarráez, en el que cuenta a Narvárez la historia de su familia, los Abencerrajes, y cómo quedaron vivos únicamente su padre, su tío, y él, a causa de una falsa acusación de traición al rey de Granada:

soy Abindarráez el Moço,  
a diferencia de vn tío  
ques hermano de mi padre  
y tiene mismo el apellido,

En la prosa, nunca Abindarráez se llama a sí mismo el Mozo, aunque sí dice que solo sobrevivieron su tío y él: así se funda la división entre Abindarráez el mozo y Abindarráez el tío.

El tercer romance (43) es la segunda parte, primera mitad, de la autobiografía de Abindarráez, centrada ya exclusivamente en la historia íntima y personal de sus amores con Jarifa en Cártama, donde se criaron ambos como hermanos, enamorados ambos sin saberlo, hasta que tuvieron conciencia de que no eran hermanos y de su inmenso amor. Todo es mera versificación de la novela en prosa.

El cuarto romance (44) es la segunda parte, segunda y definitiva mitad, de la autobiografía de Abindarráez, pues desarrolla su amor desde el momento en que descubren con seguridad que no son hermanos. Como siempre, sigue a la letra el texto en prosa de la *Diana*, y el moro prosigue su relato autobiográfico, contando a Narváez cómo se acentuó su amor y Jarifa le aceptó encantada por esposo, justo al mismo tiempo que trasladaban a su padre desde Cártama a Coín, con lo que tuvieron que separarse los dos enamorados, con la promesa de esperarse hasta que pudieran unirse definitivamente. Y apenas acababa de llegar un mensaje de Jarifa llamando a Abindarráez, y éste caminaba presto hacia Coín para verla, cuando fue apresado por los cristianos. Tal era la causa de su extrema aflicción.

El quinto y último romance (45) es la conclusión feliz del relato, en la que se encuentran todas sus claves. Acabada ya la autobiografía del moro, Rodrigo de Narváez le deja en libertad bajo palabra de regresar antes de tres días y escribe al rey de Granada intercediendo por el amor de Abindarráez. El rey acepta y ordena al padre de Jarifa que haga el casamiento. Mientras, Abindarráez se ha reunido en Coín con su amada y todo acaba felizmente. Lo más curioso es que Padilla respeta la narración en prosa por completo, incluso cuando se producen la dudas de Jarifa, pues Abindarráez da un suspiro de alegría al estar a su lado, y ella cree equivocadamente que es de amor por otra dama; aunque, incluso así, a la usanza árabe, dice estar dispuesta a servir a quien Abindarráez ame:

¡Abindarráez, qué esto!  
 ¿yo no soy la que tú amauas?  
 si acaso yo no lo soy,  
 ¿por qué me traes engañada?,  
 si has hallado en mi persona  
 alguna notable falta  
 que no te haya dado el gusto  
 que primero imaginauas,  
 bien podrás poner los ojos  
 en mi voluntad, que basta  
 para cubrir qualquier cosa;



y si sirues otra dama,  
podrás decirme quién es  
porque yo a seruir la vaya.

No hay tal, claro está, y todo concluye con la unión definitiva de los dos enamorados. Narváez los deja en libertad para siempre, y ellos corresponden con muchos regalos: 4.000 doblas de oro, dadas por el alcaide de Coín a Abindarráez, que no acepta el caballero cristiano, aunque sí los seis caballos, las seis lanzas de dos hierros y otras tantas adargas, que da a sus guerreros, además de un caballo y, por supuesto, la caja de ciprés de Jarifa, que llevaba una carta dirigida a él.

Vemos con claridad que Padilla, además de poner en romance la prosa de Montemayor, ha interpretado previamente el *Abencerraje* con mucha claridad, como revela su estructuración del relato, dado que lo divide en cinco partes o romances, el primero de los cuales es la introducción, mediante el encuentro de los dos héroes; el último, la conclusión feliz del lance; y los tres intermedios relatan la autobiografía que Abindarráez cuenta a don Rodrigo de Narváez. De modo que está muy clara la lectura de nuestro autor: para el linarense la clave de la novelita es el relato autobiográfico de Abindarráez, pues ocupa el centro largo, tres quintas partes del total, en concreto. A su vez, ese centro se divide en dos, pues el romance segundo narra la historia de los Abencerrajes, de su familia, mientras que los otros dos, el tercero y el cuarto se centran en su historia amorosa personal con Jarifa, que ocupa el centro de todos los centros, por así decirlo. En suma, lo que más le interesa es la historia de amor de Abindarráez y Jarifa.

Y eso no deja de ser muy significativo, en el contexto del romancero de esos años, sobre todo visto desde la *Rosa de amores* (1573) de Timoneda, en la que se inserta un romance larguísimo de 896 versos, un verdadero relato en verso, aunque algo pesado, la verdad sea dicha, —«no es una pieza muy afortunada», dice López Estrada — comparado con los romances de Padilla, muy superiores narrativa y poéticamente hablando, dado que sigue un criterio justamente opuesto al de nuestro autor, pues dedica una larguísima tirada de 338 versos —insisto en que es un solo romance, sin ninguna división, de casi 900 versos: las divisiones estructurales las hago yo— al encuentro de armas entre el moro y los cristianos, casi tan detallado como la prosa, y falto, por ende, de la necesaria agilidad del verso narrativo. En cambio, la autobiografía del moro, y con ella sus amores, siempre decisivos, pasan rápidamente, en 176 versos; quizá con excesiva celeridad. Todo lo contrario hace después, pues la conclusión caballerescas y ejemplar del embrollo vuelve a ocupar una pesada parte de 382 octosílabos.

Es obvio que Padilla, o bien no conocía el romance de Timoneda, o bien intentó hacer justamente lo contrario, ya que dio importancia central a lo que el valenciano había desdeñado: los amores de Abindarráez y Jarifa. En cualquier caso, el texto del editor de Lope de Rueda no le interesó lo más mínimo. De

hecho, el romance de Timoneda seguía muy de cerca la versión primitiva de la *Crónica* (Toledo, 1561), más que el *Inventario* (1565) de Antonio de Villegas, mientras que Padilla, como hemos visto, se basaba expresamente en la versión de *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor. Juan de Timoneda y Pedro de Padilla, en fin, caminaron por sendas distintas, en su común interés por escribir una versión novelesca en verso del *Abencerraje*. Y esto es lo que me interesa, por encima de otras cosas: su interés compartido por convertir en romance la magnífica novelita quinientista, realizando al mismo tiempo un claro ensayo de novela en verso; ello por no insistir en que la herencia en verso del *Abencerraje* dio principio al romancero morisco y constituyó siempre uno de sus pilares más sólidos.

Timoneda pone en romance la versión en prosa de la *Crónica* toledana, como prueba, por ejemplo, el hecho curioso de que Abindarráez aluda al mito de Sálmacis y Troco, y confunda a Jarifa con la ninfa, deseando ser él mismo Troco o Hermafrodito, para que se fundieran ambos en un solo ser —es el nacimiento del Andrógino—:

A la hermosa Sálmacis  
en belleza parecía.  
Dije: ¡Oh, quién fuese Troco  
para estar cabe este ninfa  
sin jamás quitarme della  
ni de noche ni de día.

Que corresponde, en efecto, al siguiente fragmento de la *Crónica*: «¡O, quién fuese Trocho para poder siempre estar junto con esta hermosa nimpha!» Pudiera haber sido también del *Inventario* de Villegas, en el siguiente fragmento: «Acuérdome que entrando una siesta en la huerta, que dicen de los jazmines, la hallé sentada junto a la fuente, componiendo su hermosa cabeza. Miréla, vencido de su hermosura, y paresciome a Sálmacis, y dije entre mí: “¡Oh, quién fuera Troco para parecer ante esta hermosa diosa!”» Pero no puede ser, porque el *Inventario* dice «diosa», y no «ninfa», como hacen la *Crónica* y Timoneda. Es obvia, por tanto la filiación de su romance.

En fin, otra frase que únicamente se encuentra en el texto primitivo, y corrobora que el romance del valenciano sigue a la letra y versifica muy de cerca la *Crónica*: es la siguiente:

Rodrigo de Narváez, mira si te cumplo bien mi palabra, pues te prometí de volver un presso, y te traigo dos, de los cuales el uno solo basta a prender a otros muchos.

Que pone en romance así Timoneda:

Ved Narváez si complía  
la palabra que te he dado  
que a tus manos volvería:  
un preso te prometí  
y dos presos te traía,  
que el uno basta a prender  
cuantos cristianos había.

Tanto el *Inventario* como la *Diana* dicen «vencer», en lugar de «prender», palabra que prefieren el texto primitivo de la novela y Timoneda.

Como ya he dicho en otra ocasión<sup>3</sup>, Padilla escribe romances de tema morisco –entre otros, como el ariostesco– que son decisivos para el desarrollo polimétrico diferenciado de sus valores novelescos, pues el romance se usa para relatar, para contar, tal y como postulaba Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): «las relaciones piden los romances». Padilla, no obstante, utiliza las quintillas, las octavas y otras formas métricas para la expresión de los sentimientos y pensamientos más íntimos, y en eso –por lo que se refiere a las octavas, no a los octosílabos– se diferencia de Lope, que las reservaba para los relatos más brillantes: «aunque en octavas lucen [las relaciones] por extremo». Pero su poética es, en el fondo, la misma, pues no hay que olvidar que Padilla se adelanta unos años al Fénix, ni que escribe solo narraciones en verso, no comedias. Pero su importancia para la historia del romancero es indudable, desde el momento en que decide mezclarlo con metros diferentes, para adaptarse mejor así a las distintas situaciones narrativas, pues piensa y escribe en ocasiones verdaderas novelas en verso. Otros poetas también lo hicieron, como Lucas Rodríguez o Juan de Timoneda, pero de manera más tímida o con menor acierto.

De ahí su interés extraordinario por *El Abencerraje*, nunca en prosa, siempre en verso, en romance sobre todo, claro está. Y ello nos aproxima al problema que quiero plantear ahora, pues sabemos que había leído con detenimiento y admiración la excelente novela anónima, y había escrito varios romances que seguían sus pasos. Lo cual daría la razón a Francisco López Estrada cuando piensa que los romances moriscos son fundamentalmente una secuela del *Abencerraje*, como en verdad sucede. Sin olvidar, claro está, que, como decía Menéndez Pidal, «son al mismo tiempo una secuela de los romances fronterizos:

---

<sup>3</sup> Véase mi «Introducción la *Romancero* de Padilla», en Pedro de Padilla, *Romancero de Pedro de Padilla, en el cual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hicieron. Con otras historias y poesías diferentes*, eds. J. Labrador y R. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011, pp. 15-95.

en pleno siglo XVI y en el XVII, esta descripción de galas y fiestas, recargada en vistosos pormenores, la galantería viniendo a ser el pensamiento único de los caballeros, la acción tejida sólo de amores, celos y desdenes, fue lo que constituyó los romances moriscos, que no son sino una forma ulterior de los fronterizos [...] Los romances fronterizos son los últimos retoños de la poesía heroica nacional. Con la toma de Granada la poesía heroica agotó su segunda vida y nunca ya supo hallar otros manantiales de inspiración».<sup>4</sup>

De hecho conviven a veces en el mismo texto, como sucede en *Las guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita, donde hay 16 fronterizos y 21 moriscos.

El problema que a mí me interesa en este momento es la conjunción de ambas teorías,<sup>5</sup> porque no existe, o no hemos encontrado, ningún romance anterior que sea la base argumental de *Los amores de Abindarráez y Jarifa*, y sí, al contrario, multitud de romances que siguen los pasos del *Abencerraje* y acaban por conformar el género morisco. Por tanto, si el romance morisco deriva del fronterizo y de la novelita, lo más lógico sería que hubiera un romance fronterizo que fuera la fuente de la iniciadora de la novela morisca. Pero hasta la fecha no lo hay.

Sin embargo, sí existe en el viejo romancero fronterizo un romance que habla de los amores de Jarifa y el rey Chico de Granada, que bien pudiera ser el origen de otros, hoy desaparecidos o perdidos, en los que un Abencerraje sustituyera al rey. Nada tendría de extraño, porque en el romance viejo de la época de los Reyes Católicos, Jarifa está cautiva en Antequera –siempre nos cruzamos con Antequera en este camino del romancero morisco– de alguien sin nombre que no quiere dejarla marchar ni aceptar rescate alguno, pese a las presiones del mismo rey, que está dispuesto a todo por amor, incluso a cambiar Granada por Antequera para reunirse con su amada Jarifa.

Las coincidencias son muchas, a partir del nombre de la dama, claro está, de Jarifa,<sup>6</sup> que es la clave, sin olvidar la intervención del rey, el cautiverio de la dama, la separación forzosa de los amantes, el amor incondicional, etc. Pero incluso el hecho de que suceda en Antequera es muy importante para esta hipótesis, porque Rodrigo de Narváez es en la novela conquistador y «alcaide» de Antequera, y sabemos que los romances fronterizos más antiguos surgieron precisamente de la conquista de Antequera en 1410.<sup>7</sup> La conquista de Antequera es clave en el

<sup>4</sup> *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe, 1974, págs. 134 y 135.

<sup>5</sup> Véase Fredo Arias de la Canal, en la introducción a su antología *Romancero de la hermosa Jarifa*, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011.

<sup>6</sup> En Timoneda se llama Narcisa.

<sup>7</sup> Vid. Francisco López Estrada, *La conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro*, Sevilla, 1956; «La leyenda de la morica garrida de Antequera en la poesía y en la historia»,

viejo romance fronterizo, como es natural, pero está forzada en la novela y en su tradición posterior, ya que la mayor parte del romancero fronterizo se liga a la fecha de la conquista, 1492 y poco antes: la toma de Alhama en 1482, la de Álora en 1484, la de Baza en 1489, etc. Por eso mismo es importantísimo el anacronismo de Rodrigo de Narváez, que indica la presencia viva de la toma de Antequera. Sin olvidar, claro está, que uno de los más hermosos romances del *Romancero*, poema núm. 29, que tiene 276 versos e incluye nueve octavas reales, relata con habilidad una peripecia completa que explica el nombre de la famosa Peña de los Enamorados de Antequera.<sup>8</sup>

A todo ello hay que unir, claro está, el extraordinario interés de Padilla por este romance de *Jarifa y el rey de Granda*, pues quizá nos da una pauta para seguir este camino. Ya he comentado una de sus versiones, la del *Tesoro*. Pero hay que saber que se repite en casi todas sus obras, pues aparece ya en 1572, en el *manuscrito de la Biblioteca March*, antes incluso que el tema mismo del Abencerraje, con un romance de 22 versos y una glosa de quintillas dobles de 110: «¡O, Jarifa, hermana mía!, ¡ vida dulce y regalada». Mucho, después, en el *Romancero* (1583), vuelve sobre el viejo poema y reproduce la misma *glosa de Jarifa y el rey de Granada*, pero con muchas variantes, retocando casi cada verso, lo que demuestra su extraordinario interés por este asunto. Finalmente, el *manuscrito de 1587*, la última obra profana del linarense, incluye la versión más breve y directa del viejo romance, lo que resulta muy significativo:

En la ciudad de Antequera  
 Jarifa cautiva estaba,  
 la mora que más quería  
 el rey Chico de Granada.  
 Siente tanto verse presa  
 que nada le consolaba  
 porque el cuerpo en Antequera  
 tiene y en Granada el alma,  
 que si el moro la quería  
 ella más que a sí le ama;  
 cien mil años le parece  
 cada momento que tarda  
 el rescate que se había

en *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1958, págs. 141-231; «Historia de la poesía antequerana II. La guerra y el amor en la toma de Antequera (la morica garrida)», *Revista de poesía antequerana «Galeote»*, núms. 1-2 (1987), 20 época, Antequera, págs.7-9; y B. Martínez Iniesta, «La toma de Antequera y la poética del heroísmo», en *Las tomas: Antropología histórica de la ocupación territorial del Reino de Granada*, Granada, 2000, págs. 383-417.

<sup>8</sup> Véase mi «Introducción la *Romancero* de Padilla», págs. 75-79.

de dar para libertalla,  
 porque de aquesto imagina  
 que la tendrá ya olvidada.  
 Por certificarse desto  
 al rey escribe una carta,  
 dándole en ella a entender  
 lo que en la prisión pasaba.  
 Y con un moro la envía  
 que era alcaide del Alhambra,  
 y de paz viene a Antequera  
 solo a saber cómo estaba.  
 El rey la carta recibe  
 y antes que pueda acabarla  
 vio que Jarifa en ella  
 tristemente se quejaba.

Padilla, en consecuencia, nos da algunas claves de interés, dado que insiste tanto en este asunto de *Jarifa y el rey de Granada*, como en el del *Abencerraje*, sin olvidar el de los *celos de Fátima y Jarifa*, que no he tocado, porque plantea problemas diferentes. Con todo, mientras no encontremos el nexa cabal que precisamos, no podemos ir más allá de la mera hipótesis.

¿ERA PADILLA MORISCO?

Finalmente, otro problema, muy relacionado con el anterior, que me interesa es el de saber si Padilla era de origen morisco o no, dada su extraordinaria familiaridad con el mundo árabe granadino, a partir de la propuesta realizada por M.<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti,<sup>9</sup> según la cual es probable que nuestro autor fuera en efecto de raza árabe. Resumo sus palabras, citándolas directamente, siempre que me sea posible hacerlo:

A partir de las censuras antimoriscas que comienzan en 1592-93, se produjo «un giro hacia la interpretación social, nacionalista y conflictiva» de los romances moriscos y de sus autores», que se interpretaron muchas veces desde entonces como «inventores de esta secta / que si no es hereje es falsa», palabras que «implican –dice– cierto grado de solidaridad con quienes en la vida hacen uso secreto de los mismos nombres y acaso profesan la misma fe que sus protagonistas. Insinuación que se repetirá, y es sin embargo bien forzada,

<sup>9</sup> Me refiero a su artículo «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», en *Culturas populares: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, 1983, Madrid: Casa de Velázquez /Universidad Complutense, 1986, págs. 115-138; sobre todo, 128-131.

puesto que el romancero morisco jamás incide en el terreno religioso excepto para cantar la conversión de un moro» (pág. 121) «El mismo reproche se repite en «el romance antimorisco más veces reimpresso», el que dice «Tanta Zaida y Adalifa, / tanta Draguta y Daraja» [*Flor V*, Burgos, 1592 y 1594; *Flor IV de Ramillete de flores*, Lisboa, 1593; *Romancero general* de 1600 y 1602; *Tercera parte de Flor de Pedro de Moncayo*, Madrid 1593; *Flor III*, Madrid 1595 y 1597], donde «haciendo uso del estilo del género vejado, el poeta introduce dos series anafóricas, sonoras y rítmicas, de nombres árabes la una y de apellidos castellanos la otra, que enmarcan la siguiente acusación:

Renegaron de su ley  
 los romancistas de España,  
 y ofrecieron a Mahoma  
 las primicias de sus gracias.

Pues bien, uno de los romances antimoriscos más famosos, «Ah, mis señores poetas, / descúbranse ya esas caras», publicado por vez primera en la *Cuarta y Quinta parte de la Flor de Romances* (1592), y que según Márquez Villanueva es obra de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, menciona en clave el nombre de uno de esos «romancistas» que ennoblecían en sus versos a caballeros moriscos que no eran, en verdad, otra cosa que arrieros o labradores, pues relataban suntuosas zambras palaciegas de hermosas y nobles damas, como Fátima y Jarifa, que en la realidad española eran vendedoras de higos y pasas. Dice en concreto lo siguiente:

Están Fátima y Xarifa  
 vendiendo higos y pasas,  
 y cuenta *Lagarto Hernández*  
 que dançan en el Alhambra.

La opinión de M.<sup>a</sup> Soledad Carrasco es que bajo el nombre de *Lagarto Hernández* se oculta Pedro de Padilla, «que en el umbral del nuevo estilo elaboró minuciosamente sus amplios cuadros cortesanos evocadores de la Granada mora, y desplegó en ese marco motivos áulicos», ya desde el poema «incluido en su *Thesoro de varias poesías* (1580) “Cuando salió de cautivo / el rey moro de Granada”, que lleva por título “*Romance del casamiento de Fátima y Jarifa*”. En esta composición [...] se recrea una escena que pudiera ser imagen embelecida de lo que en su juventud presencié el poeta en las casas de los moriscos principales. Y debemos recordar que [...] la zambra formaba parte de acervo propio del morisco, especialmente del granadino. Reiteradamente había sido prohibida, como pide el autor de «Ah, mis señores poetas» que se haga, en el siglo XVI. [...] Los romances de Padilla, quien era estudiante por los mismos

años en la capital del antiguo reino nazarí, ensalzaban ambos aspectos de la vida morisca, dentro de una estilización suma. [...] En apoyo de la identificación de Padilla como el poeta atacado por presentar a Fátima y Xarifa danzando en la Alhambra, falta por averiguar si el mote *Lagarto Hernández* cuadra a este poeta estrechamente vinculado a Granada [...] Y efectivamente, [hay] un manuscrito del siglo XVI, hoy en la Biblioteca de Palacio, [...] denominado] *Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla, criado de Celia*, [que lo permite]. [...] Si a esto añadimos que vulgarmente se llamaba “lagarto” la insignia de Santiago, y que existió un rumor, recogido por Nicolás Antonio, de que Padilla perteneció a esta orden de caballería, tenemos quizá suficiente motivo para suponer que el poeta satírico apunta hacia el por entonces venerable carmelita, quien tanto había contribuido al desarrollo de los temas áulicos y a la faceta descriptiva de los romances de moros, haciendo ya de la nota suntuaria y colorista, referida al atuendo del sujeto poético musulmán, clave de una manera poética».

La argumentación de Soledad Carrasco se vio apoyada indirectamente por las investigaciones biográficas de Aurelio Valladares, pues una de las pocas noticias seguras que tenemos sobre Padilla es que era hijo de Francisca Hernández. De modo que el apellido le venía al amigo de Cervantes como anillo al dedo. Sin embargo, no sucedía lo mismo con el nombre, porque era verdad que llamaban «lagarto» a la enseña de Santiago, y que existió el rumor de que era caballero de la Orden, pero no hay constancia alguna de que lo fuera, ni figura su nombre en ninguno de los registros oficiales de la Orden, como ha comprobado el propio Valladares. A lo sumo, entonces, pudo tratarse de un rumor falso, y por ende, sin confirmación posible. No hay, en suma, constancia alguna de su ascendencia morisca, ni de que fuera caballero de Santiago, con lo que no queda otra cosa fiable que el apellido Hernández, que bien poca cosa es, claro está, dado su carácter común y nada distintivo. Como dice Valladares, lo cierto es que «no tenemos elementos de juicio para confirmar que nuestro autor tuviera ascendencia morisca».

Sí está confirmado, no obstante, que vivió algunos años en Granada, mientras estudiaba en su Universidad, y que bien pudo conocer allí descendientes directos de la nobleza nazarí y tener acceso a sus zambras, fiestas cortesanas y hábitos caballerescos de ascendencia árabe, que aún conservaban. Porque en algún caso parece tener información de primera mano. Pero nada más podemos decir con seguridad, y menos a causa de su profesión religiosa final como carmelita calzado, que no parece muy propia de moriscos, aunque tampoco haya incompatibilidad absoluta en estas cuestiones, como es sabido.

Hace dos años concluía mi trabajo con estas palabras: «En suma, ni en su vida ni en su obra, por lo que sabemos, hay nada decisivo que demuestre objetivamente su ascendencia morisca».

Ahora, sin embargo, han aumentado mis dudas, y, después de darle muchas vueltas al asunto, porque en estos casos hay que andar con pies de plomo, me



inclino por cambiar de opinión, a causa de un romance de Padilla que, a mi entender, solo se explica bien si ha sido escrito por un morisco. Me refiero al siguiente poema de su *Romancero*:

Romance vigésimo tercio

Entre Marruecos y Fez,  
 ciudades de Beruería,  
 dos *alárabes* famosos,  
 personas de mucha estima,  
 tuuieron el vno vn hijo  
 y el otro tuuo vna hija.  
 Ella como el sol hermosa  
 y él de tanta valentía  
 que en todos los de su tiempo  
 ygual no reconocía. 10  
 Tuuieron desde muy niños  
 ordinaria compañía,  
 y como fueron creciendo  
 el amor también crecía,  
 tanto que la voluntad  
 que antes era niñería  
 con la frecuencia del tiempo  
 se vino a hacer tan fina  
 que en no viéndose vn momento  
 cada qual dellos moría, 20  
 y el moro, faborecido  
 de la que tanto quería,  
 tan loçano y tan brioso  
 a los *rebatos* salía,  
 que de la gente christiana  
 se les dauan cada día,  
 que de ninguno boluió  
 sin hacer *barraganía*.  
 Y en sus amores andando  
 tan valido que tenían 30  
 todos los moros mancebos  
 de su suerte mucha embidia,  
 cosa de quien está siempre  
 muy cercana la desdicha,  
 como la que sucedió

al *gallardo* moro vn día,  
 quando sus rayos el sol  
 dentro del mar escondía,  
 que llegando a la posada  
 donde la mora viuía 40  
 con ferboso desseo  
 prenguntando qué hazía,  
 cosa que entre los que aman  
 de ordinario se pratica,  
 vna su esclaua le dixo,  
 que los amores sabía,  
 que si hallarla dessea  
 sin ninguna compañía  
 se fuesse hazia la fuente  
 adonde salido auía. 50  
 Sin responder a la esclaua  
 el moro luego partía,  
 y no ay para qué dezir  
 que caminaua de prisa,  
 pues los que de amores tratan  
 saben la que lleuaría.  
 Y acercándose a la fuente  
 en busca de su alegría,  
 deseoso de poder  
 dezirle lo que sentía, 60  
 sintió gran rumor de cerca  
 y los pasos encamina  
 ligeramente a la parte  
 de donde el amor venía;  
 y vn fortísimo león,  
 la boca en sangre teñida,  
 vio que estaua entre las matas  
 despojado de la vida,  
 lo que de la vida y alma  
 por dueño reconocía; 70  
 y aunque acabarle pudiera  
 el gran dolor que sentía,  
 de ver que le auía faltado  
 el bien todo que tenía,  
 no le enflaqueció por esso  
 el ánimo y valentía,

antes con doblado esfuerço  
 que en su pecho amor ponía,  
 porque quien ama de veras  
 no ay miedo con que se impida,                   80  
 el lucido *alfange* saca  
 y vn *alquizel* que traía  
 al fuerte brazo rebuelue,  
 y al león acometía  
 que de la hermosa mora  
 pieças el cuerpo hazía,  
 el qual, dexando la presa,  
 encarniçado partía  
 al enamorado moro  
 que sin temor le atendía,                   90  
 por acompañar en muerte  
 la que quiso tanto en vida.  
 Y antes que el león pudiese  
 darle ninguna herida,  
 de vna mortal estocada  
 le penetró la barriga.  
 Y viendo el animal fiero  
 lo mal que le sucedía,  
 con la rauia de la muerte  
 sus fuertes braços tendía,                   100  
 y cogiendo en medio dellos  
 al que offendido le auía,  
 con las fortísimas vñas  
 el cuerpo le diuidía.  
 Y muertos ambos a dos  
 sobre la tierra caían,  
 y estuieron largo espacio  
 regando la tierra fría  
 con la sangre que de entrambos  
 copiosamente salía,                   110  
 hasta que algunas criadas  
 de la mora, que salían  
 a buscar a su señora  
 lo que concedido auía,  
 refirieron a sus padres  
 y a los que el moro tenía  
 que con triste sentimiento,

qual el caso requería  
 llearon de allí los cuerpos  
 y en vn sepulcro ponían                    120  
 los dos amantes fieles,  
 y a la fiera embraucida,  
 por mano del amor muerta  
 que encaminó la herida,  
 sepultaron junto a ellos,  
 y *tantas piedras encima*  
 de donde estaua pusieron  
 que han guardado hasta hoy día  
 la memoria deste hecho  
 que por ellas está viua.                    130

Todo es peculiar, raro y llamativo en este interesante romance: lo primero que choca es que los héroes, con serlo mucho, no tienen nombre, en contra de lo habitual, pues era obligado desde finales del siglo xv, cuando menos, sacar del anonimato a los *claros varones* en nombre de la fama. En este caso, además, es obvia la reminiscencia de Píramo y Tisbe, más allá de que haya diferencias muy significativas, pues se trata de un león, no de una leona, y no hay ropas engañosas llenas de sangre, sino un felino que mata a la heroína primero y al héroe después, quien acaba asimismo con la fiera antes de morir. Como Abindarráez y Jarifa, los dos héroes del romance crecieron juntos desde la niñez y durante esos años se enamoraron para siempre. Como Píramo y Tisbe mueren, y no en apariencia, bajo las fauces del rey de las fieras. Entierran a los tres juntos, pero tan trágico heroísmo queda, muy significativamente, recordado por el anonimato de una tumba sin nombre. ¡Qué extraña manera de encumbrar a los héroes!

Se trata de dos –en el amor, y uno en las armas– héroes marroquíes ejemplares, pero extrañamente anónimos. ¿A qué se debe el anonimato? Dado que la fama es siempre individual, e implica, como es natural, nombres y apellidos reconocibles, la pregunta es clave, pues abre el camino de la respuesta: ¿son anónimos porque son musulmanes marroquíes, enemigos de los cristianos españoles? ¿Atenúa así el anonimato la fama de los rivales?

Los héroes moriscos tienen siempre nombre, porque son moros dependientes, en mayor o menor medida, de héroes cristianos, como sucede con Abindarráez y Narváez, o combaten al lado de los cristianos, como los Abencerrajes, o se hacen cristianos, o son rivales de mérito, porque la grandeza del enemigo aumenta la dignidad de la victoria, etc. Sin embargo, nuestros dos héroes enamorados anónimos son únicamente moros, concretamente marroquíes, enemigos de los cristianos, sin más. Peor aún, desde el lado español: el héroe islámico lucha cada día contra cristianos:

a los *rebatos* salía,  
que de la gente christiana  
se les dauan cada día,

No dice que los dieran, sino que *se les daban*, ¿quiénes? ¿la gente cristiana? Así podría entenderse, a sabiendas de que los españoles *daban rebatos* contra moros en los alrededores de Orán. Aunque igualmente podían ser *rebatos* marroquíes contra españoles en el norte de Marruecos. Nada me extrañaría, por otra parte, que Padilla hubiera buscado conscientemente la ambigüedad, con el fin de igualar a los enemigos. En cualquier caso, es un enemigo sin nombre, a diferencia de Abindarráz, Muza, Abdala, Azarque, Tarfe, Gazul y demás héroes del romancero morisco-fronterizo. Y ello pese a ser un *alárabe* famoso, esto es, un señor berebere.

Por si no fuera suficientemente significativo, las *palabras* que usa el romance son en ocasiones expresamente *moriscas*, claramente árabes, para mayor claridad de su filiación, pues demuestran una familiaridad evidente con ellas. Por ejemplo, dice «*ciudades de Berbería*», lo que nos lleva a pensar, erróneamente, en los dos reinos que formaban entonces Marruecos: Marruecos y Fez. Pero no es así: son ciudades, en efecto, dado que los marroquíes llamaban *Marruecos* a la ciudad de *Marrakesh*, como demuestra el siguiente texto: «Los Capitanes de Çafi y Azamor fueron a entrar y correr *la ciudad de Marruecos*».<sup>10</sup>

Además, usa *alárabes* (pero no en la acepción usual de árabes), *rebatos*, *barraganía* (también en sentido estrictamente morisco, como veremos), *alfanje*, *alquicel*...

*Alárabes* es palabra que procede, no ya del árabe, sino quizá incluso del árabe hispánico *al arab*, que usualmente se traduce como «árabes nómadas, beduinos», pero que significa propiamente «señores o jefes de tribus bereberes o beduinas», que es como se usa aquí. Veamos algunos textos moriscos españoles de la época que lo confirman:

—«levan a manera de *alárabes*, porque se mudan los pueblos de unas partes a otras».<sup>11</sup>

—«Memoria de las *alqabilas* de los *alárabes* i las partidas donde komarkan, i los nombres de sus kapitanes, i lo ke tiene kada uno de kaballería». (*Alkabila* es familia, clan; tribu, nación del árabe *al-qabila*, tribu, cábila, linaje).

—«Primeramente los *alárabes* ke komarkan kon el rreino de Bijea, son kuarto *alkabilas*: los hijos de Inan, i los hijos de Çabaç ibnu Yahya, i los hijos

<sup>10</sup> Diego de Torres, *Relación del origen y suceso de los Xarifes*, 1575, ed. M. García-Arenal, Madrid: Siglo XXI, 1980, pág. v.

<sup>11</sup> *Relacion del viage que hizo Alvaro de Saavedra desde la costa Occidental de Nueva-España a las islas*, 1529, Martín Fernández de Navarrete, Madrid: Imprenta Nacional, 1837, pág. 471.

de Fatima, hija de Yahya. Señorean estos cuatro ermanos *veinte i çinço mil de a kaballo*; éstos no sienbran ni kojen ni tienen abitaçiones supidas; *su vida es de kamellos i yewas i kaballos. Los alárabes ke komarkan kon tierras de Mililla* son dos alkabilas: Muhammad ibnu Çabaç, ibnu Yahiya i Bubravniz; *kabalgan kon vinte mil de a kaballo*. [...] Los *alárabes* ke komarkan kon tierra de Beja, es un *alkabila* ke se llaman los hijos de Abu Layli, ke *es el de mayor sangre de los al'árabes* todos; i kuando muere algún rrei sin erederero, pertienden estos al'árabes ke no se puede levantar rrey sino de su *alkabila*; *señorean kuarenta mil de a kaballo*». <sup>12</sup>

No sé si será necesario insistir en que los españoles eran sus peores enemigos. Recordemos, simplemente, unas palabras de Francisco de Sosa en su *Endecálogo contra «Antoniana Margarita»* (1556):

Y el rey de Argel los yrá luego a socorrer con todo su poder de turcos e renegados e convocará los moros e *alárabes* de toda la tierra que *vayan contra los españoles, sus mortales enemigos*, lo qual ellos harán de buena voluntad porque *los tienen grande enemistad*. <sup>13</sup>

Son palabras asimismo moriscas inusuales *rebato*, ataque corto y rápido por sorpresa, y sobre todo *barraganía*, en la acepción de 'caballería', de 'valentía caballeresca'. *Alfanje* y *alquicel* (capa morisca), por otra parte, son más comunes.

Padilla sabía que los *alárabes* eran *mortales enemigos de los españoles*, lo que demuestra no un conocimiento específico, claro está, pero quizá sí una visión desde alguien que conoce bien el otro bando. También demuestra su familiaridad con el mundo morisco cuando el romance habla de que a los héroes les echaron muchas *pedras encima*, pues no debemos olvidar que, como decía Fray Hernando de Talavera, también de origen morisco, entre los moros: «*los que pueden y tienen más caudal, échanles grandes pedras encima*, [...] por eso no quieren sepultura, como la usa el pueblo cristiano en las iglesias o en sus cimiterios, mas fuera en los campos como infieles y paganos». <sup>14</sup>

En suma: los protagonistas del romance no son los héroes moriscos caballescres que lidian con cristianos en buena lid, se respetan mutuamente, se tratan de igual a igual, e incluso se deben favores unos a otros, pese a la guerra y la enemistad, etc., ni menos de los que se hacen cristianos en algún momento, tan frecuentes en el romancero morisco-fronterizo, sino que se perfilan como per-

<sup>12</sup> Ottmar Hegyi, *Relatos moriscos*, 1600, Madrid: Gredos, 1981, fol. 184 y sigs.

<sup>13</sup> Francisco de Sosa, *Endecálogo contra «Antoniana Margarita»*, 1556, ed. P. Cátedra, Barcelona: Edicions Delstre's, 1994, pág. 33.

<sup>14</sup> *Católica impugnación del herético libelo maldito y descomulgado*, Francisco Martín Hernández, Barcelona: Juan Flors, 1961, pág. 208.

sonajes completamente distintos. Son héroes concretamente *alárabes*, enemigos mortales de los españoles, que luchan contra gente cristiana a diario, en los *rebatos* y hacen muestra de su *barraganía* con sus *alfanjes* y *alquiceles*... Son héroes moros enemigos de los españoles, pero mitificados, elevados a la altura de Píramo y Tisbe, por su valentía, su amor auténtico, su lealtad, su honradez, su virtud, etc. Son ejemplos mitificados de musulmanes, de marroquíes, para ser más preciso, que solo un cristiano español de origen morisco (o muy simpatizante) elevaría a esa altura heroica tan elevada, sin un contrapeso cristiano que la equilibrase de algún modo. *Por eso creo que Padilla era de origen morisco*, porque es muy difícil que un español cristiano hubiera escrito este romance.

No olvidemos que la anonimidad es lo único que le ampara, que le salva, dado que los héroes tienen siempre un nombre que los define.

Tras esa pantalla hay otra, que es la ubicación muy precisa del romance en el libro, en el volumen, justo después de un romance de Abindarráez, y, lo que es más importante, delante del único romance antimorisco claro del autor, del único que ataca a los que se sublevaron en las Alpujarras y, sobre todo, lo hace porque intentaron convencer a los moriscos del Albaicín granadino para que también se sublevaran con ellos, sin conseguirlo.

Basta y sobra un fragmento, para comprobar el ataque antimorisco y la defensa expresa de los cristianos españoles, el catolicismo y los curas:

cómo en toda la Alpuxarra  
 los moros se han reuelado  
 sin auer dexado a vida  
 en ella a ningún christiano,  
 y que los templos de Christo  
 todos los han abrasado,  
 las imágenes rompido,  
 los crucifijos quebrado  
 y el Diuino Sacramento,  
 donde está Dios encerrado,  
 sin ninguna reuerencia  
 era dellos maltratado,  
 y que a muchos sacerdotes  
 nuevos martirios han dado,  
 que vnos matan a cuchillo  
 y otros dellos han quemado,  
 y otros entre dos tocinos  
 hizieron morir asados,  
 y a otros en boca y ojos  
 la póluora derramando  
 les pegauan después fuego,

Así pues, en todo caso, y con independencia de que Padilla tuviera, o no, alguna sangre morisca, como parece, era sin duda nacionalista español y cristiano convencido. De este modo se evitaba de inmediato cualquier sospecha. Pero el mito de los dos anónimos marroquíes era igual de evidente. Su simpatía por ellos, por los de su raza, era obvia; pero su españolismo y su catolicismo también lo eran: no quería confusiones, obvio es decirlo, pero tampoco deseaba olvidarse por completo de los suyos, aunque al mismo tiempo deseaba que ese recuerdo pasase, en la medida de lo posible, casi desapercibido, para evitarse problemas con la Inquisición. De ahí su estratégica ubicación en el libro.

Si Padilla no hubiera tenido ninguna sangre o ninguna simpatía morisca, hubiera hecho algo semejante al *Abencerraje*, y habría establecido amistad o dependencia del caballero moro con un caballero cristiano, como hace él mismo en tantos y tantos romances suyos. Y es que así lo hacían todos en esas fechas.

Pensemos, por ejemplo, en la *Comedia famosa del Rey Don Sebastián*, de Luis Vélez de Guevara, dado que su héroe es también marroquí, está enamorado y es correspondido desde la niñez, lucha contra los españoles, como el de nuestro romance, aunque al final, sucede lo mismo que en *El Abencerraje*, y su dueño le deja en libertad. Este marroquí, a diferencia de nuestro héroe, y como es usual, tiene nombre, se llama Zeylán, y familia conocidos, claro está:

Noble soy y Matasiete,  
descendiente de la casa  
de los famosos Xarifes. [Página 81]

Se enamora desde pequeño de Felisalba

Hýçonos Píramo y Tisbe  
la pared de nuestras casas,  
donde abrió Amor, para bernos,  
mil orientes y ventanas.

Lucha valientemente contra los españoles en Ceuta, y le llevan cautivo a Lisboa, hasta que cuenta su amor a don Antonio y este le deja en libertad, el moro promete el mayor rescate posible, el cristiano le dice que solo quiere su amistad, etc. La misma historia del *Abencerraje*, con variantes, como casi siempre sucede en el teatro o en el romancero y la novela.

Por eso, este extraño –incluso entre los suyos– romance de Padilla me parece una prueba definitiva para sostener la hipótesis de su origen morisco.



LOS ROMANCES DEL *TESORO DE CONCETOS DIVINOS*  
(SEVILLA, 1613) DE FRAY GASPAR DE LOS REYES

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA  
(Universidad de Huelva)

LOS ROMANCES DEL *TESORO* EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA RELIGIOSA DEL SIGLO DE ORO

El agustino fray Gaspar de los Reyes, autor del cancionero devocional *Tesoro de concetos divinos compuestos en todo género de verso*, impreso en Sevilla en 1613 por Clemente Hidalgo, es uno de los autores más representativos y menos conocidos del llamado romancero espiritual, una vertiente de la poesía religiosa que disfrutó de una extraordinaria vitalidad desde la última década del siglo XVI y durante gran parte del XVII.

El género de romances cultivado por Gaspar de los Reyes hay que ponerlo en relación con dos tendencias convergentes de la poesía áurea: el conceptismo sacro y la poesía devocional. La moda conceptista encontró su campo de experimentación en los excesos de la literatura religiosa y de la oratoria sagrada. Y en la época se produjo gran copia de literatura piadosa para alimentar la avidez con que la España tridentina necesitaba fomentar la devoción por la nómina multiplicada de beatos, santos y mártires; fervor religioso que tuvo en las justas y certámenes el cauce de la representación fanatizada y fastuosa de una religiosidad hueca. Dámaso Alonso advirtió que para comprender el conceptismo español era necesario haber «hecho antes el estudio de la poesía devota de la segunda

mitad del siglo XVI, y en especial de las justas literarias a santos»<sup>1</sup>. La poesía de estas justas, ciertamente, no fue mucho más que meros ejercicios retóricos de retorsión verbal aplicados a contenidos devocionales expuestos casi siempre de forma caprichosa.

El siglo XVI había terminado para la literatura devocional con la edición de un volumen de título bien elocuente, los *Conceptos de divina poesía*, publicados en Alcalá de Henares por Lucas Rodríguez<sup>2</sup>. Y el nuevo siglo se va a estrenar con una obra que tuvo un extraordinario éxito e influencia, los *Conceptos espirituales y morales* de Alonso de Ledesma, dados a la imprenta por vez primera en Segovia en 1600, y que tuvo reelaboraciones y reediciones en 1607 y 1613. Su éxito fue tal que solo de la *Primera parte* registró Palau diecisiete impresiones en distintas ciudades entre 1600 y 1613. Los conceptos de Ledesma se asimilaban a la estructura de las colecciones de sentencias y dichos agudos, que tuvieron una gran popularidad en el siglo XVI. La publicación de estas colecciones se intensificó en las primeras dos décadas del siglo XVII. Así, en 1604 vio la luz el *Promptuarium conceptum ad formandas conciones totius anni*, de Rafael Sarmiento; en Lisboa, en 1608, el de Juan de Luque, *Divina poesía de conceptos varios a las fiestas principales del Calendario*; en 1613 se publicaría el volumen del que nos vamos a ocupar, el *Tesoro de concetos divinos*. Por esos años compone Jerónimo Gracián los *Conceptos espirituales del día de la Pascua de Resurrección* y los *Conceptos espirituales de la Natividad de la Virgen*. Joaquín Setanti publica en 1614 el *Centenar de varios conceptos y avisos de amigo*, obra que recogía un centenar de aforismos de Cornelio Tácito; el mismo año sale en Burgos la *Primera parte de los conceptos de la Sagrada Escritura para*

<sup>1</sup> «Para la historia temprana del conceptismo: un manuscrito sevillano de justas en honor a santos (de 1584 a 1600)», *Archivo Hispalense*, 35, 109 (1961), pág. 141. También Fernando Lázaro Carreter subrayó la importancia de la poesía religiosa en el camino hacia el conceptismo en «Sobre la dificultad conceptista», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: CSIC, VI, 1956, págs. 355-386. Estudio reeditado en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra, 1977, págs. 13-43; vid. pág. 25.

<sup>2</sup> En 1589 se publicaron en Madrid los *Conceptos espirituales sobre el Miserere*, obra de Diego Sánchez de la Cámara, traducción de la de Cesare Calderii di Vicenza. Estas obras, como los *Conceptos de divina poesía* respondían al modelo de las relaciones de citas y dichos agudos, y al de las antologías de apotegmas e ingeniosidades. Para una exposición sobre la génesis y desarrollo del tecnicismo *concepto* y de los valores específicos que fue adquiriendo su extensión significativa en la retórica y poética italianas y españolas siguen siendo imprescindibles las obras de Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona: Planeta, 1975, págs. 381-403; y *España e Italia ante el conceptismo*, Murcia: Universidad de Murcia, 1968. Por su parte, Mercedes Blanco, en su fundamental ensayo *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Ginebra: Slatkine, 1992, estudió con detalle el origen y evolución designativa del campo semántico del sustantivo *concepto* en español y otras lenguas del contexto europeo. También había rastreado la significación del término Alexander A. Parker, «'Concept' and 'Conceit': An aspect of Comparative Literary History», *The Modern Language Review*, LXXVII, 4 (1982), págs. 21-35.

*los días de Quaresma*<sup>3</sup>, atribuida a Fernando de Ribera. En Sevilla, ciudad que hizo del dogma de la Inmaculada Concepción parte de su identidad y convirtió aquella larga controversia en su propia causa, apareció en 1615, impresa por Bartolomé Gómez, la obra de Alonso Díaz *Conceptos nuevos a la Inmaculada Concepción, con un romance a la Compañía de Jesús*<sup>4</sup>. De 1615 son también los *Conceptos divinos al Santísimo Sacramento y a la Virgen nuestra Señora prosiguiendo los coloquios de Lope de Vega*, un curioso pliego publicado en Sevilla (s. n.) en 1615. Baste este botón de muestra para ilustrar la nutrida nómina de autores y obras que configuran la lista del género para entender la salud de que gozó el conceptismo sacro. La moda conceptista tuvo una intensa vinculación con la retórica sagrada y con la predicación. La mayor parte de los repertorios de conceptos fueron concebidos como fuente para la invención de los predicadores, y así lo sugirió Alarcos<sup>5</sup> a propósito de quien fue considerado por Gracián el Góngora de los predicadores, fray Hortensio Félix Paravicino. En este sentido son muy significativas las palabras de un anónimo amigo de Gaspar de los Reyes que escribe lo siguiente, en el texto que sirve de prólogo al libro, acerca de la utilidad del *Tesoro*: «al qual [el *Tesoro*] le cuadra propriamente la definición del bien que da Aristóteles, conviene, a saber, útil, onesto i deleitable, pues sin duda lo será este *Tesoro* para todo género de personas, i en particular para predicadores...».<sup>6</sup>

Por otro lado, el desarrollo del conceptismo sacro confluyó, como se ha dicho, con la abundante producción poética de temática religiosa<sup>7</sup>. El *Cancionero general de la doctrina cristiana* y el *Vergel de flores divinas*, de López de Úbeda, publicados respectivamente en 1579 y 1582 disfrutaron de una extraordinaria difusión, como demuestran las reediciones de 1585 y 1586 del primero, y la de 1588 del *Vergel*. Igualmente, la vitalidad de la poesía devocional fue sancionada

<sup>3</sup> Los *conceptos de la Sagrada Escritura para los días de Quaresma* tendrían su continuación en una edición vallisoletana de 1620.

<sup>4</sup> Alonso Díaz había publicado un volumen de poesía conceptuosa que incluía numerosas composiciones con las que había participado en las justas poéticas celebradas en la ciudad, *Historia de Nuestra Señora de Aguas Santas. Poema castellano. Con algunas iustas literarias en alabaças de Santos...*, Sevilla: Matías Clavijo, 1611.

<sup>5</sup> Vid. Emilio Alarcos García, «Los sermones de Paravicino», *Revista de Filología Española*, XXIV (1937), págs. 249-319; para la biografía y bibliografía de este predicador sigue siendo la referencia al artículo de Francis Cerdan «Bibliografía de fray Hortensio Paravicino», *Criticón*, 8 (1979), págs. 1-149.

<sup>6</sup> *Tesoro de concetos divinos*, op. cit., fol. A<sub>6</sub> r-v.

<sup>7</sup> Completos y precisos panoramas de la poesía religiosa del Siglo de Oro recogen los imprescindibles trabajos de Bruce W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 4 (1985), págs. 195-210; y el más reciente de Valentín Núñez Rivera, «Poesía religiosa y canon (siglos XVI y XVII)», en *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los «Salmos» y el «Cantar de los Cantares»*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2010, págs. 19-52 (publicado originalmente como «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. B. López Bueno, Sevilla: Universidad, 2005, págs. 307-340).

por la aceptación que tuvieron otras antologías publicadas en los últimos años del Quinientos: la *Primera parte del tesoro de divina poesía* (1587) de Esteban Villalobos, reimpressa en 1598 y dos veces en 1604; las composiciones a lo divino del *Cancionero de nuestra Señora*, publicado en 1591, cancionero que consideraba Rodríguez Moñino la refundición de otro de 1541<sup>8</sup>; el *Vergel de plantas divinas* (1594) de Arcángel de Alarcón, que opta por la poesía endecasilábica; y la citada colección de Lucas Rodríguez, publicada en 1599, poemario en el que, a juicio de Valentín Núñez, participa Alonso de Ledesma, razón por la que los *Conceptos de divina poesía* puede ser considerada una obra precursora del conceptismo sacro que solo un año después consagraría Alonso de Ledesma con la edición del volumen de sus poesías<sup>9</sup>. De otro lado, en paralelo a estas antologías, entre 1580 y 1590 se publicaron varios poemarios religiosos de autor: las *Canciones y octavas espirituales* (1578) de Cosme de Aldana; la *Divina y varia poesía* (1579) de Jaime Torres; del infatigable Pedro de Padilla, su *Jardín espiritual* (1585); de Romero de Cepeda, la *Conserva espiritual* (1588); y los poemarios de fray Damián de Vegas, Diego Alonso Velázquez de Velasco y Pedro de Enzinas, cuyos *Versos espirituales* han sido recientemente estudiados también por Valentín Núñez<sup>10</sup>.

La poesía religiosa no estuvo al margen de ninguna de las orientaciones formales que fue adoptando la poesía española desde 1580. Por ello, al arrimo del auge del romancero artístico a partir de Góngora y Lope, a principios del siglo xvii comienza el progreso y perfeccionamiento del otro gran género de la poesía religiosa del Seiscientos, el romancero sagrado o espiritual. Aubrun demostró suficientemente la existencia de los romances de devoción desde finales del xv y los albores del Quinientos<sup>11</sup>, entre los que descuellan los compuestos por Mendoza y Montesino. A lo largo del siglo xvi el romance fue adquiriendo una extraordinaria maleabilidad que hizo posible que cualquier materia tuviera cabida en el nuevo género; y tal heterogeneidad fue una de las divisas del *Romancero general* y de las distintas *Flores de romances nuevos* que se publicaron en la centuria.

<sup>8</sup> Vid. Antonio Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros I, impresos durante el siglo xvi*, Madrid: Castalia, 1977, pág. 188.

<sup>9</sup> Vid. Valentín Núñez Rivera, «Poesía religiosa y canon (siglos xvi y xvii)», art. cit., pág. 43.

<sup>10</sup> Valentín Núñez Rivera, «Deslindes y modelos con Pedro de Enzinas», en *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los «Salmos» y el «Cantar de los Cantares»*, op. cit., págs. 53-79, publicado originalmente como «Por la dignificación de la poesía religiosa del Siglo de Oro. Deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas (1595)», *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, 11 (2008), págs. 129-151.

<sup>11</sup> Charles V. Aubrun, «Los romances de devoción entre c. 1480 y 1509», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Castalia, 1989, vol. II, págs. 325-336.

El *Romancero espiritual* de Valdivieso, que incluyó principalmente divinizaciónes de conocidos romances, y los *Romances de la pasión* de Lope de Vega representaron el espaldarazo definitivo para la fórmula más en boga de la poesía religiosa del primer cuarto del siglo, el romancero espiritual. La obra de Valdivieso conoció catorce ediciones entre 1612 y 1680, seis de ellas entre el año de su publicación y 1627<sup>12</sup>. El origen y transmisión del *Romancero espiritual* de Lope constituyen un buen ejemplo para ilustrar el embreñado bosque de la historia textual de la poesía del Fénix. Los doce primeros romances de la serie fueron editados en las *Rimas sacras* por la viuda de Alonso Martín (1614). Más tarde, esos mismos doce romances, junto con otros, formaron parte del volumen titulado *Romancero espiritual*, que reunió un total de treinta y dos romances sacros de Lope: dos romances dedicados a la infancia de Jesucristo, veinte a la Pasión y diez líricos dedicados al Sacramento, san Francisco, etc. El *Romancero espiritual* se publicó en Pamplona por Juan de Oteyza, impresor del Reino de Navarra, en 1619. Luis Guarner expuso de forma palmaria que este volumen no fue concebido ni organizado por Lope, sino por el editor que seleccionó los romances más aptos para la devoción popular.<sup>13</sup> Un año después de esta edición del *Romancero espiritual*, nace un librito en el que se editan por separado los «romances de la Pasión» con el título *Catorce romances a la pasión de Cristo*, volumen publicado en Cuenca por Salvador Viader en 1620, que ya incluyó Nicolás Antonio en su *Biblioteca Hispana Nueva*<sup>14</sup>. En él se incluyen dos romances que no habían formado parte ni de las *Rimas sacras* ni del *Romancero espiritual*, el dedicado a *La soledad de la Virgen*, «Sola con la sola cruz» y el que tiene como tema la sepultura de Cristo, «En el doloroso entierro», dos romances que en realidad eran de Valdivieso, indicio, fundamentalmente, del

---

<sup>12</sup> Para las cuestiones editoriales del *Romancero espiritual*, vid. José María Aguirre, *José de Valdivieso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo: Diputación, 1965, págs. 197-207.

<sup>13</sup> Vid. Luis Guarner, «El *Romancero espiritual* de Lope y sus problemas bibliográficos», en *En torno a Lope de Vega*, Valencia: Bello, 1976, págs. 189-215. Guarner hace una exposición completa de la génesis del libro, de las circunstancias de su publicación, de las cuestiones relacionadas con su autenticidad y de sus ediciones. Lope nunca incluyó este título en los escrutinios y relaciones de sus obras, ejercicio al que fue tan proclive. Tampoco en su vasto epistolario es citado. Es una circunstancia excepcional que en los preliminares no haya dedicatoria ni prólogo ni composiciones laudatorias, géneros paratextuales de los que el poeta no prescindió en ninguna de sus obras. Resta añadir como argumento probatorio para excluir la participación de Lope el contenido de la aprobación y de la licencia, de las que se deduce que éstas no fueron solicitadas por Lope, sino por el impresor Juan de Oteyza «a quien se da la licencia y aprobación para editarlos».

<sup>14</sup> Del éxito editorial de esta edición exenta de estos romances dan cuenta las quince ediciones registradas por Guarner entre 1620 y 1892 (vid. art. cit., págs. 214-215) y las veinticinco identificadas por Palau hasta 1950.

escaso escrúpulo del editor, pero también de la popularidad que alcanzaron las dos obras de Valdivieso y Lope a las que nos referimos<sup>15</sup>.

En los romances de la Pasión ofrece Lope lo mejor de su poesía religiosa. En opinión de Montesinos «nos recuerdan ciertas creaciones de la imaginería religiosa del siglo xvii»<sup>16</sup>. Estos romances cumplen con creces la función esencial de la poesía religiosa, conmover y alimentar la devoción. Para ello se sirven de un exacerbado realismo de tintes tenebristas, «realismo masoquista», como lo tilda Pedraza<sup>17</sup>. Lope selecciona las escenas más crueles de los misterios de la Pasión y los perfiles más amargos de sus personajes. Crónica sangrienta de la pasión y muerte de Cristo, narrada con todos los recursos de la *evidentia* para palpar la morbidez de la muerte.

Con los *Romances de la Pasión* de Lope el romancero sagrado funde la expresión de la conmisericordia, la poética del conmover, a través de la narratividad del género, con la corriente conceptuosa tan arraigada en la poesía religiosa de la época; de tal manera que la conmoción producida por el realismo crudo de la narración se atenúa o, más bien, se desvanece en ingeniosos e ingenuos juegos de palabras que distraen al lector y alejan su atención de lo narrado, como subrayaron Guarner<sup>18</sup> y Montesinos<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Las dos composiciones, en efecto, son de José de Valdivieso, y el copista del manuscrito del *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America* acaso por falta de cuidado, o por falta de claridad en la edición, pensó que también eran de Lope; *vid. Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, ed. J. Labrador Herraiz, R. di Franco y J. M. Rico García, Sevilla: Universidad, 2006, págs. 336-341, y las notas correspondientes a estos dos romances: págs. 519-520. El título, los epígrafes que preceden a los romances, la disposición y orden, y el texto del cancionero se corresponden, salvo variantes menores, con el impreso de 1620. Parece razonable conjeturar que el manuscrito copia directamente este breve impreso, que debió de ser un libro raro y que por su extensión se acomodaba bien a la copia manuscrita. La ordenación numérica, los titulillos que señalan cada una de las estaciones de la Pasión que corresponde a cada romance son más característicos de la transmisión impresa que de la manuscrita. Un caso análogo se da en el manuscrito 860 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que se copian de la edición del *Romancero espiritual* las doce primeras piezas de la serie; *vid. Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos xvi y xvii*, Madrid: Arco/Libros, 1998, vol. I, pág. 23.

<sup>16</sup> José F. Montesinos, «Las poesías líricas de Lope de Vega» en *Estudios sobre Lope*, Madrid: Anaya, 1969, pág. 189.

<sup>17</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003, pág. 148.

<sup>18</sup> Exponía Guarner: «Podrán, tal vez, advertirse en ellos algunas muestras de aquel realismo que les hace desembocar algunos momentos en el conceptismo dislocado que comenzaba a socavar la espontánea poesía religiosa por influencia de Alonso de Ledesma en sus *Conceptos divinos* (1617). Pero este conceptismo sacro, en realidad, sólo lleva al poeta a inocentes juegos de palabras y retruécanos de mal gusto»; *En torno a Lope de Vega, op. cit.*, pág. 201.

<sup>19</sup> En opinión de Montesinos: «Es lástima que tampoco en sus romances a la Pasión supiera Lope librarse del todo de aquel mal gusto que iba a secar las raíces de nuestro arte religioso. Un estribio frecuente en canciones de bodas, “Para en uno son los dos”, referido a las bodas místicas de Jesús y su

No faltaron tampoco en el xvii antologías de materia exclusivamente religiosa. Cabe destacar entre ellas la de Miguel Jiménez, *Los mejores romances a lo divino* (1629), y la de fray Feliciano de Sevilla en tres volúmenes, *Romances espirituales y canciones devotas* (1697-1699). Y, ya se ha dicho, los romances sirvieron de cómoda horma al conceptismo, estilo de época que tuvo en la poesía religiosa de las justas y otros certámenes relacionados con las festividades religiosas su campo de prueba. Ciertamente, el catálogo de las justas poéticas realizado por Inmaculada Osuna<sup>20</sup> demuestra que el romance aparece entre los requerimientos a partir de 1592 en las *Fiestas de Navidad en el colegio o comunidad jesuita de Sevilla*. De las justas impresas en el xvii serán excepciones aquellas que no incluyen el romance entre los requerimientos<sup>21</sup>. Ello pone de relieve la importancia que tuvieron estos certámenes para la consagración del romance como cauce idóneo para este género de composición, que fue compartido con otros más tradicionales como las quintillas dobles o coplas reales y las redondillas.

En lo que sigue, se plantea una aproximación, a través de los romances contenidos en el *Tesoro* de Gaspar de los Reyes, a las características y procedimientos que definen esta tendencia del romancero espiritual/devocional. En el contexto de ese género de poesía se propone también el examen de las singularidades que presenta el conjunto de romances del agustino.

#### GASPAR DE LOS REYES Y LA TRANSMISIÓN DE SUS OBRAS

Salvo la sucinta bio-bibliografía proporcionada por Nicolás Antonio y los datos que se pueden espigar en los preliminares de sus obras conservadas, son muy pocas las noticias que se nos han transmitido de la peripecia vital y literaria de fray Gaspar de los Reyes. Los repertorios de autores agustinos más notables, como el *Alphabetus Agustinianum* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1644) de Tomás de Herrera o el más reciente *Místicos agustinos españoles*<sup>22</sup>, nada refieren de él. Sí el *Ensayo de una biblioteca Ibero-Americana de la orden de san Agustín*, que incluye una breve reseña bio-bibliográfica<sup>23</sup>. Queda por realizar, pues, como en tantos otros casos, el trabajo de archivo que permita al menos

---

Iglesia, produce un efecto cómico. Pero aún son peores los juegos de palabras: Cupido, escupido; Jesús vendido, José vendido...», *Estudios sobre Lope*, op. cit., pág. 191.

<sup>20</sup> Vid. Inmaculada Osuna, «Las justas poéticas en el siglo xvi», en *El canon poético en el siglo xvi*, dir. B. López Bueno, Sevilla: Universidad, 2008, págs. 257-98.

<sup>21</sup> Vid. Inmaculada Osuna, «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo xvii», en *El canon poético en el siglo xvii*, dir. B. López Bueno, Sevilla: Universidad, 2010, págs. 323-366.

<sup>22</sup> I. Monasterio, *Místicos agustinos españoles*, Real Monasterio del Escorial (Madrid): ed. Agustiniánas, 2 vols., 1929.

<sup>23</sup> Gregorio de Santiago Vela, *Ensayo de una biblioteca Ibero-Americana de la orden de san Agustín: obra basada en el Catálogo bio-bibliográfico agustiniano de Bonifacio Moral*, Madrid-El Escorial: Imp. Del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, vol. VI, 1922, págs. 496-498.

conjeturar a partir de unos pocos documentos un boceto de la biografía de fray Gaspar de los Reyes.

En efecto, para la primera reseña de su andadura poética hay que esperar la publicación de la primera gran obra bibliográfica de erudición y crítica, la *Biblioteca Hispana Nueva* de Nicolás Antonio, quien enumera los rasgos más reconocibles del poeta antequerano, rasgos que fueron, precisamente, ponderados en los preliminares del *Tesoro de conceptos divinos* por sus paisanos y amigos:

Agustino natural –dice Nicolás Antonio– de Antequera, ciego, pero dotado de un gran talento, músico y poeta nada vulgar, así como también de una excelente memoria, escribió: *Tesoro de conceptos divinos*. Impreso en Sevilla, en 1613, en 8°. *Obras de la Redención*, o *De la pasión de Christo en octavas*. Ibid., en 8°. *Romances de las historias antiguas*.<sup>24</sup>

La ceguera, como si se tratara de una herida narcisista que ennoblece al poeta y potencia la capacidad reveladora que se atribuyó a Homero<sup>25</sup>, fue el rasgo más sobresaliente que destacaron de fray Gaspar los historiadores locales Alonso García de Yegros<sup>26</sup> y Francisco Barrero Baquerizo, quien encarece también su memoria, como recordó José Antonio Muñoz Rojas<sup>27</sup> en una de las escasas semblanzas dedicadas al agustino: «Espanto del mundo y maravilla nunca oída de ciego *a nativitate*, llegó al grado de maestro debiéndole esta honra a su fiel memoria... no oyó libro por difíciles vocablos que tuviese, que no repitiese desde el principio hasta el fin».<sup>28</sup>

A nuestro juicio, la escueta entrada de Nicolás Antonio está inspirada en los datos extractados del amplio repertorio de textos que conforman los prelimi-

<sup>24</sup> Cito por la traducción española: Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, t. I, pág. 540. Tomás Tamayo de Vargas, en la *Junta de libros* (ed. B. Álvarez García, Pamplona: Universidad de Navarra, Iberoamericana - Veuvert, 2007, pág. 364) incluye los dos títulos: es el asiento 882: «Fr. GASPAR DE LOS REYES: agustino, de Antequera, ciego. *Tesoro de conceptos divinos* en todo género de versos, Sevilla, por Clemente Hidalgo, 1613, 8°; *Obras de la Redención*, en octavas, en Sevilla, por J. de la Barrera, 8°».

<sup>25</sup> Con Homero es comparado Gaspar de los Reyes en el epigrama que le dedica Juan de Aguilar en los preliminares del *Tesoro*: «Non est Smyrnaeum, quod saecula nostra poetam / Invideant priscis, Meonium[ue] melos / ecce tibi maior (nova res)modo surgit Homerus».

<sup>26</sup> Vid. Alonso García de Yegros, *Historia de la antigüedad y nobleza de la ciudad de Antequera*, Antequera: Tipografía del siglo XX, 1915, pág. 364.

<sup>27</sup> José Antonio Muñoz Rojas, «Gaspar de los Reyes». *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 36 (1955 [octubre]); la revista *Caracola* no contenía numeración de páginas, es el último artículo de ese número, perteneciente a la sección «Poetas malagueños antiguos».

<sup>28</sup> El texto se incluye el manuscrito fechado en 1732 *Antigüedades de la siempre nobilísima y leal ciudad de Antequera*, obra del historiador Francisco Barrero Baquerizo. La cita la tomamos de José Antonio Muñoz Rojas, «Gaspar de los Reyes», art. cit.



nares del *Tesoro*, pues la imprecisa e inexacta mención al título de la otra obra conocida y conservada de Gaspar de los Reyes, *Obras de la Redención*, o *De la pasión de Christo en octavas*, que refiere sin año de edición y es citada en la entrada del bibliógrafo hispalense tras el *Tesoro*, obrando en contra del criterio cronológico que sigue habitualmente al enumerar los títulos de los autores reseñados, nos hace pensar que no vio ningún ejemplar de esa obra y que redacta su entrada a partir de las noticias que halla en el *Tesoro*, o por otras fuentes. En efecto, Nicolás Antonio refiere la obra citada incorrectamente, pues el volumen se intitula *Obra de la redención Con devotas y vtilis consideraciones en Estancias dirigida a don Fernando Enríquez de Ribera*, impresa en Sevilla por Alonso de la Barrera en 1595; de tal manera que el título equivalente que le asigna, *De la pasión de Christo en octavas*, no es más que una reformulación personal que esclarece el contenido y el tipo de estrofa empleada en los diecisiete cantos que componen el poema, la octava. Acerca de la transmisión de esta obra hay algunas incógnitas y equívocos a los que han contribuido los bibliógrafos, pues Escudero y Peroso<sup>29</sup> (n. 774), Gallardo<sup>30</sup> (III, n. 3599), Hazañas<sup>31</sup> (*Ensayo*, pág. 12) y Palau<sup>32</sup> (XVI, n. 265544) hablan de una edición de 1590, pero, a nuestro juicio, se han basado en un ejemplar incompleto y lo han datado por la *Aprobación*, firmada por fray Lucas Allende, dada en Madrid el 18 de febrero de 1590, y la licencia y privilegio reales, fechados el 3 de marzo de 1590 en Madrid. Del 27 de mayo de 1589 es la licencia supericris dada por fray Martín de Perea, provincial de la orden de San Agustín. El ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (BU XVI-367), falto de portada, lo fechan en 1590 por las razones expuestas<sup>33</sup>. Este ejemplar junto al de la Biblioteca universitaria de Halle, en Alemania, (ULB, DK 1315), que sí posee la portada y el resto de los preliminares, interrumpen el texto en el f. 97r, de manera que desde ese punto hasta el final es desconocido. Estos dos únicos ejemplares conocidos incurr

---

<sup>29</sup> *Tipografía hispalense: anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo xviii*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894.

<sup>30</sup> Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo*, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863.

<sup>31</sup> *La imprenta en Sevilla: ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el año de 1800*, Sevilla: Imprenta de la Revista de Tribunales, 1892.

<sup>32</sup> Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos*, Barcelona: Librería Anticuaria de Antonio Palau (2.<sup>a</sup> ed. coorg. y aum.), 1948.

<sup>33</sup> Gregorio de Santiago Vela, que sí conoce registra en su bibliografía la edición de 1595, inducido por el probable error de Escudero y Peroso, entiende que debió de existir una en 1590, *Ensayo de una biblioteca Ibero-Americana de la orden de san Agustín: obra basada en el Catálogo bio-bibliográfico agustiniano de Bonifacio Moral*, op. cit., pág. 496.

en los mismos errores de compaginación, que son frecuentes<sup>34</sup>. Resta decir que el *Tesoro de concetos divinos* no ha tenido mejor suerte en su preservación, pues en la actualidad solo se conoce el ejemplar de la BNE (R. 11.542), razón añadida que ha podido contribuir a su olvido.

A la conjetura de que Nicolás Antonio extraía los datos de los preliminares del *Tesoro* contribuye que refiera entre las obras del agustino los *Romances de la Historia antigua*, de la que consigna el título sin más. Cabe pensar que infiere la existencia de esta obra del prólogo escrito por *un amigo del autor*, que aparece al frente de las composiciones laudatorias del cancionero religioso. El innominado amigo, que compara a fray Gaspar con Dídimo el Ciego, escritor religioso que presidió la escuela catequética de Alejandría en el siglo IV, refiere de forma indeterminada una serie de obras de Gaspar de los Reyes de las que no tenemos noticia:

Es otro Dídimo, ciego, pero águila de aguda vista, pues penetra los cielos y descubre los resplandores de los bienaventurados que en él están, como lo habrá experimentado quien hubiere leído las obras que antes de esta ha impreso, y lo podrá ver agora el que leyere esta y otra que tiene ya para estampar y saldrá presto a luz, que contiene historias antiguas vestidas con nuevo ropaje, acompañadas de galano estilo y enriquecidas en abundancia de sutiles concetos...<sup>35</sup>

Ciertamente, no tenemos noticia de esa obra que tenía ya «para estampar» y saldría «presto a luz», que contenía historias antiguas, y que en opinión de Nicolás Antonio, supiera de su existencia real o la coligiera de estas palabras de quien se declara su *íntimo amigo*, era los *Romances de la Historia antigua*, esto es, una obra que se enmarcaría en la tradición de las colecciones de romances historiales y eruditos que en la década de 1580 habían cultivado Pedro de Padilla, Juan de la Cueva, Lucas Rodríguez o Gabriel Lobo Lasso de la Vega, y que supusieron la transición a la etapa de florecimiento del romancero artístico<sup>36</sup>. Gregorio Santiago Vela en la citada bio-bibliografía se hace eco del dato proporcionado por los preliminares del libro y por Nicolás Antonio, y exhorta

<sup>34</sup> La Biblioteca Central del CSIC posee un testimonio singular: un breve resumen manuscrito de las *Obras de la redención...* de fray Gaspar de los Reyes.

<sup>35</sup> *Tesoro de concetos divinos*, *op. cit.*, fol. A<sub>3</sub>v.

<sup>36</sup> *Vid.* el excelente estado de la cuestión acerca de la historiografía e historia del romancero que realiza Mariano de la Campa en el segundo de los dos estudios introductorios («Pedro de Padilla y el Romancero») que preceden la edición de Pedro de Padilla, *Romancero*, estudios de A. Rey Hazas («Introducción al *Romancero* de Padilla»), ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista A.C., 2010, págs. 97-130.

a extender las investigaciones bibliográficas acerca de Gaspar de los Reyes, y a intentar averiguar más datos sobre la obra perdida o nunca estampada<sup>37</sup>.

Tratándose de un poeta natural de Antequera, celebrado en los preliminares por lo más granado del grupo poético antequerano, cuya historia y configuración han sido revisadas críticamente de modo ejemplar por Lara Garrido en un estudio reciente<sup>38</sup>, lo cierto es que su poesía no se incluyó en ninguno de los cuatro cancioneros que constituyen el receptáculo principal de la producción poética del grupo, a saber, la *Poética silva*, manuscrito que reúne composiciones leídas en la Academia granadina de Pedro de Granada Venegas, impecablemente editado por Inmaculada Osuna<sup>39</sup>; la antología compilada por Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España*, impresa en Valladolid en 1605; las *Flores de poetas de Juan Antonio Calderón, manuscrito de 1611*, recientemente editado<sup>40</sup> limando los errores de transcripción de que adolecía la edición de Rodríguez Marín y Juan Quirós de los Ríos, antología que, a diferencia de la impresa en 1605, incorpora un buen número de composiciones devocionales que habían sido escritas con ocasión de justas y certámenes poéticos. A estos tres hay que añadir el llamado *Cancionero antequerano*, códice confeccionado en 1627 y 1628 por el antequerano Ignacio de Toledo y Godoy<sup>41</sup>. Estas antologías, la impresa y las manuscritas, han sido los principales vehículos de la transmisión y conservación del corpus poético de los poetas antequeranos, pues la mayoría de ellos, como ha subrayado Lara Garrido<sup>42</sup>, no vieron publicados sus poemas en cancioneros individuales. Gaspar de los Reyes representa una de las pocas excepciones a esta pauta. A su caso hay que unir las *Rimas varias* de Gerónimo de Porras<sup>43</sup>, obra

<sup>37</sup> Gregorio de Santiago Vela, *op. cit.*, pág. 498.

<sup>38</sup> José Lara Garrido, «Cartografía del grupo poético antequerano del Siglo de Oro», en *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, ed. A. Sánchez Robayna, Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, 2010, págs. 299-370.

<sup>39</sup> «*Poética silva*»: un manuscrito granadino del Siglo de Oro, Sevilla: Universidades de Sevilla y Córdoba, 2000. *Vid.* también de la misma autora *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la «Poética silva»*, Sevilla: Universidad, 2003.

<sup>40</sup> Jesús Morata Pérez y Juan de Dios Luque (eds.), *Flores de poetas de Juan Antonio Calderón. Año 1611*, Granada: Granada Lingüística, 2009.

<sup>41</sup> Dámaso Alonso y Rafael Ferreres editaron una selección formada por 283 composiciones de esta antología: *Cancionero antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, Madrid: CSIC, 1950. José Lara Garrido editó los sonetos de este copioso cancionero, describió por primera vez externa e internamente el manuscrito, *Cancionero Antequerano. I, Variedad de Sonetos*, Málaga: Diputación, 1988.

<sup>42</sup> José Lara Garrido, «Cartografía del grupo poético antequerano del Siglo de Oro», art. cit., pág. 305.

<sup>43</sup> Sobre Gerónimo de Porras *vid.* el imprescindible trabajo de Jesús Ponce Cárdenas en su ensayo *Góngora y la poesía culta del siglo xvii*, Madrid: Laberinto, 2001, págs. 196-207. *Vid.* también la completa bibliografía que sobre Porras realiza el propio Ponce Cárdenas, «Gerónimo de Porras Méndez», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, dir. P. Jauralde Pou, Madrid: Castalia (col. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2010, vol. I, págs. 118-120.

publicada en la misma Antequera en 1639 por Juan Bautista Moreira; el *Psalmo de penitencia* (1625) de Pedro Espinosa<sup>44</sup>; composiciones que compitieron en certámenes de Luis Martín de la Plaza<sup>45</sup> y Cristobalina Fernández<sup>46</sup>; y algunos pliegos sueltos en los que se imprimieron canciones de Agustín de Tejada<sup>47</sup>.

Las impresiones y las declaraciones de los preliminares de las dos obras conocidas de Gaspar de los Reyes demuestran su decidida voluntad de imprimirlas. Ambas fueron publicadas en Sevilla. La primera en una fecha en la que apenas se produjeron libros poéticos en la ciudad, desde que en 1582 Andrea Pescioni diera a la luz los poemarios de Herrera, Juan de la Cueva, Romero de Cepeda y Padilla<sup>48</sup>. En Sevilla encontró Gaspar de los Reyes el amparo del marqués de Tarifa para la publicación de su obra. A Fernando Enríquez de Ribera, a quien había conocido en Sevilla o en Osuna, declara su agradecimiento en estos tercetos de la dedicatoria de la *Obra de la redención...: «Mi pensamiento fue de polo a polo buscando/ a quien sin miedo dedicasse / el tierno aliento ávido y no de Apolo. / Y al fin hizo razón que me acordasse / de un gran favor que acaso me hiziste, / primero que los hábitos tomasse. / Orejas a mi torpe lyra diste / en la paterna casa de tu esposa, / merced con que a mi gloria puerta abriste»*<sup>49</sup>. Sí

<sup>44</sup> Vid. Pedro Ruiz Pérez, «Pedro Espinosa: cuestiones de transmisión, fortuna crítica y poética histórica», *Studia Aurea*, 1 (2006), <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=65>; y del mismo autor, la completa noticia bibliográfica que aparece al frente de la ejemplar edición del antequerano, Pedro Espinosa, *Poesía*, ed. P. Ruiz Pérez, Madrid: Castalia, 2011, págs. 55-62.

<sup>45</sup> Vid. el estudio textual y de fuentes de la ed. de Jesús Morata Pérez, Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*, Málaga: Diputación, 1995; y la completa bio-bibliografía preparada por María D. Martos Pérez, «Luis Martín de la Plaza», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo xvii, op. cit.*, vol. I, págs. 928-934.

<sup>46</sup> Sobre la poesía de justas, academias y certámenes de Cristobalina Fernández, Inmaculada Osuna, «Cristobalina Fernández de Alarcón y la poesía de circunstancias», en *Studies on women's Poetry of the Golden Age «Tras el espejo de la Musa escribe»*, coord. J. Olivares, Londres: Tamesis, 2009, págs. 123-148. Sobre el conjunto de su obra, Belén Molina Huete, *Una poetisa perdida del Siglo de Oro español: Cristobalina Fernández de Alarcón*, Madrid: Cuadernos de Comparatismo, 2001.

<sup>47</sup> Piénsese, por ejemplo, en *Cancion real / que el doct. Agustín Tejada, de Paez ... compuso en 1600 al Desembarco de los siete discípulos de Santiago, en las costas de la Bética* (Granada: s.n., 1600?). Vid. el completo estudio de las fuentes de la reciente ed. de José Lara Garrido y María Dolores Martos Pérez, *Obras poéticas*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2011.

<sup>48</sup> Vid. el pormenorizado estudio sobre las circunstancias y el contexto de estas ediciones en Valentín Núñez Rivera, «1582 (Poesía, imprenta y canon)», en *El canon poético en el siglo xvi*, dir. B. López Bueno, Sevilla: Universidad, 2008, págs. 141-176. También dedica a esas ediciones un extenso análisis García Aguilar, *Poesía y edición*, Madrid: Calambur, Biblioteca Litterae, 2009, págs. 293-298.

<sup>49</sup> Estos versos de la dedicatoria hacen pensar que antes de ingresar en la orden de san Agustín se dedicó al cultivo de la poesía y amenizó, según se infiere, las tertulias y veladas en casa de Pedro Téllez Girón y de la Cueva, I duque de Osuna, padre de Ana Téllez Girón, esposa del dedicatario, Fernando Enríquez de Ribera. Lo cual permite pensar que pudo residir o estudiar en Osuna, o bien en Sevilla, donde pudo trabar amistad con el IV marqués de Tarifa. Pero ningún dato sobre sus posibles estudios se hallan en los Archivos universitarios de Osuna y Sevilla.

que debió de andar de polo a polo buscando dedicatario, pues transcurrieron cinco años desde las aprobaciones a la publicación. Menos esfuerzos y tiempo debió de invertir para imprimir el *Tesoro*, pues encontró padrino en uno de las personas pertenecientes al círculo humanístico de la catedral de Sevilla, su amigo don Diego Fernández de Córdoba, señor de Armuña, canónigo y deán de la santa iglesia de la ciudad hasta 1622, en que le sucedió don Francisco de Monsalve.

#### EL *TESORO* Y EL *SIGLO DE ORO* DEL GRUPO POÉTICO ANTEQUERANO

Los preliminares del *Tesoro de conceptos divinos* representan uno de los mejores testimonios de la cohesión de los poetas antequeranos, pues en ellos hay una actitud compartida de verse y reconocerse a sí mismos como grupo, reunidos para la ocasión en una ceremonia de concelebración de su vitalidad. En estos preliminares se dan cita los nombres más significativos del grupo. Así, Juan de Aguilar participa con un epigrama. El magisterio humanístico ejercido desde la cátedra de gramática de Antequera<sup>50</sup> convierte hoy a Juan de Aguilar en el norte del grupo, pues su influencia sobre los jóvenes fue más determinante que la de Pedro de Espinosa, a quien se vio como guía desde la benemérita biografía de Rodríguez Marín<sup>51</sup>. Si la noción de escuela supone la existencia de un maestro, como prescribió Renato Poggioli<sup>52</sup>, este fue Juan de Aguilar, como hoy reconocen los investigadores de la poesía antequerana. Dos composiciones, un epigrama latino y un soneto le dedica el también agustino Francisco de Cabrera, estudioso de las antigüedades de Antequera y más que probable autor de una ilustración y defensa de las *Soledades*, editada recientemente por María José Osuna<sup>53</sup>. Sendos sonetos, excelentes de factura para lo

---

<sup>50</sup> Sobre la cátedra de gramática antequerana contamos con la aportación documental debida a Fermín Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Sevilla: Diputación, 1974; José Lara Garrido, apartándose de las conjeturas anteriores, revisó críticamente y puso en valor, a través de los testimonios de los integrantes del grupo antequerano y del sesudo análisis de la documentación, la función que desempeñó la cátedra de gramática en la formación y constitución del grupo antequerano, «La cátedra de gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística: elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», en *La Real Colegiata de Antequera: cinco siglos de arte e historia (1503-2003)*, coord. J. Romero Benítez, Antequera: Ayuntamiento, 2004, págs. 221-258; a este propósito, véanse especialmente las págs. 221-234.

<sup>51</sup> Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Revista de Archivos, 1907.

<sup>52</sup> Cfr. Renato Poggioli, *Teoría dell'arte de vanguardia*, Bolonia: Il Mulino, 1962, pág. 33.

<sup>53</sup> María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2009; sobre las fundadas razones que permiten pensar en la autoría de fray Francisco de Cabrera, *vid.* págs. 29-33.

que se estila en este género de composiciones laudatorias, le dedican los dos más notables poetas del grupo junto con Pedro de Espinosa, el doctor Agustín de Tejada<sup>54</sup> y el licenciado Luis Martín de la Plaza. A ellos se suman otros tres ingenios naturales de Antequera, el licenciado García de Rojas, el buen poeta Juan Bautista de Mesa<sup>55</sup> y Miguel Jerónimo Meléndez y Valdivia, a la sazón catedrático de vísperas en Sevilla. No faltan los elogios de compañeros de orden como Juan de Quirós. En todos los epígrafes se subraya el origen, *natural de Antequera*, como una divisa que certifica la excelencia poética de sus nativos, como proclama, a modo de epifonema, el último verso del epigrama latino de Francisco de Cabrera apelando a la ciudad con su topónimo clásico: «Singilia hem felix, quam bona monstra paris»<sup>56</sup>.

La poesía estaba integrada entre las materias genuinas de los *studia humanitatis* desde su cuna florentina, según precisa, junto con otros testimonios, Kristeller<sup>57</sup>, y como fuente de virtudes ciudadanas, la poesía se ilumina así como instrumento expresivo de la propia cimentación cultural de una ciudad. Así pues, escribir poesía en Antequera era participar vitalmente de la «*sangre y espíritu* de una urbe que reclamaba para sí la condición de patria de las letras», como ha destacado José Lara Garrido<sup>58</sup>. A lo que nos permitimos añadir que los poetas del grupo antequerano se reconocían orgullosos de participar en una época de esplendor de las letras, un nuevo *siglo de oro*, como proclama el padre Francisco de Cabrera en su soneto laudatorio, en el que el posesivo *nuestro* con valor sociativo presenta al sintagma *nuestro siglo de oro*, indicio de la conciencia de ser protagonista de una nueva edad dorada. La declaración, aun siendo algo vaga, representa, a nuestro entender, una de las formulaciones más tempranas

<sup>54</sup> Agustín de Tejada correspondía así a la canción que Gaspar de los Reyes compuso para la obra historiográfica, los *Discursos históricos de Antequera*, que se copia en la tercera parte de la obra junto a otros en alabanza del doctor Tejada, de Juan de Arjona o Pedro del Alcázar Monsalve. La canción de Gaspar de los Reyes, «Pensar loar al justo el gran estilo / que muestras en tus obras descubiertas» ensalza a Tejada como figura señera de las humanidades en Antequera, *vid.* Agustín de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, ed. A. Rallo Gruss, Málaga: Diputación, 2005, vol. 2, pág. 413.

<sup>55</sup> Registra el soneto de Juan Bautista de Mesa un trabajo que ha permitido recuperar lo conocido de su obra, Juan Bautista Martínez Bennecker, «La poesía de senectud de Juan Bautista de Mesa», *Lemir*, 12 (2008), págs. 235-254; el soneto es referido en la pág. 237.

<sup>56</sup> «¡Bienaventurada Singilia, qué hermosos monstruos pares!».

<sup>57</sup> Paul Oskar Kristeller, «El Humanismo y el Escolasticismo en el Renacimiento italiano», en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, págs. 137-138.

<sup>58</sup> José Lara Garrido, «Cartografía del grupo poético antequerano del Siglo de Oro», art. cit., pág. 328.

en castellano<sup>59</sup> del concepto que ha servido para designar la excelencia de la poesía del periodo<sup>60</sup>:

Si el inventor Iubal, Alceo i Menandro,  
 con los versos, la ciencia, el instrumento  
 al mundo ilustran, i del movimiento  
 celeste da noticia Anaximandro;  
 si a Caýstro eterniza i a Menandro  
 el cisne, cuyo canto enfrena al viento;  
 i si reserva por su dulce acento  
 a la casa de Pýndaro Alexandro;  
 a ti solo estos dones te reparte,  
 REYES, el cielo en *nuestro siglo de oro*<sup>61</sup>,  
 pues eres dende el Betis hasta el Xanto  
 Iubal en ciencia, Anaximandro en arte,  
 Pýndaro en verso, Alceo en tu *Tesoro*,  
 Menandro en instrumento, cisne en canto.

Los estudiosos del grupo antequerano han demostrado suficientemente el marcado horacianismo de sus componentes, fundado en las huellas que dejó el magisterio ejercido desde la cátedra de gramática, especialmente desde que la ocupara Juan de Vilches<sup>62</sup>. Horacianismo y clasicismo del que debió también

59 Sobre la latencia y germinación del concepto *siglo de oro* en el humanismo sevillano del Quientos versó la iluminadora conferencia de José Solís de los Santos, «Aureum Hispaniae Saeculum», cuya argumentación partía de la composición latina de Francisco Pacheco en honor de Garcilaso que se incluía en los preliminares de las *Anotaciones* (1580) de Fernando de Herrera a las *Obras de Garcilaso de la Vega*. La conferencia fue pronunciada en el seno del X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro: «La idea de la poesía sevillana en el Siglo de Oro», dirigido por B. López Bueno y celebrado entre los días 23 y 25 de noviembre de 2010.

60 Para la noción de *Siglo de Oro* español y sus designaciones y referencias en la historia, *vid.* los trabajos de referencia de François Lopez, «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or», en *Homage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona: Laia, págs. 517-525; Francisco Abad, «Materiales para la historia del concepto de "Siglo de Oro" en la literatura española», *Analecta Malacitana*, III (1980), págs. 309-330 y VI (1983), págs. 177-178; Juan Manuel Rozas, «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al prof. Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, págs. 413-428; José Lara Garrido, «Siglo de Oro: considerando y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término», *Analecta Malacitana*, vol. 15, núm. 1-2 (1992), págs. 173-200; Pedro Ruiz Pérez, «La conceptualización de los "siglos de oro"», en *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid: Castalia, 2003, págs. 22-31.

<sup>61</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>62</sup> *Vid.* sobre la cuestión Francisco J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches y su «De varia Iusibus Sylva»*, Málaga: Anejos de Analecta Malacitana, 1995; Gema Senés Rodríguez, *El humanista antequerano Juan de Vilches: el léxico de sus silvas*, Málaga: Universiad, 2004; y el trabajo

participar activamente fray Gaspar de los Reyes, no en balde Francisco de Cabrera recuerda a los que lo «llamaron Marón» por sus versos. Sin embargo, esa vertiente de su poesía, cultivada con esmero por sus coterráneos, no se ha conservado, si es que el comentario de Cabrera responde al elogio sincero y no es solo fruto de la tópica laudatoria.

Con todo, el juicio de Cabrera se contradice con la evocación entusiasta de Barrero en su historia de la ciudad, pues termina la semblanza de fray Gaspar de los Reyes con una suerte de epitafio cuyas palabras encarecían la condición extraordinaria del personaje, que: «Fue grandísimo poeta –escribe– y todos sus versos son espirituales. En su muerte –concluye– se vieron muchas maravillas y lo veneran santo<sup>63</sup>». En efecto, todos los versos conocidos son espirituales, los contenidos en las octavas que conforman los diecisiete cantos de la *Obra de la redención* y las composiciones agrupadas en el *Tesoro*. La excepción es la citada canción laudatoria dedicada a Agustín de Tejada.

#### LOS ROMANCES DEL *TESORO*: EL CONCEPTISMO SACRO

Los pocos panoramas de la poesía religiosa áurea que han mencionado el *Tesoro* lo han incluido entre la nómina de obras que, definidas por su estilo, forman parte de lo que se ha dado en llamar con propiedad conceptismo sacro. Pero si hemos de clasificar este volumen en el contexto de la poesía religiosa de la época, como hemos pretendido en los prolegómenos, se ha de incluir en el género del llamado romancero espiritual, que toma su nombre del *Romancero espiritual* de José de Valdivieso, obra publicada en Toledo un año antes que el *Tesoro* de Gaspar de los Reyes, aunque sus aprobaciones (marzo y mayo de 1612), licencia (junio de 1612) y tasa (octubre de 1612) son posteriores a las del *Tesoro*. Como este, el *Romancero espiritual* de Valdivieso mezcla composiciones de diferentes géneros, en contra de lo sugerido por su título; de un lado, canciones, sonetos, octavas o madrigales; de otro, composiciones de linaje patrimonial: letras, redondillas, villancicos, seguidillas, décimas, glosas, ensala-

---

conjunto de estos dos estudiosos, «Observaciones sobre el horacianismo en la *laudatio Atiquariae* de Juan de Vilches», en VV.AA., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 1, 2, Alcañiz / Cádiz: Instituto de Estudios Clásicos, 1993, págs. 1071-1081. El horacianismo de las *Flores de poetas ilustres* fue analizado por María José Díez de Revenga, «Sobre dieciséis traducciones de Horacio incluidas en las *Flores* de Espinosa», *Anales de la Universidad de Murcia*, 30 (1971-1972), págs. 123-140. El estudio del horacianismo, ciertamente, es una de los apartados presentes invariablemente en las monografías y ediciones de los autores antequeranos citadas en las notas anteriores. Las causas y consecuencias de ese horacianismo y su relación con la cátedra de gramática han sido sobradamente descritas por Lara Garrido en sus trabajos citados «La cátedra de gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística: elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», págs. 223-238; y «Cartografía del grupo poético antequerano del Siglo de Oro», art. cit., págs. 309-316.

<sup>63</sup> La cita la tomamos de José Antonio Muñoz Rojas, «Gaspar de los Reyes», art. cit., s.n.p.



das y, sobre todo, romances, que sobresalen en el conjunto por su número. Lo mismo sucede con la obra de Gaspar de los Reyes, si bien su título representa con más fidelidad su contenido, a pesar de su escasa originalidad, pues se sirve de títulos precedentes en obras análogas, como la *Primera parte del tesoro de divina poesía*, obra de Esteban de Villalobos, publicada en 1587, que tuvo una reimpresión en 1598 y dos en 1604.

La poesía octosilábica en el *Tesoro* es la más abundante, tendencia más generalizada en la expresión del conceptismo sacro: una ensalada, dos poemas en coplas reales, dos décimas, tres composiciones en redondillas, tres glosas, veintidós chanzonetas, veinticinco romances y dos composiciones que define su autor como invenciones y juegos pastoriles, que merecieron el único estudio monográfico dedicado a la poesía de Gaspar de los Reyes, debido a Ana Pelegrín<sup>64</sup>. En este grupo sobresalen cuantitativamente los veinticinco romances compuestos en cuartetos cuyos incipits trasladamos al apéndice. En lo que concierne a las formas italianas, su representación es menor: sendas composiciones en tercetos y octavas, cuatro canciones y nueve sonetos. No sabemos si la ordenación correspondió al propio Gaspar de los Reyes o fue el resultado de las necesidades y arbitrariedad del impresor, pues una nota en la página anterior a la tasa nos advierte de lo siguiente: «Pónese cada obra de las que aquí van en el lugar que se pudo acomodar, por no ser correspondientes unas de otras, i así van primero las de los santos, i luego las de Cristo nuestro Redentor i de su santísima Madre»<sup>65</sup>.

La presencia más numerosa de romances se corresponde con los juicios recogidos en las pocas observaciones de sus contemporáneos, que se refieren a Gaspar de los Reyes como autor de romances, principalmente. No en vano Nicolás Antonio registra entre las obras del agustino los *Romances de la Historia antigua*, que, como hemos expuesto, si no vio nunca la luz fue, al menos, compuesta por él y había proyectado su impresión.

Solo uno de ellos, el núm. 10 («Entre la tierra y el cielo»), hemos localizado en fuentes manuscritas, pues figura con numerosas variantes en el llamado *Cancionero de jesuitas* 6226 (480v) del legado Rodríguez Moñino de la Biblioteca de la RAE, cancionero estudiado por el propio Rodríguez Moñino<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Ana Pelegrín, «Lírica y juegos populares en Gaspar de Los Reyes», en *De la canción amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam: Actas del Congreso Internacional Lyra Mínima Oral III*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad, 2004, págs. 241-268; también merecieron la atención algunas composiciones del agustino el trabajo de Ana Pelegrín, «Retahílas, romances de la tradición oral infantil», en *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, ed. V. Atero Burgos, Sevilla: Universidad, 1996, págs. 69-88.

<sup>65</sup> *Tesoro de concetos divinos*, op. cit., fol. A<sub>1</sub>r.

<sup>66</sup> Antonio Rodríguez-Moñino, «Tres cancioneros manuscritos. (Poesía religiosa de los siglos de oro)», *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, 2, Madrid: Castalia, 1969, págs. 127-272.

Los veintisiete romances son composiciones autónomas, independientes, aunque se pueden agrupar por ciclos temáticos. Esta autonomía está determinada por el procedimiento empleado invariablemente en las composiciones desde que experimentara la fórmula Alonso de Ledesma: cada romance explora mediante un concepto las correspondencias posibles entre el objeto o idea central del romance y de su término imagen hasta límites descabellados. Se parte de una metáfora y se construye una alegoría que explota las posibilidades expresivas y nocionales de sus correspondencias. Es la técnica descrita por Parker en algunos sonetos de Quevedo: asemejar por medio de una analogía audaz dos ideas en apariencia incompatibles: «Cuanto más inesperada sea la analogía o cuanto más imposible parezca, tanto más *agudo* será el *concepto*».<sup>67</sup> El efecto buscado es el desconcierto producido en el lector por lo atrevido e insólito de las correspondencias halladas entre dos realidades que no poseen ninguna conexión ostensible, que se extienden con rigor a lo largo del romance hasta en los más mínimos detalles de las analogías, tejiendo así la urdimbre que configura la alegoría. La sorpresa causada por estas analogías se produce porque se infringen las leyes que gobiernan nuestro conocimiento de la realidad. De tal manera que en estas composiciones se lesiona el principio de coherencia textual desde su mismo enunciado, a través de la fórmula «en metáfora de»; coherencia que será restituida mediante las equivalencias precisas entre los términos de la comparación.

Solo dos de estos romances son dedicados a santos, uno a S. Jerónimo y otro a santa Ana, 1 y 2, respectivamente, del índice que se ha propuesto en apéndice. Ambos pertenecen, atendiendo a la clasificación de la poesía religiosa establecida por Wardropper<sup>68</sup>, a la poesía devota, pero también formarían parte de la que él denomina *catequizante*, puesto que su finalidad es la instrucción en la fe y los dogmas de la iglesia a través de las cualidades y virtudes de los santos. Dos grandes bloques forman los dedicados a Cristo y a la Virgen. Entre los primeros destacan los dedicados a la cruz y a Cristo crucificado; otro grupo lo forman algunos que representan la vida de Cristo. Entre ellos cabe destacar el núm. 7 del índice, que concibe los episodios de la vida, pasión y muerte de Cristo como las escenas de los actos que estructurarían la hipotética representación de una comedia, con sus correspondientes entremeses, o, mejor, tragedia, como corrige el propio poeta. El resultado es una crónica de una función de

<sup>67</sup> Alexander A. Parker, «La *agudeza* en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», *op. cit.*, pág. 355. En el aserto de Parker está el componente principal de la noción de agudeza, cualidad atribuida recurrentemente a Gaspar de los Reyes por sus contemporáneos, definida por el propio Parker con pertinencia en otro lugar: «la agudeza es la agilidad intelectual que permite ver las similitudes en cosas aparentemente disímiles al descubrir *correspondencias* que no son evidentes por sí mismas, así como la invención que pueden expresar estas *correspondencias* imaginativamente», «Introducción» a Luis de Góngora *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid: Cátedra, 1983, pág. 31.

<sup>68</sup> Bruce W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», art. cit., págs. 196-200.

la época no exenta de detalles costumbristas y de ricas observaciones sobre el espectáculo teatral. Esta es de las piezas más originales del conjunto, aunque se podrían señalar algunos antecedentes afines en Ledesma, que se había servido ya de las metáforas basadas en personajes de comedias en algunos de los poemas dedicados al Santísimo Sacramento en sus *Conceptos espirituales*<sup>69</sup>. De los que tienen a la Virgen como protagonista sobresale la serie de los dedicados al misterio de la Encarnación y al nacimiento de Cristo.

La percepción de los misterios de la vida y pasión de Cristo en clave dramática está muy interiorizada en Gaspar de los Reyes, no solo en su *Vita Cristi* en octavas, sino también en algunos romances del *Tesoro* en los que la presencia de la teatralidad a través del diálogo entre Dios y el hombre, como sucede en el núm. 24 («Hombre hecho a imagen mía») favorece el deseado patetismo; a este efecto contribuye la inversión que se produce en el poema, pues este romance está concebido como una plegaria elevada por Cristo al hombre. La misma estructura dialogística tiene el núm. 22, «Hijo de Dios aunque mío», diálogo entre la Virgen y su hijo que resulta uno de los romances más conmovedores del conjunto. También Ledesma se había servido del recurso en una serie de villancicos dialogados entre Dios y el hombre<sup>70</sup>.

En sentido estricto, los romances del *Tesoro* no son populares, en cuanto no se construyen sobre el desarrollo de temas tradicionales; a diferencia de algunas de las chanzonetas, las ensaladas para cantar, la chacota de pastores, la *invención* y *juegos pastoriles* incluidos en el volumen, que sí contienen numerosos elementos de verdadera poesía popular, aunque desatados de sus condiciones primarias y vueltos a lo divino, lo que no obsta para que mantengan siempre su identidad propia, por los que eran reconocidos como populares. Las tres piezas pastoriles pertenecen, como estudió Ana Pelegrín, al género de las ensaladas. En ellas, el estribillo tradicional, la presentación en forma teatral, las estrofas/escenas y la despedida, los vocablos que refieren juegos, costumbres, bailes y entretenimientos populares constituyen un rico florilegio de materiales folclóricos<sup>71</sup>. En muchas de estas piezas demuestra Gaspar de los Reyes ser un folclorista *avant la lettre*. En los romances, sin embargo, los temas tradicionales están ausentes; aunque sí desarrolla motivos y conceptos que se habían incorporado al fondo tradicional por su recurrencia en la poesía devocional, donde acabarían trivializándose. Tal es el caso del núm. 6: «El que da salud al mundo / en una cama está enfermo, / tan angosta que no puede / rodear en ella el cuerpo»; la cruz de Cristo en metáfora de una cama será motivo recurrente en el conceptismo sacro:

<sup>69</sup> Vid. por ejemplo, la composición que comienza «Disimulado galán», Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales*, ed. E. Juliá Martínez, Madrid: CSIC, 1969, vol. II, pág. 129.

<sup>70</sup> Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales*, op. cit., vol. I, págs. 51 y 64.

<sup>71</sup> Vid. Ana Pelegrín, «Lírica y juegos populares en Gaspar de Los Reyes», art. cit.

en Ledesma, o en el más conmovedor de los *Romances de la pasión* de Lope: «Vuestro esposo está en la cama, / alma, siendo vos la enferma: / partamos a visitarle, / que dulcemente se queixa, / En la cruz está Jesús, / adonde dormir espera / el postrer sueño por vos, / bien será que estéis despierta»<sup>72</sup>. También en el romance de Ledesma, «A las palabras que Cristo dijo en la cruz»<sup>73</sup>, se nos muestra a Cristo en el madero como a alguien a punto de morir, que en la cama va a formular su testamento, y, como en el romance de Gaspar de los Reyes, se hace hincapié en que es tan angosto aquel lecho «que revolverse no puede».

Otro de los dedicados a la cruz, el núm. 5, nos ofrece una imagen popularizada en el conceptismo sacro, pues se halla en Luque, Ledesma o Bonilla, la identificación de la cruz con una vihuela; y de Cristo y sus miembros con las cuerdas, imagen adaptada a la cultura popular que procede de la tradición bíblica que identificaba la cruz de Cristo con el arpa de David. El conocimiento e interés de Gaspar de los Reyes por la cultura popular se manifiesta también en dos romances inspirados en dos juegos muy conocidos, en los que da rienda suelta a ridículas alegorías y afectaciones, teñidas de un mal gusto insufrible para el lector actual, pero que gozaron del favor del público como demuestran la popularidad del género en su tiempo, o los certámenes y justas poéticas en los que los ingenios rivalizaban en extravagancias disparatadas. El primero de los romances a los que me refiero es el número 8 del índice, *Romance del juego del soldado hecho a la imagen de Cristo crucificado*. El juego del soldado fue muy popular en su tiempo y es descrito con detalle, entre otros, por Rodrigo Caro<sup>74</sup>. En las mismas fechas del *Tesoro* Lope pone a sus *pastores de Belén* a jugar al soldado estimulados por la imagen del Niño desnudo:

En tanto que los pastores suspendían las selvas, las fuentes y los montes con su apacible canto, Feniso y Pireno habían determinado que, a contemplación del santísimo Niño, desnudo sobre las pajas de aquel dichoso pesebre, se entretuviesen los pastores en el *juego del soldado*, que les pareció muy a propósito de su desnudez y frío, y de la valentía con que venía, no de la guerra, sino del Reino de la paz a la guerra del mundo...<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Citamos por el testimonio del cancionero manuscrito *Cancionero sevillano B 2495 de la Hispanic Society of America*, ed. J. Labrador Herraiz, R. di Franco y J. M. Rico García, Sevilla: Universidad, 2006, págs. 325-326.

<sup>73</sup> Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales*, ed. cit., vol. I, pág. 118.

<sup>74</sup> Vid. Rodrigo Caro, *Días geniales y lúdicos*, ed. J.-P. Etienvre, Madrid: Espasa Calpe, 1978, vol. II, págs. 212-213.

<sup>75</sup> Lope de Vega Carpio, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, ed. A. Carreño, Barcelona: PPU, 1991, pág. 434.

El segundo es el romance de «La venida de Dios al mundo en metáfora del trunfo» o del *trunfo*, un conocido juego de naipes, precedente del julepe<sup>76</sup>:

Hombre i Dios juegan al trunfo:  
 cielo i mundo es la baraja,  
 pónense ambos a la mesa  
 i Dios reparte las cartas.

El juego salió de oros,  
 que fue riqueza i sustancia;  
 quiso el ombre andar el juego,  
 salieron las cartas malas.

Robó el ombre, en barajando,  
 el primer punto de gracia,  
 con que, si fuera discreto,  
 no perdiera la encartada.

A diferencia de Valdivieso, en los romances de Gaspar de los Reyes apenas hay recreaciones o versiones a lo divino de romances previos o de cancioncillas profanas que sirvieran de estribillo a algunos de los romances, técnica que sí emplea en las chanzonetas, algunas de las cuales se cantarían en Antequera en las fechas significadas del calendario litúrgico, y no sería de extrañar que el propio fray Gaspar, en su condición de músico, pusiera el tono. También muchas de las composiciones del romancero espiritual del periodo fueron concebidas para ser cantadas en fiestas religiosas, donde muchas veces el estribillo popular glosado se cantaba en el mismo tono que el profano, como testimonian, entre otros, López de Úbeda en el *Cancionero general de la doctrina cristiana* (Alcalá, 1579).

El *Tesoro* es, en lo fundamental, la expresión del amor recíproco entre el alma humana y Dios. Gaspar de los Reyes, como Ledesma, Valdivieso, Bonilla o el propio Lope, se va a nutrir de la poesía cortesana y de los códigos del amor cortés para construir sobre sus procedimientos la alegoría del amor divino. Se presenta, pues, como un divinizador de los temas y motivos de la poesía cancioneril. De

<sup>76</sup> Vid. María Inés Chamorro Fernández, *Léxico del naipe del Siglo de Oro*, Madrid: Trea, 2005, págs. 141-142, donde se lee a propósito de este juego de naipes, según el *Diccionario de Autoridades*: *Triunfo*: este juego de naipes es el mismo que el del burro y era muy común en la época. Es el antecesor del que hoy llamamos julepe. Se jugaba repartiendo tres cartas a cada jugador. «Se llama también un juego de naipes en que se dan tres cartas a cada jugador, y se descubre la que queda encima de las que sobran, para señalar el triumpho de que ha de jugarse cada mano. El primero a quien dan los naipes puede passar, y después jugar si le pareciere: los demás que pasan no pueden entrar. Los ases son las superiores, y las figuras y demás cartas como al juego del hombre: y en defecto del triumpho señalado por la carta descubierta es la mayor el as, síguese el Rey, y las demás por su orden. Gana el juego quien más bazas hace, y si hacen igualmente parten entre los tres que hicieron cada uno una baza, y el que no hace, o los que no hacen, todos ponen lo que tenía la polla, o lo que pactan los jugadores» (Aut).

ellos se sirve en la serie de romances que llevan por epígrafe *A la Virgen cuando entró Dios en ella*. Como reza el irreverente (a los ojos de hoy) epígrafe, trata de los amores de Dios y la Virgen y de la Encarnación (los números 11-14). Estos cuatro romances dedicados a la Encarnación recogen también un amplio muestrario de la propensión que demostraron los poetas devocionales a entreverar de chistes los misterios y dogmas de la fe<sup>77</sup>. Como en la poesía cancioneril (piénsese en el «Escala de amor» de Manrique) la amada, la Virgen, se muestra como una fortaleza almenada: «En una tierra muy llana / está fundado un castillo / cuyos altos capiteles / allegan al cielo empíreo». El tópico de la literatura cortesana se cruza, algo frecuente en el género, con la imagen bíblica de la Virgen como torre de David, una de las denominaciones de las letanías extraída del *Cantar de los cantares*, como ya advirtió Gustavo Correa a propósito de unos versos de Ledesma<sup>78</sup>. En el siguiente, el número 12, el *divino regente* se enamora «de una doncella tan alta / que él solo es quien la merece». Despliega en él Gaspar de los Reyes la amplia casuística de la tónica de la *religio amoris* sentimental, y en su desenlace Cristo, encarnado en la Virgen, se presenta como siervo de amor en la cárcel de sus entrañas: «Tiénelo ya tan sujeto / como si su siervo fuese, porque este amante divino / solo con amor se vence. / Ya está con cadenas graves / encerrado entre paredes / porque esta doncella ilustre / en sus entrañas lo tiene». Hasta en esto se demuestra que la poesía religiosa fue una tendencia poética que se resistió a superar los modelos medievales.

El «prólogo de un amigo del autor» en los preliminares del *Tesoro* ensalzaba el ingenio y erudición que adornaban a fray Gaspar. Y, ciertamente, en muchas de las composiciones se hace gala de la erudición bíblica, véanse por caso las redondillas de las *Alabanzas i excelencias* de la vida de la Virgen (f. 158v), «María, divina rosa», donde se parafrasea alegóricamente una rica gama de conceptos extraídos del *Job*, de los *Salmos*, del *Cántico*, del *Génesis*, del *libro de los Reyes*, del *Éxodo*, de los profetas, etc. Sirva también de ejemplo el dedicado a la *Encarnación, Nacimiento y pureza de la Virgen*, cuya estructura conceptual está basada, como él mismo declara, en la parábola del sembrador, capítulo 8 de san Lucas: «El labrador de los cielos / viene a sembrar su semilla,

<sup>77</sup> A este propósito, Antonio Alatorre escribía, en un artículo que rastreaba las huellas de un chiste gongorino en la literatura áurea (entre ellos en unas redondillas de G. de los Reyes), las siguientes palabras que suscribimos: «afición de los poetas barrocos a entretejer de chistes sus composiciones en honor de Cristo, la Virgen y los santos, puede parecer chocante a los lectores de hoy, sobre todo si son espíritus religiosos. Nos hallamos ante un fenómeno histórico-social que solicita nuestra comprensión, y que bien merecería la atención cuidadosa de los hispanistas. Es claro que esos poetas no se sentían culpables de irreverencia...», «Fortuna varia de un chiste gongorino», *NRFH*, 15 (1961), págs. 492.

<sup>78</sup> Vid. Gustavo Correa, «El conceptismo sagrado en los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXX (1975), pág. 76.

/ i no en tierras diferentes, / como san Lucas explica»<sup>79</sup>, y en el que también se sirve para el entramado alegórico de una imagen del *Cantar de los cantares*. Con este procedimiento, la poesía devocional en manos de autores como Gaspar de los Reyes o Valdivieso, que poseían una reconocida erudición religiosa, se ponía al servicio de la divulgación bíblica y su popularización; pero también, de modo recíproco, daban lustre a una poesía esencialmente vulgar.

El designio del romancero espiritual fue poner al alcance de la devoción de los fieles los misterios más crípticos de la religión. Ese es el sentido último de este género de poesía: las analogías, cuyas correspondientes imágenes son experiencias, o producto de la observación de lo real y cotidiano, hacían digeribles los misterios más impenetrables de la doctrina cristiana, la Encarnación, la Concepción de la Virgen, la Eucaristía o la Redención. Así, mediante la puesta en relación de realidades en apariencia disímiles y de formularlas de modo desacostumbrado, palabras e ideas se retuercen en estas composiciones en paradojas innúmeras, para explicar lo inexplicable. De este modo la poesía deviene en instrumento de catequesis<sup>80</sup>. Esta finalidad puede ser ilustrada con las redondillas del *Tesoro* dedicadas a *Dios Humanado*: «Qué cosa y cosa avrá tal / qual la que quiero decir, / que el que no puede morir, / ese, está hecho mortal. / El que es divino es humano, / umilde el que es poderoso, etc.» Valga también para ejemplificar cuanto decimos el romance (núm. 16) al santísimo *Nacimiento*, «En un pesebre que al oro / atrás se deja mil leguas»; en sus versos nacimiento, eucaristía y redención son presentados como un sencillo romance pastoril. Otro de los romances que mejor ilustra esta peculiar forma de desarrollar conceptos teológicos es la contienda «Entre la tierra y el cielo» (núm. 10).

En suma, el *Tesoro de conceptos divinos* representa un sistema de recursos elocutivos que se encuentran en la base del conceptismo y cuyo contenido, en este caso, es sagrado y trascendente. Los misterios de la Encarnación o de la Pasión de Cristo se habían convertido en motivos de meditación y en temas centrales para el arte tridentino. Gaspar de los Reyes, como Ledesma o Valdivieso, se propuso ilustrar los aspectos más abstractos de la teología cristiana dentro de una vertiente de ingeniosidad en el lenguaje y agudeza en los conceptos, virtudes que de sobras atesoraba fray Gaspar, y que fueron coreadas en los encomios de

<sup>79</sup> La misma parábola del sembrador es el argumento del romance de Ledesma «Deste vino y deste pan / ración a las almas dan», en el que se engarzan varias parábolas, entre ellas la del sembrador que oculta su grano en tierra virgen; *vid.* Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales, op. cit.*, vol. II, pág. 135.

<sup>80</sup> En este sentido, la poesía de Gaspar de los Reyes puede incluirse en composiciones puntuales en la categoría de la poesía meditativa, pues, sin prescindir de la agudeza, discurre con profunda discreción sobre algunos de los misterios que fueron temas centrales del pensamiento agustiniano en las *Meditaciones*, *Soliloquios* y *Suspiros*, tales como la Encarnación, la Redención o las llagas de Cristo; como había que exigirle a un hijo de su orden.

sus paisanos que figuraban al frente de sus poemas. En tal sentido, sobresale la aprobación de Francisco de Pareja quien subraya tales cualidades, porque la obra encierra «buenos pensamientos que descubren grande agudeza de ingenio en el autor i abundancia de sutiles i vivos concetos llenos de piedad y dulzura»<sup>81</sup>. Piedad, ingenio y agudeza son las divisas de esta obra, que mediante los conceptos contrastaba el mundo natural y el sobrenatural, poniendo así la agudeza al servicio de la *concordia discors*<sup>82</sup>. Buscó las semejanzas multiplicando las correspondencias entre ellos mediante el procedimiento común, la alegoría. La naturaleza actúa de referencia concreta del mundo sobrenatural. Con todo, los dos se vivifican con reciprocidad: lo abstracto deviene en concreto, y lo doméstico y sensible acaba trascendido. La síntesis se realiza a través de los símbolos que configuran la alegoría. Pero el carácter antitético de lo abstracto y del mundo real no se disuelve, sino que se proyecta en las paradojas, que son el segundo de los recursos en orden de importancia. Por otro lado, la multiplicación de significados de palabras y frases mediante la dilogía y los cambios abruptos de sentido adensan la estructura semántica de las metáforas. Abundan los oxímoron, las antítesis en todas sus variantes, la catacrexis, el retruécano, el cultismo semántico, el poliptoton, los juegos de palabras basados en la homonimia y la paronimia, y otra figuras de pensamiento. Los romances de Gaspar de los Reyes son un buen ejemplo de cómo se intensificaron estos recursos de la agudeza verbal en la poesía devota, que en su extravagancia y mal gusto acabaron, en palabras del maestro Montesinos, «por secar las raíces de nuestro arte religioso»<sup>83</sup>. Dámaso Alonso sugirió que el deseo «del poeta de excitar, de sacudir la atención de un público probablemente hastiado ya de la reiteración de los mismos tópicos sobre unos cuantos temas, siempre los mismos. La repetición de justas poéticas a santos (y muchas veces a los mismos) a lo largo del siglo XVI había traído consigo la fatiga del público»<sup>84</sup>. Aun compartiendo el análisis de Dámaso Alonso, no aceptamos las consecuencias que extrae de él, pues a su conclusión basta plantear como adversación la extraordinaria vitalidad editorial

81 *Tesoro de concetos divinos*, *op. cit.*, fol. A4 r.

82 Sobre esta noción central del arte de ingenio, *vid.* «Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. C. Strosetzki, Frankfurt: Vervuert, 1998, págs. 68-101; Malgorzata Anna Sydor, «La *concordia discors* en Sarbiewski y Gracián», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, eds. A. Close y S. M. Fernández Vales, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006, págs. 585-590; y el audaz e iluminador enfoque sobre esta noción en Rodrigo Cacho Casal, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, págs. 25-41.

<sup>83</sup> José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, *op. cit.*, pág. 190.

<sup>84</sup> Dámaso Alonso, «Para la historia temprana del conceptismo: un manuscrito sevillano de justas en honor a santos (de 1584 a 1600)», *art. cit.*, pág. 140.



de este género de poesía durante todo el siglo xvii, como se demuestra en el panorama descrito en los preámbulos de esta exposición.

Se ha intentado en estas páginas rescatar del olvido a un poeta valorado en su tiempo por los componentes de una de las ramas más fértiles de la poesía áurea, el grupo antequerano, y recuperar una obra que representa cabalmente el conceptismo sacro y el romancero sagrado de finales del siglo xvi y del primer cuarto del xvii, orientación tomada por la poesía religiosa, que había vivido solo unas décadas antes un periodo de extraordinario esplendor con las eminentes muestras del humanismo bíblico de la segunda mitad del Quinientos. Estamos persuadidos de que esta desviación hacia lo devocional de la poesía religiosa estuvo forzada en gran medida por las terribles consecuencias de Trento. El índice inquisitorial de 1559 había ya prohibido, por ejemplo, las apreciadísimas «*Obras...* en lo que toca a devoción y cosas cristianas [como reza el enunciado del Índice]» de Jorge de Montemayor. Como es sabido, en efecto, desde la publicación del *Index* se impidió la impresión de cualquier versión en romance de los libros de la Biblia, y a causa de ello se prohibieron entre otros, como ha recogido Alcalá<sup>85</sup>, «*Romances sacados al pie de la letra del Evangelio*». Las desastrosas consecuencias de esta prohibición fueron examinadas con lucidez por Alberto Blecua<sup>86</sup>. No se puede descartar que el auge del conceptismo sacro y del romancero sagrado fuera una de las consecuencias, porque la poesía religiosa se vio obligada a abrirse a esta otra vertiente vulgar y, en cierto modo, populachera de una religiosidad externa abocada a la mera expresión, en la mayoría de los casos desatinada, del simple fervor religioso. En ese camino tuvieron mucho que ver las justas poéticas, que con el tiempo harían de los romances uno de sus requerimientos dilectos. El romance fue para la poesía sagrada solo cauce, horma de la expresión de lo devocional, porque en lo esencial es quizá, como se ha dicho, la fórmula más alejada de la naturaleza del mejor romancero artístico, esto es, la de explotar de modo original la tradición popular. Con todo, la raíz heroica del romance tradicional permitiría concebir el romance artístico como el mejor molde para la expresión de los nuevos héroes de la España postridentina, y así lo sugiere Juan de Aguilar en el encomio en forma de epigrama que le dedica a su paisano Gaspar de los Reyes:

Ioannis Aqvilarii, Antiquariae bonarvm litterarvm pvblici professoris ad P.  
F. Gasparem de los Reyes

---

<sup>85</sup> Ángel Alcalá, *Literatura y ciencia ante la Inquisición española*, Madrid: Laberinto, 2001, págs. 125-126.

<sup>86</sup> Alberto Blecua, «El entorno poético de fray Luis», en *Academia Literaria Renacentista, I. Fray Luis de León*, Salamanca: Universidad, 1981, págs. 77-99.

Epigramma<sup>87</sup>

Non est, Smyrnaeum quod saecula nostra poetam  
 inuideant priscis Meoniumque melos.  
 Ecce tibi maior (nova res) modo surgit Homerus,  
 annorum serie sit licet usque minor.  
 Ambo luminibus capti, praestantibus ambo 5  
 ingeniis, saeculi gloria uterque sui.  
 Sed tamen Argolico vati tam praestat Iberus,  
 quam par est aquilae cedere noctis aves.  
 Ille canit Pelidae animos, canit Hectoris arma  
 et structum varia Palladis arte virum. 10  
 Hic Trini regis laudes, hic virginis almae,  
 heroumque pio dulciter ore canit.

---

<sup>87</sup> Mi más sincero agradecimiento al profesor de Filología Latina de la Universidad de Sevilla José Solís de los Santos, quien generosamente me ha proporcionado la edición y la siguiente traducción del epigrama: «No hay razón para que nuestros siglos envidien a los antiguos, al poeta de Esmirna y su canto meonio. He aquí que acaba de surgir un Homero más grande (hecho insólito), aunque sea menor por la sucesión de sus años. Ambos privados de la vista, de sobresalientes (5) ingenios ambos, uno y otro la gloria de su siglo. Pero sin embargo tanto aventaja el ibero al poeta argólico, como justo es que ante el águila cedan las aves de la noche. Aquel canta los arrojados del Pelida, canta las armas de Héctor y al varón avezado al arte variada de Palas. (10) Este dulcemente canta con religiosa voz las alabanzas del rey trino, de la virgen madre y de los santos».

APÉNDICE

*Índice de los romances del «Tesoro de concetos divinos» de fray Gaspar de los Reyes (Sevilla, 1613)*

1. Yo quisiera ser un ángel, fol. 95  
[*Al glorioso doctor san Gerónimo*]
2. Ana, vuestras alabanzas, fol. 103v.  
[*A la gloriosa santa Ana*]
3. A aquel árbol que en altura, fol. 133v  
[*Romance a la cruz*]
4. Sobre el palo de la cruz, fol. 135v  
[*A Cristo puesto en la cruz*]
5. El hijo del rey divino, fol. 136v  
[*A Cristo puesto en la cruz*]
6. El que da salud al mundo, fol. 138  
[*Otro a lo mismo*]
7. Una comedia tenemos, fol. 140v.  
[*Otro, que, en metáfora, sigue vida pasión y muerte de Cristo*]
8. Ahora que estamos juntos, fol. 144  
[*Romance del juego del soldado hecho a la imagen de Cristo crucificado, para un día de los de carnestolendas*]
9. El sacerdote ab eterno, fol. 148  
[*Otro romance al mismo intento en metáfora de misa nueva*]
10. Entre la tierra y el cielo, fol. 182  
[*Romance en que confieren cielo y tierra la venida de Dios al mundo*]
11. En una tierra muy llana, fol. 184  
[*Romance a la Virgen cuando entró Dios en ella*]
12. Enamorose en la tierra, fol. 185v.  
[*Otro al mismo intento*]
13. Ya se ha tomado las manos, fol. 187  
[*Otro romance a lo mismo*]
14. ¡Oh luna, de cuya lumbre!, fol. 189  
[*Otro a la preñez de la Virgen*]
15. El labrador de los cielos, fol. 193  
[*Romance. Trata de la encarnación, nacimiento y pureza de la Virgen*]
16. En un pesebre que al oro, fol. 194  
[*Otro al santísimo nacimiento*]
17. Los pastores han hallado, fol. 197v.  
[*Romance al doblón aplicado al nacimiento*]

18. Médico nuevo es venido, fol. 200v.
19. Un gran maestro de ciencias, fol. 209  
[*Romance de Dios venido al mundo y nacido de la Virgen*]
20. Dióle Dios al hombre un alma, fol. 213v.  
[*Romance. Pleito entre Dios y el hombre*]
21. Hombre y Dios juegan al trunfo  
[*Romance del juego del trunfo*]
22. Hijo de Dios, aunque mío, fol. 223v.  
[*Romance. Habla la Virgen con su hijo*]
23. Pudo amor hacer milagros, fol. 229  
[*Romance a la misma festividad*]
24. Hombre hecho a imagen mía, fol. 231  
[*Romance. Habla Dios con el hombre*]
25. Cuando no hay sol en la tierra, fol. 231v.  
[*Romance al sol, Cristo*]

## PARA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ROMANCE EN EL BAJO BARROCO<sup>1</sup>

PEDRO RUIZ PÉREZ  
(Universidad de Córdoba)

No son escasas las convenciones introducidas en la configuración de la historiografía sobre nuestra literatura, y no son desdeñables sus efectos en la constitución del discurso crítico, ligado a las esquematizaciones del canon. Entre esos hábitos recibidos (y escasamente contrastados) destaca la tendencia a articular etapas histórico-estéticas diferenciadas, basadas en criterios de oposición, entre la imagen de un movimiento pendular y la noción de progreso teleológico, cuando no se mezclan ambos modelos historiográficos. Si estas inercias han generado abundante bibliografía en torno a la distinción entre renacimiento y barroco (por no hablar de lo que ocurre cuando entra en liza el concepto de manierismo), la resultante es bien dispar cuando estas diferencias se neutralizan bajo la noción de edad de oro o sus variantes. El brillo de esta época o, mejor dicho, de las producciones literarias insertas en el (por otra parte discutido) arco cronológico áureo, genera no sólo amplios espacios de sombra, sino, aun con más trascendencia, la imagen de una ruptura u oposición, que ya desde los albores del humanismo se tradujo en el anatema de los «siglos medios» y que, más tarde, por efecto de unos modelos ideológico-críticos bien identificables, trasladó la condena, es más, la negación, al período que siguió a los hitos es-

---

<sup>1</sup> Las páginas que siguen forman parte del plan de trabajo del proyecto I+D *Poesía hispánica en el bajo barroco (repertorio, edición, historia)*, FFI2011-24102 del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

tablecidos para el final de los siglos dorados. Estas operaciones críticas y de historiografía, cada vez más perceptibles, ocultan las líneas de continuidad en los procesos políticos, sociales y culturales, en particular los literarios; del mismo modo quedan difuminadas las inflexiones generadoras del cambio histórico. Así, entre nociones generales y estáticas (tradición, modelos genéricos o formales, tópica...) e imágenes de ruptura y oposición (cambio, polaridad, degeneración...), se impone para mediados del siglo xvii y en el campo concreto de la poesía una ruptura cuando menos cuestionable, y francamente problemática si atendemos a la dinámica específica de los géneros, espacios históricos y conceptuales donde se aprecia de manera privilegiada la dialéctica de permanencia y transformación, la dinámica del devenir histórico. Si esto ocurre con carácter general, cobra un relieve singular en el caso de un verdadero macrogénero, como el del romance, con todos sus avatares y manifestaciones. Las formas tradicionales de la oralidad medieval y su pervivencia popular, de un lado, y los desarrollos cultos propiciados por la consolidación del «romancero artístico», de otro, vienen ligados a fases históricas diferenciadas, pero no de una manera excluyente. Entre uno y otro extremo, mejor dicho, con elementos de los dos se abre un amplio espacio de desarrollo, a partir de la versatilidad del metro y su capacidad para la alternancia o la hibridación de lo narrativo y lo lírico, de la naturalidad expresiva y del refinamiento estilístico. Con ellas el romance discurre por una cronología de siglos y, en lo que nos interesa, atraviesa hacia adelante y hacia atrás las fronteras establecidas para el período áureo. Si ahora no es ocasión para profundizar en las implicaciones arrastradas por consideraciones como ésta en la revisión del discurso historiográfico, sí puede ser un punto de partida válido para considerar el silencio crítico extendido sobre las décadas que ahora me interesa atender, teñidas con las sombras arrojadas por un anatema de sostenida vigencia desde su impulso por los propagandistas de la nueva dinastía y los defensores de un giro respecto a la España de los Austrias<sup>2</sup>.

Las formas de pervivencia del romancero, o quizá cabría decir mejor de los romances, en el siglo que sigue a la muerte de Quevedo pueden mostrarnos,

<sup>2</sup> Junto a la revisión del proyecto ideológico (o los proyectos ideológicos), interesa destacar aquí los recientes trabajos sobre la formación del canon y los esquemas de nuestra historiografía. Con carácter general, hay que mencionar los volúmenes coordinados por Leonardo Romero Tovar, *Historia literaria / Historia de la literatura* (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2004), en particular los trabajos de Joaquín Álvarez Barrientos, «Nación e historia literaria a mediados del siglo xviii en España» (págs. 101-114) y Alberto Blecuá, «El concepto de *Siglo de Oro*» (págs. 115-160); y *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2008, con el trabajo de José Lara Garrido, «Nación poética y nación política: la construcción cambiante de un paradigma en la historiografía literaria de Quintana (1795-1833)» (págs. 373-431), entre otros trabajos sobre la materia de este investigador y de su equipo. Valgan también como referencia los volúmenes del Grupo P.A.S.O., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 2005 y *El canon poético en el siglo xviii*, Universidad de Sevilla, 2013.

además de la vitalidad del género y su capacidad de adaptación, algunos de los rasgos que permiten percibir la entidad de una época, la bajobarroca, sin considerarla un momento de decadencia o de mera transición. Si el romancero nuevo o artístico puede tomarse como un síntoma, cuando no un fermento, de la estética altobarroca, su adaptación un siglo después puede servir también de indicador de una poética diferenciada. En el último tercio del siglo XVI la innovación culminada por Lope y Góngora significaba una clara separación del modelo petrarquista en algunos de sus componentes decisivos: la apariencia confesional, la sentimentalidad espiritualizada, el factor unitivo del «yo» lírico, la construcción del macrotexto o la codificación amorosa neoplatónica quedaban al margen en un modelo que tiende a la objetivación de lo narrativo, impone el uso de la tercera persona y, con su tendencia a lo fragmentario, rompe con el esquema esencial del *itinerarium mentis*, y se acerca a formas más popularizadas. La incorporación de los modelos argumentales procedentes de la pujante narrativa idealista, cruzada de pastores, moros y peregrinos, y la progresiva tendencia a los moldes impresos fueron las manifestaciones más evidentes, lo que no es óbice para su esencialidad y trascendencia. La vuelta a la tradición hispana a partir de la métrica fue, junto a ello, el factor determinante para consolidar un proceso de fusión estética que se convierte en la primera muestra de un «arte nuevo» que culminará en la comedia lopesca, tras dejar huellas en la narrativa cervantina y en la lírica gongorina<sup>3</sup>. Todo ello es bien conocido. Conviene, no obstante, traer su memoria para considerar el posible paralelismo con lo que ocurre en el otro extremo de la poética altobarroca, aunque en este caso sin sustituciones tan apreciables como la del endecasílabo por el octosílabo. Las realizaciones del romance bajobarroco mantienen los rasgos redundantes del género, los que sostienen su paradigma, pero junto a ellos apuntan elementos formales, temáticos y pragmáticos pertinentes para su distinción como una realización específica.

#### PARA UN PANORAMA

Un punto de partida ineludible en este repaso lo constituye, sin ninguna duda, el trabajo pionero de Antonio Alatorre<sup>4</sup>, que ya apuntó lo que él consideraba una «barroquización» del romance, muy en línea con la lectura en boga sobre la hipertrofia de los elementos de un culteranismo degradado en «ultrabarroquismo».

<sup>3</sup> Véase Pedro Ruiz Pérez, *El siglo del arte nuevo (1598-1691)*, volumen 3 de la *Historia de la literatura española* dirigida por J. C. Mainer (Barcelona: Crítica, 2010).

<sup>4</sup> «Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26,2 (1977), ahora recogido en *Cuatro ensayos de arte poética*, México: El Colegio de México, 2007, págs. 11-191. No puede olvidarse la aportación fundamental de José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid: Revista de Occidente, 1970, págs. 109-140, para el período precedente.

Los ejemplos de sor Juana y, en particular, de Caramuel aducidos por el erudito mexicano permitan sostener con solvencia esta conclusión. En su argumentación Alatorre señalaba como línea eje la tendencia a la experimentación combinatoria a partir de la conformación canónica del romance como metro y como género. Entre las innovaciones más apreciables (más bien cabría decir la acentuación de rasgos ya apuntados desde los inicios del género) se encuentra la aparición de moldes versales diferenciados del octosílabo, en su paradigma (el romancillo hexasilábico) o en el del endecasílabo (el romance heroico); la variación en la línea discursiva del romance, para introducir, a partir de la marcada articulación en cuartetos, el esbozo de una agrupación de carácter estrófico, ligada al auge del componente de canto lírico; la aparición de alteraciones en el esquema de rima (asonante en los pares), que se extiende a veces a los versos impares o coquetea con la consonancia desde el aprovechamiento conceptista o manierista de la rima rica; o la extensión de estribillos líricos o de carácter dramático, que alcanzan su culminación en la profusión del villancico en el cambio de siglo, ligada a la generalización de este componente litúrgico y la consiguiente aparición de verdaderos profesionales del género, como Vicente Sánchez, León y Marchante o Pérez y Montoro, convertidos en figuras representativas de la nueva estética o, al menos, de una de sus vertientes más significadas.

No obstante, conviene insistir en que, como el mismo Alatorre ya apuntara, el impulso a la experimentación e innovación formal, e incluso algunas de estas manifestaciones, ya se encontraban en Góngora y hasta en Lope, por no mencionar a autores de menor entidad o amparados tras el velo de la anonimia. Los volúmenes del *Romancero general* (1600) y, sobre todo, de su *Segunda parte* (1605, en estricta contemporaneidad con las *Flores* de Espinosa) así permiten apreciarlo. No es, pues, éste el rasgo distintivo entre dos períodos diferenciados, al menos no lo es en cuanto a oposición de orden cualitativo. Por otra parte, el propio concepto de «barroquización» no deja de prestarse a equívocos. Lo que se barroquiza, en este caso el romance a partir de mediados del siglo xvii, ¿es más barroco que lo anterior? ¿O supone que lo anterior no lo era? Se nos impone, sin margen para la vacilación, que las respuestas a ambas preguntas sólo pueden ser negativas. La noción de Alatorre (y la valoración histórico-crítica en que se asienta) debe ser, cuando menos, matizada. La continuidad de rasgos (intensificados o no) implica la pervivencia de la matriz barroca. Las nuevas orientaciones apuntadas, a veces por una cuestión cuantitativa, añaden un componente de cambio, pero no siempre en la dirección de acentuar los rasgos más extremos del barroco, sino todo lo contrario. Mucho tiempo se ha atendido (mejor dicho, se ha negado atención por esta *idée reçue*) a la dimensión «ultrabarroca», despachada como burda exageración de los rasgos más tópica y superficialmente culteranos. Hora es de atender a la orientación contraria, la identificada con el prosaísmo, y que supone una reorientación de los rasgos



barrocos en conjunción con las demandas de un tiempo nuevo, apuntado ya en la época de los novatores<sup>5</sup>.

De hecho, el magistral análisis de Alatorre y su valor germinal no dejan de estar lastrados por una esencial limitación, la de su estricta vinculación a los esquemas formalistas. Desde ellos ofrece una insuperable descripción de los cambios operados y de los rasgos distintivos en métrica y estilo que conoce el romance desde mediados del Seiscientos. Fuera quedan, sin embargo, no sólo otros aspectos fundamentales de la caracterización discursiva, como los pragmáticos, sino también todo intento de explicación o, al menos, de relación con otros rasgos de época, en cuya consideración puede quedar esclarecida la verdadera entidad de las alteraciones formales tan finamente identificadas y categorizadas en este trabajo señero. En ellos pretendo avanzar mínimamente, eso sí, tras los pasos de Alatorre y en la senda abierta por su estudio. De hecho, hay en sus páginas una observación preñada de sentido: cuando su análisis refleja el interés suscitado entre los autores de la segunda mitad del siglo xvii y primera del xviii por el romance como campo de experimentación formal, está llamando la atención sobre el género y su deriva como termómetro de tendencias y corrientes. Establecida ya la constancia de esa temperatura lírica, es hora de preguntarnos por otros de los modos de manifestación y tratar de acercarnos a los factores que motivan lo que sigue planteando dificultades a la hora de la elucidación histórico-crítica de su «calor poético».

En estas calas parciales para atender a otras dimensiones del romance me propongo partir de uno de los aspectos desatendidos por Alatorre y situados en el plano de la pragmática del género, concretamente lo relativo a sus modos de transmisión, con implicaciones que desbordan lo meramente formal y atañen a la conformación de los destinatarios y la paralela conformación de la voz lírica y de la instancia autorial. Justamente cuando se acentúa la afirmación de la conciencia poética a partir de distintos modos de profesionalización<sup>6</sup>, en estrecha relación con la generalizada práctica de comercio con la imprenta por parte de los autores, ofrece alta productividad crítica atender a la presentación editorial de los romances. Su conformación tipográfica, en paulatino alejamiento de las

---

<sup>5</sup> El ya clásico estudio de Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid: Alianza, 1988, explora las manifestaciones europeas de un cambio, para cuya concreción española llamó inicialmente la atención François Lopez, «Los novatores en la Europa de los sabios», *Studia Historica*, 14 (1996), págs. 95-111; y «La vida intelectual en la España de los novatores», *Dieciocho*, monográfico *Del Barroco a la Ilustración*, ed. J. Pérez Magallón, Charlottesville: University of Virginia, 1997, págs. 78-89. De manera sistemática se ha acercado Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid: CSIC, 2002. Véase también *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, ed. A. Bègue y J. Croizat-Viallet, monográfico en *Criticón*, 103 (2008).

<sup>6</sup> Véase para el período anterior Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, 2009.

recopilaciones individuales o colectivas de las primeras décadas de romancero artístico, nos ofrece una primera imagen de la ubicación del género en el sistema poético y la consecuente caracterización del mismo.

Antes de detenernos en el lugar del romance en la *dispositio* de los volúmenes individuales de rimas, conviene atender a la consideración de un hecho que me parece revelador y que carece aún de un estudio sistemático. Me refiero a la tendencia iniciada en el segundo tercio del siglo xvii por parte de autores cultos, incluidos los que cuentan con otras vías de acceso a la imprenta, para aprovechar el espacio de comunicación editorial abierto por los pliegos sueltos, lejos ya de su estricta identificación con la literatura de cordel. Idóneos para una difusión masiva entre un público con escasos medios adquisitivos y, generalmente, también con una limitada formación letrada, el pliego se presta también en su brevedad para una idónea formalización de textos que, por su carácter circunstancial, combinan la brevedad con unas a veces muy marcadas exigencias de elevación artística. Posiblemente en tiradas reducidas y hasta al margen de la circulación venal, se dirigían a un público culto, capaz de apreciar la altura poética pero también la oportunidad. En el contexto apropiado, estas prefiguraciones de las modernas *plaquettes* ofrecían, con un funcionamiento similar, una respuesta idónea en la circunstancia apropiada. En correspondencia con la dignidad de la ocasión y la que busca mantener un poeta de cierto renombre que firma su entrega editorial, estos pliegos cultos de circunstancia recurren en muchos casos a una métrica *ad hoc*, en forma de estancias postpetrarquistas, clásicas octavas o barrocas silvas, pero no falta el romance, sobre todo cuando el panegírico o la elegía dejan paso a lo descriptivo o lo narrativo<sup>7</sup>. Se trata de una proyección en el campo editorial, y con la autonomía que otorga el formato del pliego, de la variedad genérica con que se despliega el romance, sobre todo cuando pasa a escenarios más cultivados, como los de academias, justas y certámenes. A falta de un rastreo sistemático<sup>8</sup> y de un análisis de la presencia en ellas de la forma

<sup>7</sup> Por citar dos casos bien diferenciados, por su carácter y su cronología, véanse, de un lado, los ejemplos relacionados con la escritura femenina y los hábitos conventuales recogidos por M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, «Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto», y Nieves Baranda Leturio, «Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos sueltos para las tomas de velo. Deslindes preliminares», ambos en *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, coord. P. Ruiz Pérez, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 113,1 (2011), págs. 239-267 y 269-296, respectivamente; y, de otra parte, las reiteradas muestras que ofrece un autor como Benegasi, recogidas en Pedro Ruiz Pérez, «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia una consideración crítica», *Voz y Letra*, en prensa. Pueden encontrarse más ejemplos del caso en Alain Bègue, «Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1650», en *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo xviii. A la memoria de Ernest Lluch*, ed. A. Egido y J. E. Laplana, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010), págs. 399-477.

<sup>8</sup> Hay un primer e ilustrativo repertorio en Alain Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo xvii. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2007.

romance, así como de un estudio de las relaciones mantenidas con su presencia en los referidos pliegos cultos, puede adelantarse que en el proceso lo estrictamente cuantitativo, con la multiplicación de composiciones en el metro romancístico, deja paso a lo que ya alcanza la dimensión de lo cualitativo. En estos marcos específicos de comunicación poética, con la marca común de la circunstancia y la vinculación a ella del texto, se consume la tendencia a la *varietas* manifestada por unos textos que se alejan por ello de la unidad genérica. Variadas son las funciones del romance y sus realizaciones formales, como varia puede ser la caracterización genérica y, como reflejo, la denominación que reciben en los rótulos añadidos. Especificadas por ellos o no, nos encontramos con la persistencia de formas discursivas ya experimentadas, como las relaciones (desde los sucesos más épicos a la meras festividades urbanas), las modalidades mixtas de las celebraciones y otras que venían estando reservadas a registros métricos y estilísticos de tradición culta, como es el caso de epitalamios o epicedios en sus distintas realizaciones. Basten por el momento estos apuntes.

Pasando ahora a un repaso por la presencia de los romances en los volúmenes líricos de cierta extensión que un autor individual da a la imprenta, nos encontramos con una dualidad básica, a partir del lugar y la función de las composiciones en romance dentro de la estructura dispositiva del libro de versos. Comenzamos por una salida editorial que bien pudo servir de clara referencia a las alturas del ecuador del siglo xvii. Corría 1654 cuando apareció la reedición de la obra de Góngora<sup>9</sup> que seguía la establecida por Hoces en 1633, con la publicación intermedia de 1648. La *dispositio* mantenía con apreciable regularidad un criterio de orden métrico, alternando endecasílabos y octosílabos, en un esquema que deja en el centro, tal como ordena la retórica, la parte de menos dignidad; así, comienza con sonetos y canciones, tercetos y octavas, continúa con la serie de décimas, letrillas y romances, y reserva para el final los poemas mayores y el teatro gongorino. La distribución ya se había convertido en canónica; es la que sigue la edición zaragozana de 1643, y todas remiten al modelo de las *Obras verso del Homero español*, dadas a la luz por Vicuña en 1627. La secuencia, a la que se podrían sumar otras ediciones, nos habla, ciertamente, de la pervivencia del autor cordobés y la vigencia de sus versos al inicio del período que estudiamos, pero me interesa ahora destacar el peso de su modelo editorial, el mismo que seguía el manuscrito Chacón<sup>10</sup> y que, en última instancia, remitía, con las lógicas variaciones (de ascendente a retórico), al fijado por Boscán para Garcilaso: desde 1543, pues, se mantiene el modelo basado en las diferencias

<sup>9</sup> *Todas las obras de don Luis de Góngora, en varios poemas, recogidas por don Gonzalo de Hoces y Córdoba, natural de la ciudad de Córdoba*, Madrid: en la Imprenta Real, 1654.

<sup>10</sup> El autorizado códice se dividía, incluso materialmente, en tres partes, aunque en una ordenación diferente, que, eso sí, dejaba los romances con una cierta autonomía en el tercero de los volúmenes, junto a los poemas atribuidos.

métricas, con el soneto como forma privilegiada para el encabezamiento. No obstante, la vigencia del modelo de «varias rimas»<sup>11</sup> alteró el canon editorial en las décadas cercanas al paso del siglo XVI al XVII; al compás de los distintos esquemas adoptados por Lope los cambios se mantuvieron en la primera mitad de siglo, para llegar, con el *Parnaso español* (1648) de Quevedo a la inversión completa del criterio métrico, sustituido por el temático<sup>12</sup>. Por eso es significativo que en la cercanía cronológica una edición de autor canónico recupere unas pautas que le ofrecen al romance un lugar específico en los volúmenes de autor. Y no deja de resultar significativo que este autor sea Góngora, el más destacado autor de un romancero burlesco. El hecho no podía quedar sin repercusiones y proyección en las décadas siguientes.

El romance aparece, así, como parte específica en algunos de los volúmenes polimétricos que jalonan el proceso editorial en la segunda mitad del siglo XVII, tanto en ediciones póstumas como en las realizadas por autores en vida. Es lo que podemos observar, a partir de la fecha señalada, cuando en 1663, el príncipe de Esquilache publica sus *Obras en verso* (Amberes); o en la *Cima del monte Parnaso* (1672), cuando Delitala y Castelví incluye en cada una de las tres musas la consabida serie de sonetos, octavas, canciones y romances, aunque salpicando éstos con otros metros; de un año antes es la edición lisboeta de las *Poesías varias* de Andres Nunes da Silva, que repite esquema; el mismo criterio adoptan los responsables de las ediciones póstumas de Salazar y Torres (*Cítara de Apolo*, 1681, con reedición en 1694) y de Antonio de Solís (*Varias poesías sagradas y profanas*, 1692), aunque en el primero de estos casos mezclando endechas, letrillas y otras composiciones líricas. El papel de estos dos autores, sobre todo Solís, en el canon vigente aún décadas después de su muerte debió de tener un peso considerable en la regularización del modelo dispositivo de sus versos, que

<sup>11</sup> Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid: Calambur, 2009, estudia la evolución de los modelos editoriales, que ya habían tenido una aproximación a cargo de Valentín Núñez Rivera, «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-1997), págs. 153-166. Un valioso conjunto de estudios particulares se recoge en *Del Verso al Libro*, ed. S. Fernández Mosquera, monográfico de *Calíope*, 13,1 (2007).

<sup>12</sup> Algunas huellas de la vigencia de este criterio en la segunda mitad del siglo XVII son, además de la edición con que su sobrino completa el *Parnaso* de Quevedo, *Las tres musas últimas castellanias* (1670), la organización que le da Delitala y Castelví a su volumen *Cima del monte Parnaso español con las tres musas castellanias Calíope, Urania y Euterpe* (1672) y, con criterio muy parecido las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope, hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*, de las que ofrecieron sendas emisiones Francisco de la Torre y Sevilla y José de Alfay en 1670. Otra antología que aplica la organización temática es *Varias hermosas flores del Parnaso que en cuatro floridos cuadros plantaron junto a su cristalina fuente don Antonio Hurtado de Mendoza, don Antonio de Solís, don Francisco de la Torre y Sevilla (...) y otros ilustres poetas de España* (1680). Carácter singular dentro del mismo principio de organización temática es el del *Entretenimiento de las Musas en esta baraja nueva de versos, dividida en cuatro manjares de asuntos* (1654), de Francisco de la Torre y Sevilla.

continuaba vigente medio siglo después de la aparición de sus volúmenes en las obras líricas editadas por Torres Villarroel, uno de los escritores más reconocidos en la primera mitad del siglo XVIII, Eugenio Gerardo Lobo, uno de los poetas de mayor calidad, y José Joaquín Benegasi, sin duda el más prolífico en la publicación de versos en estas décadas. En estos autores dieciochescos se confirma lo que podemos interpretar como una creciente tendencia a la profesionalización<sup>13</sup>. Puede serlo en un sentido amplio de la escritura, como en el Gran Piscador de Salamanca, puede restringirse al ámbito de la lírica, como ocurre con Benegasi, e incluye en el concepto al militar Lobo. El dato fundamental es la regularidad con que dan sus versos a la imprenta y lo frecuente de sus reediciones, aprovechadas por el poeta para corregir y ampliar<sup>14</sup>. En todos los casos la atención al público lector implica una creciente popularización de modos y estilos, y en esta deriva el romance juega un papel fundamental, por su rica tradición, por su reconocimiento y por la flexibilidad intrínseca en el metro para adaptarse a la máxima variedad de materias, tonos y registros.

El sobrenombre adquirido por Lobo como «el capitán coplero» no debía de proceder de sus composiciones más cultas, sino justamente de esas modalidades de verso en que el romance, junto con las décimas y, en menor medida, las seguidillas, juega un papel central. Como cauce para las formas más cercanas a las coplas populares, en estos metros lo lírico es un componente complementario y en un modo que atiende menos a la expresividad del poeta que al gusto de su lector. Quizá por ello el propio Lobo sólo recupera el esquema dispositivo canónico en el volumen (1738) que puede considerarse definitivo para la organización de sus versos y en el que late un propósito de carácter extraliterario que bien pudo influir en esta opción. En cambio, en las 5 ediciones previas de sus versos, desde la inicial de 1717, la *dispositio* es muy diferente, concediendo al romance un relieve acorde con el número de sus composiciones, ya que en todos los volúmenes hasta la edición definitiva, tras un soneto-prólogo, los romances, bien que con algunas décimas entremezcladas, abren los volúmenes, en serie mantenida por más de veinte años. Se trata de una alternativa al esquema considerado anteriormente, con el que mantiene la continuidad en la tendencia

---

<sup>13</sup> Para la situación específica en la época véase Joaquín Álvarez Barrientos, François Lopez e Inmaculada Urzainqui, *La república de las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1995; y Joaquín Álvarez Barrientos, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid: Castalia, 2006.

<sup>14</sup> A la ya señalada bibliografía de Benegasi pueden sumarse los trabajos de Javier Álvarez Amo sobre Lobo: «Peripecias editoriales de Eugenio Gerardo Lobo», en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, ed. I. García Aguilar, Vigo: Academia del Hispanismo, 2009, págs. 199-215; «Poesía y géneros editoriales entre dos siglos», en *El libro de Poesía*, ed. cit., págs. 313-329; y ahora su introducción a las *Obras poéticas líricas* (1738) de Lobo en PHEBO (<http://phebo.es>), repositorio de ediciones digitales dentro del proyecto *Poesía hispánica en el bajo barroco* ya mencionado.

a las agrupaciones estróficas, pero del que difiere por la consideración otorgada a cada una de ellas, con especial incidencia en el romance.

Otras venían siendo las opciones barajadas por las ediciones de la segunda mitad del siglo xvii para evidenciar la importancia alcanzada por el romance. Cancero y Velasco, uno de los autores de mayor éxito y reconocimiento, ofrece en sus *Obras* (1651) una significativa alternancia de romances, jácaras, sonetos y quintillas, apuntando el desplazamiento que van a sufrir las formas genéricas ligadas al endecasílabo y su tradición culta: salvo el soneto por su valor epigramático, apto para la manifestación del ingenio en una amplia variedad de registros, los demás metros, de raíz petrarquista, neoclásica o barroca, van a ceder sus valores genéricos (canto, relación, exposición, lamento...) a la flexibilidad del romance, sobre todo cuando éste desborda en sus pies métricos los límites del octosílabo, con las modalidades del romance heroico y del romancillo o las endechas. La importancia y versatilidad de las formas del romance se manifiesta en su reiterada utilización para articular la *varietas* de los volúmenes, a modo de hilo conductor de compilaciones alejadas de la homogeneidad. Los romances intercalados por Álvaro Cubillo de Aragón en su *Enano de las musas* (1654), por ejemplo, sirven para hilvanar las comedias recogidas en la edición. Años más tarde Miguel de Barrios utiliza un procedimiento similar para otorgar una cierta coherencia dispositiva a su *Bello monte de Helicon* (publicado ya en Bruselas, 1686)<sup>15</sup>. Aunque sin un gran recorrido, el recurso muestra tanto las posibilidades funcionales del romance en la estructura editorial como la flexibilidad reconocida y potenciada por los poetas herederos del romancero nuevo.

También de 1654 es la antología zaragozana que en cierta forma marca la transición entre dos períodos, recogiendo muestras de algunas de las tendencias del altobarroco que tendrán una continuidad en la segunda mitad de siglo y mezclando con ellas las manifestaciones tempranas de la poesía renovada, en una síntesis de las antologías áureas combinada ya con el nuevo funcionamiento del mercado. Me refiero a las *Poesías varias de varios ingenios españoles* recogidas por Joseph de Alfay en el primer fruto relevante de su actividad como editor y librero. Abierto el volumen con un romance de Antonio Hurtado de Mendoza, el metro se convierte en la forma dominante, casi hegemónica, sumando hasta 36 composiciones; entre cada una de ellas se intercalan una o dos piezas, generalmente sonetos y décimas. En su conjunto, los metros y su selección y disposición por el avisado antólogo confirman la proyección de un paradigma de géneros. En este sistema el romance viene a ocupar la práctica

<sup>15</sup> Barrios llega a numerar los cuartetos de un romance descriptivo y de uno epistolar, como signo gráfico de la percepción extendida acerca de este rasgo en la configuración del metro; no lo hace en otro epistolar y uno narrativo, en clara indicación de la falta de uniformidad de criterios, pareja a la versatilidad del romance.

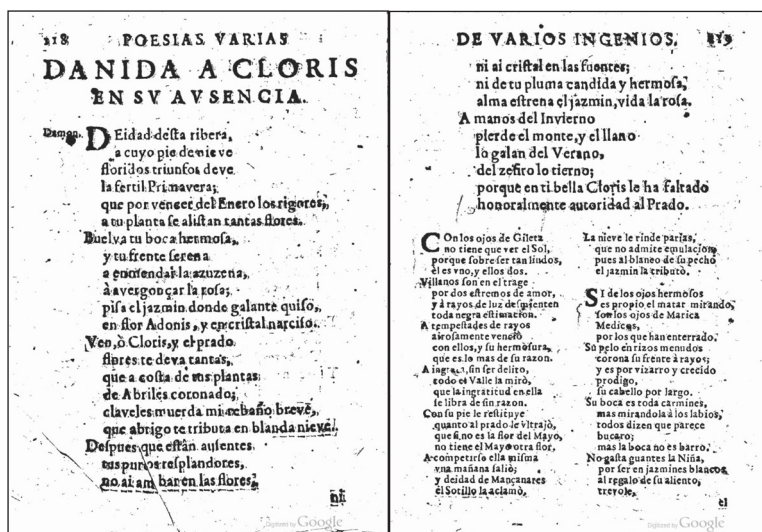


FIGURA 1. Alfay, *Poesías varias* (1654), págs. 118-119.

totalidad del espacio genérico propio de lo narrativo y expositivo, pero también del *carmen* y el *sermo*, por resumir en el par horaciano lo correspondiente a la lírica y, en particular en el período que se abre, a las formas de la epistolaridad y su contragénero, la sátira o, de manera más precisa, lo burlesco o jocosorio. Del otro lado, el soneto asume la variedad del epigrama, en tanto la décima, exenta o en series, ocupa un espacio intermedio entre el soneto y el romance, con funciones correspondientes a sus ámbitos, el epigrama y lo lírico-discursivo. Los rótulos introductorios de los poemas vienen a confirmar esta imagen. De los 36 romances sólo 6 aparecen sin esta especificación en el paratexto, en ocasiones por razones tipográficas de disposición de la página<sup>16</sup>, que obliga a suprimir los marbetes de los poemas; aunque generalmente el editor se contenta con la caracterización del metro, con el apunte de la ocasión que le dio lugar o con la mención (no muy frecuente) de su autor, se registran composiciones en número no desdeñable que presentan una caracterización adicional del romance, a modo de una diversidad de posibilidades subgenéricas; así, aparecen romances

<sup>16</sup> En el caso recogido en la fig. 1 el paso del endecasílabo al octosílabo se traduce en el habitual recurso al cambio a la doble columna. La inserción en la página impar del segundo texto para señalar su paralelismo con el precedente (asunto de los ojos, métrica emparentada, similar extensión, cercana a la del epigrama o madrigal, con ilustres precedentes sobre la materia...) obliga a prescindir de rótulos. Por tal circunstancia el editor deja sin respuesta la posible duda que plantea el segundo de estos textos respecto a su caracterización métrica, que inserta un trisílabo esdrújulo entre el tercer y cuarto verso del cuartete, en otra muestra de las posibilidades de variación en la forma del romance.

líricos, amorosos, satíricos y hasta uno «gustoso». El panorama gana en complejidad, pero también en confirmación de lo apuntado, si tenemos en cuenta que a las mencionadas cabe sumar casi una veintena más de composiciones en romance, aunque ahora rotuladas con otros marbetes genéricos. Son 3 sátiras, 5 composiciones en endechas (una de ellas «endechas líricas»), 6 jácaras y 5 fábulas mitológicas (dos de Céspedes, otras dos de Salas Barbadillo y una de Frías), con o sin ese rótulo. Se trata, en definitiva, de una compilación que reúne 55 textos en metro de romance, con una muy notable variedad genérica y en el contexto de un corpus que sirve de bisagra entre dos estéticas, con lo que tiene de proyección del romance en la poética de las décadas siguientes. La distribución de los romances como metro de continuidad en la antología refuerza la imagen del papel central del metro, que por otra vía quedaba apuntado (con una mayor continuidad en el modelo dispositivo) en las agrupaciones de la estrofa en los volúmenes líricos individuales ya apuntados.

Con una u otra modalidad editorial, registradas en los dos extremos cronológicos, lo que se aprecia desde esta perspectiva en el romance entre mediados de uno y otro siglo es, junto con una considerable proliferación, la adquisición de la correspondiente autonomía de los textos en su relación con las estrategias de agrupación para la imprenta, consagrada ya como cauce privilegiado en la difusión de los romances. En compilaciones colectivas y en volúmenes individuales se aprecia un eclipse del «romancero» como faceta autorial y de «romanceros» como género editorial, una disminución de títulos que lleva al género editorial a su práctica disolución, sobre todo a partir del último tercio del siglo XVII. En su lugar se multiplican en número y variedad las composiciones en ese metro, mostrando en su diversidad de opciones abiertas a la disposición editorial su flexibilidad en manos de unos autores que pueden recurrir a él tanto en la obra de ocasión como en la de mayor empeño, en el marco de la oralidad circunstancial o concebidos directamente para una lectura en molde tipográfico. Éste es el que se va imponiendo, y quizá en ello radique el desplazamiento de unos romanceros consagrados cuando la práctica de la impresión era ajena a la mayoría de los poetas, sobre todo los de nivel más culto, por unas antologías que multiplican su frecuencia a la par que los autores acuden a la imprenta para difundir sus versos. Frente a la parquedad de las antologías en el siglo y medio precedente, a partir de la de Alfay su presencia se hace más frecuente en el mercado, con la consiguiente pérdida de trascendencia en el señalamiento de hitos relevantes en la marcha de la lírica áurea. Ahora son matices menos relevantes los que distinguen a unos títulos antológicos de otros<sup>17</sup>, siendo su consolidación como

---

<sup>17</sup> Una aproximación a modelos de antologías en el período se puede encontrar en Pedro Ruiz Pérez, «Entre dos parnasos: poesía, institución y canon», en *La literatura española en tiempos de los novatores*, ed. cit., págs. 207-231.



género en el mercado editorial lo que las define y, en cierto modo, define la poética del momento. En ese contexto hay que situar el desarrollo del romance, su elección y aprovechamiento por los autores y el horizonte de expectativas que establece para los lectores.

Los escasos registros de la continuidad del romancero tras el ecuador de la centuria resultan también sintomáticos. Hasta cuatro ediciones se registran del volumen de *Romances varios, de diversos autores* entre 1655 y 1664, pero con circunstancias reveladoras. Se trata de la reedición de un volumen que ya contaba con seis apariciones antes de 1650, con una versión corregida y ampliada desde 1643. En 1655 se registran dos ediciones, para entrar en un relativamente amplio lapso de 8 años de silencio, hasta que es Antonio Díez quien en 1663 ofrece una nueva edición ampliada a las activas prensas zaragozanas, incorporando por primera vez una identificación de recopilador; sin su nombre aparece una reedición un año después, que es la última que se registra, en una significativa trayectoria de pérdida de presencia en el mercado, con un último intento de recuperación. En una estrategia similar puede inscribirse el volumen de *Delicias del Parnaso, en que se cifran todos los romances líricos, amorosos, burlescos, glosas y décimas satíricas del regocijo de las musas el prodigioso don Luis de Góngora y Argote*, de nuevo impreso en Zaragoza, y con los significativos reclamos del título y, sobre todo, de la autoridad gongorina o, por mejor decir, de su atractivo entre el público lector, un consumidor caracterizado por haber eliminado toda huella de conflicto entre el gusto por los estilemas gongorinos y una cierta popularización en sus hábitos.

En el mismo sentido parece apuntar una curiosa realización de romancero, posiblemente la única que con este nombre y carácter general<sup>18</sup> aparece con marca de originalidad en el período considerado. Es en 1659 cuando aparece en Madrid, sin reediciones conocidas, la *Primavera y flor de los mejores romances y sátiras que se han cantado en la corte, añadidas diversas poesías*, que reúne en un pequeño volumen en 12º la primera y la segunda parte, debidas, respectivamente, a Pedro Arias Pérez y Francisco de Segura. Mientras que el alférez presentado como autor de la recopilación de la segunda parte no deja otra huella en el impreso, el licenciado responsable de la primera ofrece un preámbulo breve pero con algunos apuntes muy reveladores. En las tres páginas que dirige al lector muestra sin ambages la conciencia de que se trata de una recopilación de trabajos ajenos, que aparecen, además, como anónimos; asume que esta circunstancia le podría hacer merecedor de algunos reproches, pero de

---

<sup>18</sup> Puede sumarse algún caso particular, como el de Antonio Fajardo Acevedo, *Varios romances, escritos a los sucesos de la Liga Sagrada desde el sitio de Viena hasta la restauración de Buda y otras plazas conseguidas en tres años, en que se celebran doce héroes insignes de estos tiempos* (Valencia, 1687), pequeño tomito de 88 páginas en 4º con muy delimitada temática.

inmediato los rechaza, con una abierta reivindicación de su papel editorial. La dedicatoria al marqués de Viana ratifica la dignidad de la empresa. En su papel de editor hace patente la elección de un criterio, reflejado en la portada: se trata de piezas, en algunos casos de circunstancia o de intencionalidad satírica, relacionadas con la corte, pero sobre todo con su aparición en ella vinculadas al canto, es decir, a una forma de oralidad que ahora queda neutralizada en las páginas impresas, en las que han desaparecido hasta los habituales rótulos evocadores de la ocasión en que surgió el poema. El reducido formato podría así apuntar más que a una estricta razón económica (de ahorrar costes para llegar a un público más amplio reduciendo el precio de venta) a un criterio funcional: librito de faltriquera, su tamaño permitiría tenerlo siempre a mano a fin de aprovechar cualquier momento para su lectura, objetivo al que también contribuiría la breve extensión que generalmente muestran los poemas. Y es que no se trata de un romancero en sentido estricto, sino más bien de una especie de cancionero en que conviven metros diversos, aunque con la marca dominante del octosílabo. Mientras la mayor parte de las sátiras anunciadas en la portada aparecen en romance (salvo la primera, dedicada a las calles de Madrid y compuesta en redondillas), la serie de composiciones en romance se ve salpicada de décimas, redondillas, quintillas, endechas, letras y letrillas intercaladas sin un criterio evidente, acompañadas de una chacona, una glosa y un tono, a las que se añaden dos canciones en estancias y otras tantas composiciones en octavas; en la segunda parte se mantiene la tónica, aunque con mayor predominio del romance y la presencia de unas liras; la portadilla es explícita en este sentido: *Primavera y flor de los mejores romances canciones y letrillas curiosas que han salido agora nuevamente, hechas a diferentes propósitos*. Vinculados a la corte o no, agrupados bajo un título que implica unidad o que apunta a la *varietas*, lo que se percibe en la conjunción de estas dos partes es una tendencia hacia la neutralización, con el romance a modo de un metro *omnibus*, capaz de acoger una gran diversidad de modalidades genéricas, que alternan sin mayor dificultad en el espacio del volumen impreso.

Veamos ahora otra peculiaridad, que traslada algo de lo anterior al plano estrictamente formal. En la primera parte (f. 17r) se incluye como romance («Otro» indica el rótulo al colocarlo tras un romance) la letrilla de Góngora «No todos son ruseñores», sin indicación de autoría, como en todos los demás poemas. Puede tratarse de un error del componedor o de la copia preparada para la imprenta, al variar la ordenación de los poemas, pero las diferencias métricas son tan apreciables que no parece muy verosímil que el trueque de denominación pudiera pasar desapercibido para todos los ojos que siguieran la composición de la página; al menos, no es más verosímil que pensar en una suerte de indistinción entre dos formas métricas octosilábicas que compartían otros rasgos genéricos, aún más cuando los romances líricos incluían estribillos,

que acercaban el texto a la forma de la letrilla. Así ocurre, y no es el único caso, con los «romances» que flanquean el texto del cordobés. Le preceden «Otro romance en endechas» («Aqueste domingo», f. 14v), que incluye estribillo; y «Otro romance» («Romped las dificultades», f. 16r) que, si no presenta estribillo, se cierra con una coda lírica compuesta de tres estrofas con aire de seguidilla, la misma rima asonante que el romance y llamativas alternancias silábicas: 7-5-7-5, 6-6-6-6-, 6-6-7-5, coincidiendo los dos versos finales de la primera y la tercera copla, a modo de estribillo. Tras la letrilla gongorina sigue «Otro romance» («Sin color anda la niña», f. 17v.) que presenta un estribillo de rasgos métricos similares a los de la coda señalada, alternando versos de 7, 5 y 6 sílabas. Todos estos casos, como queda señalado, se incluyen bajo el rótulo compartido de «romance». Y los casos se repiten. La vacilación en las denominaciones, algunas equivocaciones o desvíos respecto a lo previsible y las variantes que se presentan en los rótulos del conjunto son un indicio de la marcha del romance hacia una caracterización genérica, donde comienza a neutralizarse la estricta distinción métrica. Versos de romance se emplean para composiciones adscritas a otros géneros, en este caso la sátira, como más adelante para las modalidades epistolares, en tanto que bajo el epígrafe genérico de romance conviven poemas con significativas variantes métricas. Valga precisar que el adjetivo «genérico» alude más a lo general que a una específica definición de género literario; apunta a la agrupación de composiciones en series y familias, pero con un marcado principio de variedad, que suma a la señalada la diversidad argumental las alteraciones métricas. El resultado es la creación de un espacio de lábiles fronteras y flexible caracterización, muy adecuado a la deriva adoptada por una estética en transformación.

En las páginas de este solitario romancero, en fin, se percibe ya una inclinación a combinar lo lírico con lo burlesco, aunque aún sin afirmar una estética resultante de la hibridación de ambos elementos. La denominación de sátira sirve en parte para identificar los romances que muestran con claridad el componente risible, pero no son los únicos en los que aparece un tono de burla o, al menos, de jocosos desenfado. La fusión, siguiendo los pasos del legado gongorino, aún tardará en producirse. En tanto, el volumen antológico, aun con su carácter de *rara avis*, muestra las bases para esta deriva, en la que la flexibilidad del romance ofrece un campo privilegiado.

## DOS POEMAS

Pasemos ahora, con un lapso de pocos años, de un volumen colectivo a otro individual, de una recopilación marcada por el componente lírico a un conjunto en que lo burlesco se convierte en hegemónico. Me refiero al *Nuevo plato de varios manjares para divertir el ocio*, que Luis Antonio, «lego del parnaso», da

a la luz en las prensas zaragozanas de Juan de Ibar en 1658. Se trata de un volumen mucho más breve y ocupado en su práctica totalidad por composiciones en romances, ya que sólo 7 de las más de 30 composiciones recurren a otro metro, principalmente décimas, más una pareja de composiciones en seguidillas. Ésta es la enumeración de los romances (van en mayúscula la denominación genérica que les acompaña y sangradas las composiciones en otros metros):

- 1.- A una dama que la solicitaba el autor. PINTURA  
Décimas
- 2.- A un capón que llevó a sus damas unos pollos (...). SÁTIRA
- 3.- Contra un enano muy enamorado dijo una dama. SÁTIRA
- 4.- Contra los calvos. SÁTIRA
- 5.- A un galán que, yéndole a besar su dama, la mordió de las narices. SÁTIRA
- 6.- A un acaballero, cabeza de bando (...) lo degollaron. ROMANCE
- 7.- A una dama. PINTURA
- 8.- Glosada una letra
- 9.- A una dama que, pidiéndola tabaco (...). LETRA
- 10.- Para desmentir las pinturas (...) compuestas de flores y piedras preciosas, sale la siguiente [PINTURA]
- 11.- LETRA  
Glosa de redondilla en décimas
- 12.- A una dama que salió a jugar (...). LETRA
- 13.- A una dama que blasonaba de doncella muy recogida y parió un niño (...)
- 14.- Jácara de dos jaques andaluces (...)
- 15.- Glosada la letra
- 16.- Retrato en ecos a una dama
- 17.- Respuesta a una carta (...). CARTA  
Décima
- 18.- Al maravilloso y cristiano celo con que en el Santo Hospital (...) curan pobres enfermos... ROMANCE
- 19.- A una dama de la comedia para que ella misma cantara. PINTURA
- 20.- A una dama muy interesada. SÁTIRA  
Glosa de redondillas en décimas
- 21.- Pintura en quartetas para cantada
- 22.- Advirtiendo a los enamorados. SÁTIRA
- 23.- LETRA  
Seguidillas
- 24.- Acto de contrición al artículo de muerte (...)

Como se puede apreciar, sólo dos composiciones se presentan sin denominación genérica expresa, mientras otras tantas ostentan el rótulo de «romance», a

las que se puede sumar otra que comparte los mismos rasgos: temas de carácter narrativo y una cierta elevación, sin división tipográfica y con alguna irregularidad en las cuartetas. La «jácara» se emplea con su uso habitual, tratando una materia rufianesca, en cuartetas regulares. Como «sátira» aparecen expresamente 6 textos y uno más con las mismas características, de carácter breve (entre 8 y 10 cuartetas) y con la presencia de los tópicos del género. El rotulado como «carta» aparece sin división tipográfica ni estrófica, a diferencia de lo que ocurre en las 6 llamadas «pintura» o «retrato», articuladas en cuartetas aunque sin distinción tipográfica. Las 2 que reciben el nombre de «glosa» se mueven entre lo lírico y lo jocoso, mientras que de las 4 presentadas como «letra» una tiene carácter lírico, en tanto el resto se desplaza hacia lo jocoso.

En resumen, cabe concluir de esta breve aproximación que el perfil de esta obra insiste en algunos de los rasgos ya apuntados. El primero es su participación en la pujanza del romance y su tendencia a la agrupación en formas editoriales que se alejan del viejo módulo del «romancero», llegando a ocupar, en cambio, casi todo el espacio de un autor que bien puede caracterizarse como perteneciente a un ámbito culto, pese a la caricaturesca referencia con que se presenta en la portada de su obra; baste decir al respecto que su impresión fue patrocinada por Díaz y Foncalda y que se realizó en una de las imprentas habituales del círculo académico zaragozano. Comparte también, sin contradicción con el carácter señalado, el desplazamiento hacia las formas de la jocosidad (*manjares para divertir el ocio*, reza su título) a partir de situaciones pragmáticas que bien podrían prestarse a la expresión lírica. Dentro de ese tono general se aprecia una notable diversidad de subgéneros, para los que se traen rótulos consagrados o se acuñan otros nuevos. Finalmente, el romance, sin una relación regular con su diversidad de asuntos, acoge un amplio margen para las variaciones formales, extendiéndose hasta lo que venían siendo espacios diferenciados de modelos como el de las seguidillas (faltan las endechas que aparecían en *Primavera*, justamente por la orientación jocosa, que soslaya tratamientos líricos o de lamento).

No son estas las únicas marcas del volumen que nos sitúan en la perspectiva de la orientación específica del romance en las décadas que siguen. El valor de transición que muestra el volumen por su fecha y el contexto en que aparece, así como por el carácter de este librito de cuidada tipografía, se despliega en la señalada variedad genérica, formal y de denominación, su inscripción en un incipiente campo literario y su orientación hacia lo jocoso. Valgan algunas observaciones en estos aspectos antes de dirigirnos hacia unas conclusiones.

Comencemos por lo relativo al contexto, el ya señalado círculo académico zaragozano, del que el patrocinador de la impresión era uno de los miembros más destacados, por su posición social, por su actividad estrictamente académica y por la publicación de sus *Poesías varias* en fecha no muy alejada (1653) y

en las mismas prensas. Se inscribe en un período de verdadero esplendor de la poesía impresa en la ciudad, como tuve ocasión de estudiar<sup>19</sup>, y en ella comparte espacio con las obras de nombres tan destacados como los de su mecenas, el de Juan de Moncayo, marqués de Sanfelices, José Navarro, López de Gurrea y el hidalgo tortosino arraigado en la ciudad Francisco de la Torre Sevil, entre otros. Aun sin actuar estrictamente como grupo, son numerosas las vinculaciones que establecen entre todos ellos una tupida red de relaciones socioliterarias, resultante en una práctica compartida pero diferenciada, que va desde la fábula mitológica de dimensiones épicas, en Moncayo, hasta el presente «plato» «para divertir el ocio», según insiste en este carácter Tomás Cabezas en su preliminar a Foncalda. Es esta diversidad la que, de un lado, permite hablar de un incipiente campo literario, con su heterogeneidad de posiciones, y, de otro, nos muestra las posibilidades de inscripción de la práctica del romance en un horizonte alejado de la marginalidad que podía amenazar al romance desde su participación en la literatura de cordel. Aunque algunas marcas formales y pragmáticas de esa literatura de tono popular se recogen en las composiciones de Luis Antonio, el resultado, destacado por la elaboración material del librito, se aparta de ese encasillamiento y se integra en un horizonte culto, donde el romance va consolidando un lugar específico, eso sí, con algunos de los rasgos de hibridación que venimos apreciando.

Un ejemplo nos permitirá detenernos en esas marcas y, sobre todo, comprobar cómo se integran en una escritura que comienza a fijar algunos de los rasgos de la estética dominante a lo largo de un siglo. Reproduzco en el texto, aunque con sangrado moderno, la división tipográfica del original, distinguiendo, más que unidades estróficas, elementos retóricos de la *narratio*<sup>20</sup>:

A UNA DAMA. PINTURA

Quiero retratar la Dama  
que es mi vida y es mi muerte;  
si algo dejare a la duda,  
el más discreto lo enmiende.

No es azabache ni es oro  
su cabello, pero tiene  
tan unidos los colores,  
que el que mirar lo merece

5

<sup>19</sup> «La edición zaragozana a mediados del siglo xvii y la sistematización del libro de poesía», en *El libro de poesía*, ed. cit., págs. 69-101. Lo allí apuntado puede ser de utilidad para contextualizar algunas de las observaciones trasladadas a estas páginas sobre la imprenta en Zaragoza en estos años.

<sup>20</sup> Modernizo grafía y puntuación y número versos. Mantengo el peculiar uso de las mayúsculas. Hay edición facsímil (Cieza: La fonte que mana e corre, 1968).

---

|  |    |
|--|----|
| reconoce el parentesco<br>que el Océano y él tienen,<br>porque en transparentes ondas<br>se parecen de tal suerte,<br>que está temiendo la vista<br>que en pardas olas se anegue.  | 10 |
| La frente es muy espaciosa,<br>por suya tan eminente,<br>que parece de Aragón<br>ser un Moncayo de nieves,<br>y, para que en todo puedan<br>los que la miran temerle,<br>dos bien hechas medias lunas<br>con igualdad la guarnecen,<br>que de sobrecejo hermoso<br>le sirven y le defienden.               | 15 |
| Dos etíopes ladinos<br>con negras flechas previene<br>el registro a cuanto mira,<br>porque tales ojos tiene,<br>que con un mudo silencio<br>dicen todo cuanto sienten,<br>y sin esto son tan libres,<br>que, si algo bien les parece,<br>sin prevenir riesgo alguno<br>salen y entran donde quieren.       | 20 |
| Viendo el Alba sus mejillas<br>se equivocó de tal suerte,<br>que, juzgando que eran rosas,<br>llegó a ellas como suele<br>a comunicar su lustre,<br>y ella, sagaz y elocuente,<br>la dijo: «Flores, mi reina,<br>yo me las gasto excelentes.<br>Vusced se meta en baraja,<br>que es cosa que le conviene». | 25 |
| De bruñida plata un rasgo<br>las divide, pero tiene<br>ventanas por donde muestra<br>fragancia tan vehemente,<br>que las mejillas se corren  | 30 |
|  | 35 |
|  | 40 |
|  | 45 |

porque tan cerca las tienen, 50  
y están tan llenas de gracias,  
sin ser Roma, que se puede  
decir que no se han sonado  
porque estas narices güelen.

Corrida está, y con razón, 55  
la concha que en el Mar bebe  
el néctar líquido y puro  
en las partes del Oriente  
de ver que en roto coral  
más finas perlas se encierran, 60  
tan metidas en docena,  
que a todos parecen dientes.

El terso mármol de Paro  
en esta ocasión no tiene  
que blasonar, pues conoce 65  
que su garganta merece  
cobrar el blanco tributo,  
si bien aquí me suspende  
el ver que no es celebrada  
garganta que tal voz tiene, 70  
pues con pasos de garganta  
es Sirena de las gentes.

Ebúrneos pechos se miran  
tan señores, que les deben  
entre pechos pagar feudo, 75  
y ellos en blanco se queden,  
pues por grandes ni pequeños  
nadie a ofenderlos se atreve.

Quisiera darle de mano,  
mas temo que he de perderme, 80  
que quien ganó a los jazmines,  
sin dar por esas paredes  
la blancura, bien podrá  
con más razón atreverse  
a detenerme la mano, 85  
siendo suya y siendo breve.

Si va a decir la verdad,  
nunca he querido meterme  
en cosas muy delicadas,  
mas en esta talle tiene 90



de quebrarse mi discurso  
o, por lo menos, de verse  
oprimido y ajustado;  
bravo donaire parece.

En aguas voy a hacer piernas, 95  
y plegue a Dios no me cueste  
algún susto el tantearlas,  
que sus piernas no se entienden  
si con su propia costumbre,  
y es tan lisa, que no quiere 100  
ocasionar al cristal,  
por ser cosa contingente,  
a que tenga alguna queja,  
y es bien que yo las respete.

Aquí ya me falta todo, 105  
que de sus pies no se puede  
glosar dos coplas siquiera,  
y, así, es justo que se queden  
en tan buen punto los pies,  
pues que de vista se pierden. 110

Y toda junta es tan linda,  
que quien más la encareciere  
dirá menos de lo que es,  
y es más de lo que parece. (págs. 21-25)

Toda la *inventio* y la *dispositio* retóricas responden a la caracterización de «pintura», marcando unos evidentes modelos de la tópica literaria y de los discursos que le corresponden, pero introduciendo respecto a ellos una apreciable inflexión. El programa se apunta desde el cuartete de introducción, con su paradigmático valor de *propositio*: «Quiero retratar la dama/ que es mi vida y es mi muerte» (vv. 1-2). La aparición de la dama y la referencia a su poder activa la memoria de un petrarquismo que sigue alimentando la gramática poética de la primera mitad del siglo xvii, con todas las variaciones y matices propios de la nueva edad<sup>21</sup>; el posterior despliegue de la *descriptio puellae*, con el estereotipado recorrido por los elementos anatómicos en orden descendente, vendría a sancionar esta clave inicial. Sin embargo, la paradoja vida-muerte, sin ser

<sup>21</sup> Aún podían percibirse como cercanos los ejemplos de reescritura del patrón del *Canzoniere* en la ortodoxia de *Canta sola a Lisi* difundido en la edición póstuma de Quevedo, la inflexión hacia la moralidad barroca de Soto de Roja en el *Desengaño de amor en rimas* (1623) y hasta la irrisión introducida por Lope a través de su heterónimo Burguillos (1634). Junto a ellos iba creciendo la línea de separación del modelo, aunque sin la radicalidad con que surge en Góngora.

del todo ajena al conceptismo petrarquista, apunta de manera más directa a un remoto amor cortés, presente aún, por ejemplo, en la poesía de Quevedo<sup>22</sup>. Este nuevo horizonte de referencia introduce, más allá de la paradoja resultante de la antítesis, un punto de contradicción, sobre el que se sustenta el juego del poema. Una de las reglas del amor de base caballeresca era, justamente, el *secretum*, que se correspondía con la renuncia a una descripción detallada de la dama, tan sujeta a los mecanismos del estereotipo como a la descarnalización exigida por un discurso de la abstracción, de los silogismos propios de una casuística escolástica en que se ordena la aventura amorosa de caballeros y trovadores. Frente a esta lógica y esta poética se erige la retórica de la descripción pormenorizada y de la materialidad de un cuerpo, por más que éste se vea sometido a los mecanismos de una anamorfosis que a mediados del siglo XVII ya había sido desmontada y denunciada. Aunque negado en la mayor, un eco del *secretum* cortés se muestra en forma de la reticencia que volverá a aparecer al llegar a los puntos más delicados de la anatomía femenina (vv. 79-110): lo que pueda dejarse a la duda propicia la apelación al discreto (vv. 3-4), a la complicidad de quien puede penetrar en los mecanismos de la ironía basados en el tratamiento jocoso de unos reconocibles (y gastados) modelos cultos de poesía amorosa y de las filografías en que se apoyan. Al adelantar la voluntad de hacer un retrato el hablante lírico formula una propuesta de valor programático e inmediato trasfondo metaliterario, que se cumple con una ironía subversiva de la retórica idealista en vigor. Al revisar la *descriptio puellae* el texto se complace en poner en evidencia los mecanismos de la comparación o metaforización resultante en la cosificación de la mujer, reducida a una acumulación informe de materiales suntuarios. Al resaltar la cosificación se introduce la burla de los mecanismos de base en la codificación, en la que se sustenta lo esencial de la poética precedente. Desde la conciencia y la expresión de estar elaborando una «pintura», la voz lírica se exhibe en su acto de *imitatio*, en el que los conceptos, los ecos gongorinos y otras convenciones de lo literario se dejan ver en toda su condición de artificios retóricos, alejados de cualquier naturalismo, el de una idealización femenina o el de una poética de base renacentista. En la pintura de esta dama, que podía ser cualquier otra dama, no hay una irrisión del objeto, por más que se estereotipe su anatomía; es el propio discurso el que se convierte en objeto de la reflexión burlesca. Aunque su carácter participa de la juguetona convención académica, bajo ello late una corrosiva mirada sobre una poética sometida a demolición, por más que se parta de ella y se sigan aprovechando sus elementos.

---

<sup>22</sup> Véase Otis H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza: Biblioteca del Hispanista, 1955. El contexto general del tópico y su codificación se recoge en M.<sup>a</sup> Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona: PPU, 1990.

Con similar mezcla de cultura e ingenio, el procedimiento se repite (si no es que parte de este mismo punto) con la revisión de la forma y la función del romance, a partir de la utilización del metro octosilábico para un ejercicio retórico inicialmente reservado a los moldes italianistas y cultos. El desplazamiento del *aptum* se completa con la adopción para el metro de una materia alejada por igual de los remotos orígenes caballerescos y de los cercanos esquemas narrativos: entre el relato y el lirismo, la «pintura» desplaza el romance de sus habituales parámetros genéricos y explota la flexibilidad de su forma, en este caso con un calculado juego, bajo su apariencia de descuido, con las reglas de articulación subestrófica. De acuerdo con la *amplificatio* necesaria para mantener el desarrollo del poema sin salir del tópico de la *descriptio*, Luis Antonio sorteja la generalizada organización en cuartetos del romance y opta por un modelo que mantiene la coherencia entre esquema retórico y esquema métrico, incluyendo el punto de fuga que se corresponde con la ironía general del poema. La *propositio* y la *conclusio* enmarcan el romance con el procedimiento ya habitual de articulación del metro en cuartetos: de sus reglas parte y a ellas vuelve, como si no hubiera pasado nada, y lo que ha ocurrido es la propuesta y resolución de un experimento métrico lleno de matices. Sintetizándolo, se trata de establecer series de 10 versos, una para cada uno de los elementos del rostro (cabello, frente, ojos, mejillas y nariz) hasta llegar a la boca, justo en el ecuador del poema; entonces el autor opta por un doble cuartete, en el que parece apuntarse una transición, y de hecho se da en lo que se refiere al abandono de la regularidad estrófica: ahora serán 10 versos para el cuello, elemento de engarce entre la cabeza y el tronco de la dama, 6 para sus pechos, 8 respectivamente para las manos y el talle, para volver a la agrupación de la decena para las piernas e ir acortando la referencia al último elemento, los pies, a 6 versos. Mientras la primera parte, con su regularidad métrica, podría tomarse como un juego de emulación con las décimas, que sería otro metro habitual para este esquema retórico, la segunda lo que nos deja justamente es la imagen de irregularidad, en la que cabe ver menos una manifestación de libertad creativa o de simple descuido que de sustitución de un principio de *aptum* de base exclusivamente métrica, con las reglas de la estrofa como dominantes, a un patrón organizativo basado en criterios más cercanos a la finalidad subvertidora del poema.

Este punto nos lleva al relativo a las variaciones operadas por el romance (éste en concreto y el género en su extensión) desde lo formal a lo genérico, con su correspondiente denominación. Desplazada su materia más allá de las convenciones del género, el romance entra en el espacio de una poética que no corresponde a su tradición. Su retórica ofrece un inmediato reflejo, y la métrica se acomoda a los cambios explotando todas las posibilidades inscritas en la flexibilidad del molde métrico, inserto además en el proceso de experimentación señalado por Alatorre. La acomodación a diferentes perfiles genéricos, como

el de la «pintura», proyectado o no en el rótulo que inserta el poema en la edición, aparece ligada a todo ello, con el resultado general de que el romance, metro y género, gana en extensión lo que pierde en coherencia y uniformidad. Sin salir del reducido volumen zaragozano (sobre todo en comparación con el romancero que representa la postrera pervivencia de un modelo en retroceso) podemos comprobar esta tendencia en su variedad de propuestas genéricas y realizaciones formales, apuntando nuestras conclusiones hacia la idea de que el romance pasa a partir de estos años de mediados del siglo XVII de representar algo parecido a un género *sensu stricto* (con su coherencia estrecha entre materia y forma, pero también modelos de agrupación y tonalidad dominante) a percibirse como un molde de valor general apto para un amplio abanico de funciones, aunque normalmente ligadas a lo *humilis*, a lo sencillo y cercano, a lo que viene a corresponder lo que se aprecia en relación a la relajación de la forma, también en el orden métrico; éste parece sometido al mismo propósito de juego que empieza a imponerse y que tiene en la «pintura» comentada una expresión perfecta. De hecho, y así lo denotan los títulos reseñados, todo el volumen dedicado a «divertir el ocio» impone esta tendencia. Aunque permanece un resto de trascendencia, con el «Acto de contrición al artículo de muerte» que cierra la recopilación con una larga tirada de octosílabos sin particular agrupación estrófica, los juegos formales y con la materia tratada son la marca dominante. Justamente, la inclinación hacia lo jocoso se impone como el tono dominante en los romances durante aproximadamente un siglo, el que media entre la edición de Luis Antonio y los años en que José Joaquín Benegasi da a la imprenta con insistente regularidad sus volúmenes, en los que los romances mantienen la posición de centralidad, con todos los rasgos apuntados, si no es el de la renuncia a las manifestaciones más externas de la experimentación métrica. Una sola muestra<sup>23</sup> nos puede servir para ilustrar y cerrar este análisis:

<sup>23</sup> *Obras líricas y jocosas que dejó escritas el señor don Francisco Benegasi y Luján (...). Van añadidas algunas poesías de su hijo don Joseph Joaquín Benegasi y Luján posteriores a su primer tomo lírico, las que se hacen notar con esta señal \** (Madrid, 1746), págs. 78-79. Mantengo las peculiares grafías del texto (Flox y Damne, por Flos y Dafne). A este ejemplo podrían sumarse otros de la misma edición como «Envióle un religioso, su amigo, muy docto y muy discreto, un romance de arte mayor, larguísimo y sin concepto, el que compuso un forastero a quien conocían ambos, diciéndole que se le volviese luego que le leyese; y, enviándosele el autor al día siguiente, le acompañó con este ROMANCE» o «Responde a un amigo que le había escrito un romance agudo con rima en -e». Para un análisis más detenido de los aspectos tratados puede verse Pedro Ruiz Pérez, «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», *Bulletin Hispanique*, 114,2 (2012), en prensa; y «Benegasi y la poética bajobarroca: prosaísmo, epistolaridad y tono jocosero», *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.

*Responde a una carta muy larga de un amigo*

## ROMANCE

|   |    |
|---|----|
| Amigo y dueño, recibo<br>una tuya de dos pliegos,<br>pero en responderte yo<br>no gastaré uno ni medio.                   |    |
| Es lo más del contenido<br>repetir lo que sabemos,<br>conque, quitado lo más,<br>todo lo demás es menos.                  | 5  |
| Ese verso es más antiguo<br>que Calderón [y] Quevedo;<br>dígolo porque yo cargos<br>de conciencia no los quiero.          | 10 |
| Dices que mi primer tomo<br>es todo asuntos burlescos;<br>Dios te dé mucha salud,<br>que tienes mucho talento.            | 15 |
| Mas ya, para darte gusto,<br>y a los místicos y serios,<br>estoy discurriendo hacer<br>un <i>Flox Sanctorum</i> en verso. | 20 |
| También, para historiadores,<br>ponerme a escribir ofrezco<br>unas dos o tres historias,<br>muy historias, en tercetos.   |    |
| Para el que fuere humanista<br>diré mil cosas de Venus,<br>de Cupido, de Mercurio,<br>de Damne, Apolo y Peneo;            | 25 |
| hablaré del gran Vulcano,<br>el de los hierros de hueso,<br>y la fábula del Toro<br>la pondré en un ovillejo.             | 30 |
| Lo haré, que ya revienta<br>mi tintero por lo lleno,<br>pero tales son las cosas<br>que me dejo en el tintero.            | 35 |
| Al que dice que yo escribo<br>jocoso mejor que serio,<br>óyele en pie, por tu vida,                                       |    |

|  |    |
|--|----|
| porque dice el Evangelio.  | 40 |
| A los demás déjalos<br>de la suerte que los dejo,<br>pues nadie más necio que<br>quien hace caso de necios.              |    |
| Conmigo sucederá   | 45 |
| lo que con un caballero<br>tan fatal, que tengo duda<br>si tuvimos parentesco.   |    |
| Fue el caso que pretendió<br>lograr un corregimiento,  | 50 |
| y tardó tanto en bajar,<br>que se murió pretendiendo.  |    |
| Bajó, en fin, el mismo día<br>que se ajustaba el entierro,<br>con que le hicieron <i>Justicia</i>                        | 55 |
| al pobre después de muerto.  |    |
| Aplica el cuento, que yo<br>de aplicaciones no entiendo,<br>porque las aplicaciones<br>distan mucho de mi genio.         | 60 |
| Y adiós, porque la cuartilla<br>casi, y aun sin casi, lleno,<br>y ofrecí en la primer copla<br>no llegar a medio pliego. |    |

Se trata de un ejemplo representativo del uso epistolar del romance, que recoge con su aire de desenfado algunas observaciones sobre materia y forma en la nueva configuración del molde genérico. La relación entre carta y pliego, presente en saludo y despedida, apunta, si no a la imprenta a través de su unidad de medida, sí al punto de la extensión, que es el asunto que da pie a la respuesta. Este aspecto formal, vinculado a los campos en que se mueve el romance, se relaciona también con la materia, que en irónica *recusatio* Benegasi concreta en la hagiografía, la historia y el mito, es decir, el campo privilegiado por un romancero artístico que tiene una cumplida expresión en el *Coro febeo de romancero historiales* (1588) de Juan de la Cueva, por ejemplo, tras precedentes como el de Lucas Rodríguez (*Romancero historiado*, 1582) o el *Romancero de Pedro de Padilla, en el cual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandres los Españoles hicieron, con otras historias y poesías diferentes* (1583). Pero esos eran otros tiempos, y Benegasi está apuntando a unas materias que ya no le interesan ni considera aptas para su concepto del romance y de la poesía

en general. La clave del alejamiento se encuentra en lo burlesco a lo que alude en el texto (v. 14), aunque para ser más exactos y abarcadores habría que hablar del tono jocosos o jocosero<sup>24</sup>. Con un cauce idóneo en el romance, lo jocosos recupera de las *nugae* clásicas el sentido de la brevedad y de los asuntos menores, apuntando una de las claves distintivas de la estética vigente hasta estas alturas del XVIII, una clave ya apuntada en el texto de Luis Antonio y que establece el horizonte en el que se produce la reorientación del romance y los rasgos que van a caracterizar en esta etapa una parte importante de su producción.

#### CONCLUYENDO

Sumando al análisis de Alatorre que citaba al inicio de estas páginas una atención a aspectos no tratados por el maestro mexicano, como las formas de difusión del romance y su lugar en las estrategias y modelos editoriales o su redefinición de la materia tratada, podemos avanzar en una hipótesis interpretativa sobre las razones o, al menos, el sentido de los cambios señalados en la configuración del metro y del género que lo sostiene, apuntando de paso a algunas marcas de la poética de la época entre mediados del siglo XVII y mediados del siguiente.

Con su recuperación por Meléndez Valdés a través de las anacreónticas y la estética rococó, se evidencia el soslayo del lirismo que el romance experimentó en las décadas precedentes<sup>25</sup>. Ello suponía la renuncia a uno de los rasgos determinantes en la conformación del romancero artístico. Si bien se mantenía en algunas de las obras publicadas en los inicios del período bajobarroco (como en la *Musa Urania* de la obra de Delitala o en la *Primavera*), en el pleno desarrollo de éste el romance se orienta por otros derroteros, con un rechazo, más o menos abierto y en todo caso consciente, por los rasgos de la poética anterior, ya sea la de raíz petrarquista, ya sea la desarrollada en el propio romancero. Desde los *Manjares para divertir el ocio* de Luis Antonio a la reivindicación de lo burlesco por Benegasi, el romance se pone al servicio de una nueva concepción de la poesía o, de forma más concreta, de la poesía apta para un nuevo tiempo, el que se abre con los novatores y marca una deriva respecto al alto barroco.

---

<sup>24</sup> Es esencial en este aspecto el trabajo de Jean-Pierre Étienne, «Primores de lo jocosero», *Bulletin Hispanique*, 106,1 (2004), págs. 235-252.

<sup>25</sup> Pedro Salinas extrajo un juicio de severa rotundidad desde esta perspectiva: «el siglo XVIII, hasta Meléndez, llevó el romance a gran rebajamiento; salvo algunos fríos ejemplos de romance morisco en Lobo y García de la Huerta, sólo se empleaba en tono burlesco para cansadas y prosaicas descripciones, o para polémicas de tono grosero, como las de Villarreal o Lucas Alemán», en la introducción a su edición de *Poesías* de Meléndez, Madrid: Espasa Calpe, 1925, pág. XLIX. El juicio es mantenido por Irene Vallejo González, «Consideraciones sobre *Ocios políticos*, primer libro de poesías de Torres Villarreal», *Edad de Oro*, XXXI (2012), págs. 351-368, con expresa referencia al pasaje de Salinas (pág. 357).

No se trata de una ruptura total. En los romances tratados, sin ir más lejos, se perciben las huellas de la herencia del Góngora de «Ahora que estoy despacio», de la tendencia de Lope a introducir los temas de la cotidianidad, de la acomodación de lo *humilis* en la pluma de Quevedo. Como en ellos, el concepto mantiene un lugar destacado en la retórica del poema, ahora claramente orientado al chiste, a la muestra de ingenio, sin perder pie en una lengua que se acerca, si no a un ideal de naturalidad, sí a una recuperación de lo coloquial, bordeando un prosaísmo no siempre salvable, pero que marca una distancia respecto a la lengua poética y a la expresión lírica identificables como propias del alto barroco. Si el romance fue el campo elegido para los primeros brotes de esa línea en los años de los grandes poetas barrocos, en el período siguiente completará su adaptación para servir de cauce a la extensión de estos rasgos, que no son sólo formales. Lo coloquial va unido a lo cotidiano, esto es, a la emergencia de temas alejados del repertorio habitual del romancero nuevo, situados ahora en un marco inmediato a autor y receptor, inmanente, tan alejado de idealismos como de trascendencia. Por esta razón tampoco se asienta el didactismo convertido en seña de identidad por la poética ilustrada, que recurrió al mismo cauce de lo epistolar que los romances bajobarrocos asumieron como marca genérica.

Entre la estética de Quevedo y la del Meléndez Valdés ilustrado podemos situar los cambios que hemos podido apreciar en unas calas en textos en los límites cronológicos del período acotado. Un análisis más demorado y sistemático es imprescindible para contrastar estas primeras observaciones y, en su caso, dotarlas de una solidez por ahora lejana. Pese a ello no considero carentes de interés los apuntes ofrecidos sobre una deriva estética que no llega a alcanzar el grado de cambio de paradigma, pero que apunta notables elementos de coherencia, una alteración acompasada de temas, formas y tonos, donde humildes formas genéricas como el romance se ofrecen en su dimensión de útil termómetro para la observación de la dinámica histórica.



## TEORIZANDO LO NATURAL: LOPE DE VEGA REFLEXIONA SOBRE EL ROMANCE

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
(Universiteit van Amsterdam)

Dibujando el perfil del genio irreflexivo y pasional que el propio Lope de Vega se complació en difundir en vida, la crítica ha tendido a enfatizar el hecho de que el Fénix no produjo un corpus de poética comparable a su apabullante práctica literaria. Apenas el *Arte nuevo*, un puñado de prólogos y algunos textos polémicos –ya contra los poetas cultos, ya contra humanistas o «aristotélicos»<sup>1</sup>– constituyen toda esa reflexión teórica. Es, además, una producción limitada siempre a justificar la posición (real o pretendida) de Lope en el campo literario, a afirmarla con sus ataques a diversos rivales o a defenderla contra las puyas de éstos. Tan circunscritas al mundillo literario de la época, estas reflexiones lopescas quizás se antojen escasas teniendo en cuenta los cinco pliegos diarios que el Fénix afirmó haber escrito durante su vida<sup>2</sup>. Es más, tal vez parezcan incluso más escasas si se observa la atención relativa que, dentro de ellas, Lope dedicó a un género tan importante en su vida como el romance, el vehículo literario que le vio nacer como poeta en el Madrid de los años 80 y el que le acompañó durante el resto de su carrera. Este relativo descuido, unido al despego con que Lope trató sus

---

<sup>1</sup> Joaquín de Entrambasaguas, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, vol. 1, págs. 63-580.

<sup>2</sup> Lope de Vega Carpio, *Égloga a Claudio* [1632b], en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 696-717, vv. 179-180.

romanceros morisco y pastoril, constituye una interesante incógnita que exige la atención de la crítica.

La intención de este trabajo es precisamente indagar la relación del Fénix con el romance: pretendemos revisar aquí las escasas afirmaciones de Lope sobre el género, contrastándolas con su uso del romance a lo largo de su carrera, con el fin de poder explicar e interpretar la actitud de Lope hacia esta modalidad. Para ello, comenzaremos examinando las razones por las que Lope se identificaba particularmente con el romance, motivos que respondían tanto a las circunstancias de la carrera poética del Fénix como a la imagen que difundía de sí mismo, y que estudiaremos usando textos lopescos e incluso sátiras de sus rivales. A continuación, examinaremos las reflexiones de Lope sobre el romancero, empleando para ello no sólo sus obras más abiertamente teóricas, sino también comentarios de pasada insertos en otros textos, incluyendo de hecho algunos romances. Con esta poética en mano y como elemento de contraste, pasaremos a examinar el uso lopesco del romancero, estudiando su evolución a lo largo de la carrera del poeta, así como su grado de presencia en los elencos de obras propias que con tanta frecuencia produjo el madrileño. De este modo podremos ya estudiar qué pretendía Lope de Vega de los romances, cómo y para qué los usó, y, por último, qué actitud mantuvo hacia ellos.

Desde el comienzo de su carrera en el Madrid de los años 80, el Fénix se identificó con el romancero nuevo por diversos motivos, e hizo de los romances una parte esencial de su imagen de escritor. Esta identificación obedece a cuatro razones fundamentales, la primera de las cuales es el hecho cronológico de que Lope se dio a conocer como escritor en el Madrid de la década de 1580 por sus exitosas comedias, pero también por sus no menos exitosos romances. Aunque no era el único poeta de su generación en componer romances –Liñán de Riaza y Luis de Góngora son otros destacados romancistas que comenzaron a escribir en los 80–, el protagonismo de Lope en el romancero nuevo fue reconocido desde el comienzo<sup>3</sup>, algo que puede fácilmente corroborarse con datos: como apunta Antonio Carreño, el Fénix domina con 108 textos la más difundida compilación de romances nuevos, el *Romancero general*<sup>4</sup>. Además, Lope escribió algunos de los romances más populares del fin de siglo, como el morisco «Sale la estrella de Venus», que según la opinión un tanto lírica de Ramón Menéndez Pidal «fue cantado en toda España por grandes y chicos, cortesanos y labradores»<sup>5</sup>. Por ello, las entusiastas opiniones de la crítica están bastante justificadas, pese a su subjetividad: para Emilio Orozco Díaz, Lope fue el «más popular y fecundo

<sup>3</sup> Felipe Pedraza Jiménez, *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid: Laberinto, 2003, pág. 23.

<sup>4</sup> Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1976, pág. 46.

<sup>5</sup> Ramón Menéndez Pidal, «El romancero nuevo», en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949, págs. 73-112, pág. 75.

creador del género»<sup>6</sup>, y para Carreño, fue «el máximo creador del Romancero nuevo»<sup>7</sup>. Este dominio lo corroboran las famosas parodias gongorinas, y también el indudable cansancio que expresan romances satíricos anónimos como «Oídme, señor Belardo»<sup>8</sup> o «Toquen aprisa a rebato», que repasa la obra romanceril del Fénix criticándola y señalando que «sus endechas pastoriles / caído han de puro viejas», para rematar expresando hartazgo con los «poetas / que quieren por un romance / ser dioses aquí en la tierra»<sup>9</sup>.

Es más, en parte para afianzar este dominio sobre el género Lope cultivó y fomentó como ningún otro poeta del siglo una de las innovaciones decisivas del romancero nuevo: la ficción autobiográfica. Lo corrobora el propio romance satírico «Oídme, señor Belardo», en el que el autor anónimo se queja de que Lope adoptara tantos nombres que parecía un «Antonio / Calepino en traducciones», y le pide que se contente «con tener un nombre sólo»<sup>10</sup>. Y es que, en efecto, los romances moriscos y pastoriles del Fénix se asentaban sobre un cañamazo narrativo que poetizaba bajo muy diversos nombres y en clave por todos conocida los amores y desamores del poeta con Elena Osorio<sup>11</sup>. El propio Lope reconoció con ecos horacianos<sup>12</sup> que sus romances le habían hecho ser la comidilla o «fábula de la corte», tal y como afirmó en *La Dorotea* su trasunto Fernando: «Díjome un día con resolución que se acababa nuestra amistad, porque su madre y deudos la afrentaban, y que los dos éramos ya fábula de la corte, teniendo yo no poca culpa, que con mis versos publicaba lo que sin ellos no lo fuera tanto»<sup>13</sup>. Antes lo había expresado sobre las tablas su conocido seudónimo, Belardo, en *Los locos de Valencia*, definiéndose como alguien que «escribe

<sup>6</sup> Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973, pág. 43.

<sup>7</sup> Antonio Carreño, *op. cit.* (1976), pág. 31.

<sup>8</sup> Lope de Vega Carpio, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid: Antonio de Sancha, 1778, vol. XVII, págs. 445-447.

<sup>9</sup> Agustín Durán (ed.), *Romancero de romances moriscos*, Madrid: León Amarita, 1828, págs. 231-233.

<sup>10</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1778), págs. 445-447, vv. 30-31; 56.

<sup>11</sup> Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, London: Tamesis, 2006, págs. 22-24.

<sup>12</sup> Lope evoca claramente el lamento del Épodo XI de Horacio: «heu me, per Urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui» (Quinto Horacio Flaco, *Odes and Epodes*, ed. N. Rudd, Cambridge: Harvard University Press, 2004, núm. XI, vv. 7-8). Los versos, o su recreación ovidiana de los *Amores*, «Fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe» (Publio Ovidio Nasón, *Heroides and Amores*, ed. G. Showerman, Cambridge: Harvard University Press, 1977, lib. III, i, v. 22), serían luego aprovechados por Petrarca («favola fui gran tempo») (Francesco Petrarca, *Cancionero*, 2 vols., ed. J. Cortines, Madrid: Cátedra, 1997, vol. I, núm. I, v. 10), y llegan incluso a Quevedo («fábula soy del vulgo y de la gente») (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1990, «Varios efectos de amante», v. 21, pág. 377).

<sup>13</sup> Lope de Vega Carpio, *La Dorotea* [1632a], ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1980, acto IV, esc. 1, pág. 325.

versos, es del mundo fábula / con los varios sucesos de su vida»<sup>14</sup>. La fórmula horaciana le gustó a Lope, pues la frase de *Los locos de Valencia* volvería a aparecer con leves variaciones en otra comedia de juventud, *La prueba de los amigos*<sup>15</sup>, y también en *La hermosura de Angélica*: «Amé furiosamente, amé tan loco / como lo sabe el vulgo, que me tuvo / por fábula gran tiempo»<sup>16</sup>. Luego el contenido de esta expresión, que no ya su forma exacta, es recogido en la canción «Ya, pues, que todo el mundo mis pasiones», que apareció primeramente en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa y luego, con leves variantes, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*:

Ya, pues, que todo el mundo mis pasiones  
de mis versos presume,  
culpa de mis hipérboles causada,  
quiero mudar de estilo y de razones.<sup>17</sup>

Los versos aludidos en esta canción eran claramente los romances de juventud del Fénix, como afirma Zaida en «Mira, Zaide, que te aviso», acusando al trasto moruno de Lope de ser «pródigo de lengua»<sup>18</sup>. En suma, los romances del Fénix habían divulgado sus «pasiones» por Madrid, contribuyendo sobremanera a la identificación de la persona del escritor, Lope, con sus textos romanceriles.

Además, existen tres razones más que fomentaron la asociación del Fénix con el género: la importancia del romance entre los metros de la comedia nueva, la identificación de las tiradas asonantes con el ingenio natural, y la conexión del romancero con el españolismo. En cuanto a la primera, la crítica ha enfatizado debidamente la importancia de Lope en el desarrollo tanto de la comedia nueva<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Lope de Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, en *Lope de Vega. Comedias, III. El hijo Venturoso. La infanta desesperada. Ursón y Valentín. El príncipe melancólico. La traición bien acertada. El Grao de Valencia. Los amores de Albanio y Ismenia. El domine Lucas. La ingratitud vengada. Los locos de Valencia*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid: Biblioteca Castro, 1993, págs. 827-923, pág. 908.

<sup>15</sup> Lope de Vega Carpio, *La prueba de los amigos*, en *Lope de Vega. Comedias, XIII. La nueva victoria del marqués de Santa Cruz. La prueba de los amigos. El halcón de Federico. La noche toledana. El rústico del cielo. Los españoles en Flandes. La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría. El mayordomo de la duquesa de Amalfi. Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria. El hombre de bien*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid: Biblioteca Castro, 1997, págs. 93-193, págs. 93-193; 131-132.

<sup>16</sup> Lope de Vega Carpio, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, Madrid: Iberoamericana, 2005, canto XIX, estr. 99, vv. 1-3.

<sup>17</sup> Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. A. Carreño, Salamanca: Almar, 2002, pág. 363, vv. 1-4.

<sup>18</sup> Lope de Vega Carpio, *Romances*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, en prensa, v. 31.

<sup>19</sup> Resulta ocioso insistir en que Lope siempre se identificó con la comedia nueva, e insistió en describirse como su creador. Así lo afirmaba todavía en 1624, en la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza» de *La Circe*, refiriéndose a las comedias:

Yo las saqué de sus principios viles,

como, dentro de ella, de la polimetría, uno de los elementos más atractivos de la fórmula lopesca<sup>20</sup>. En esta polimetría y en la comedia en general tenía un papel esencial el romance, papel que el propio Lope destacaría y categorizaría más tarde (1609) en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*<sup>21</sup> como especialmente apropiado para relaciones, es decir, para la narración de eventos sucedidos fuera de escena. El romance era, pues, esencial para la comedia nueva y, podemos añadir, para la imagen de Lope durante estos primeros años de su carrera: como la redondilla, que el Fénix reivindicaría en el *Isidro*<sup>22</sup>, el romance era típico de la comedia, pero además tenía la ventaja de que era el metro común de los dos géneros literarios que dieron a conocer a Lope en el Madrid de los años ochenta: la comedia y el romancero nuevo. En ese sentido, el romance era doblemente un metro «de Lope».

De hecho, las connotaciones de este vehículo poético estaban perfectamente concordes con la muy coherente imagen de poeta genial que el Fénix construyó de sí mismo, la de un autor cuyo ingenio, o «natural», lo destacaba de la multitud de poetas del momento<sup>23</sup>. Como ejemplo de este posicionamiento del escritor madrileño conviene examinar uno de los poemas más claramente auto-apologéticos y auto-definitorios del Fénix, el canto amebeo de Filomena y el Tordo en la «Segunda parte» de *La Filomena*. En él el Tordo, que representa en general a los enemigos de Lope y el particular a Diego de Colmenares, señala que

---

engendrando en España más poetas

que hay en los aires átomos sutiles. (Lope de Vega Carpio, *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624, en *Lope de Vega. Poesía, iv. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, págs. 351-747, vv. 211-213)

<sup>20</sup> Fausta Antonucci, ««Acomode los versos con prudencia»: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, IX (2009), [www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/addenda/antonucci\\_3.pdf](http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/addenda/antonucci_3.pdf); Fausta Antonucci, «La segmentación métrica: estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, IV (2010), págs. 77-97; Josefa Badía Herrera, «La versificación dramática en la génesis de la «comedia nueva»: estudio de una muestra de la colección teatral del conde de Gondomar», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 51-112; Marc Vitse, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», *El escritor y la escena*, VI (1998), págs. 45-63; Marc Vitse, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Kassel: Reichenberger, 2007, págs. 169-205.

<sup>21</sup> Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006, v. 309.

<sup>22</sup> Lope de Vega Carpio, *Isidro. Poema castellano* [1599], ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2010, págs. 163-166.

<sup>23</sup> Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2006), págs. 85-90; Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid: Iberoamericana, 2011, pág. 203.

si en voz me gana Filomena,  
yo a ella en la teórica, que tanto  
estiman las escuelas de los sabios.<sup>24</sup>

El Tordo prosigue aportando argumentos a favor del arte frente al natural, como fundamentalmente el aristotélico:

Aristóteles decía,  
padre de la mejor filosofía,  
que en el nacer ninguno  
merece o desmerece:  
tal es el natural sin arte alguno.  
El arte sí, que adorna y enriquece:  
él da luz al diamante  
y perfección al oro.<sup>25</sup>

El Tordo poseería la «ciencia»<sup>26</sup> que logra tallar el diamante en bruto para darle toda su perfección, es decir, el arte, mientras que Filomena sería –siempre según el Tordo– la antonomasia del natural, como resume la impertinente ave:

Naturalmente Filomena canta,  
siempre trágica amante;  
yo con arte aprendido  
que a quien me escucha espanta.<sup>27</sup>

Según estos versos, Lope-Filomena cantaría impulsado por un superior natural que alimentaba su pasión amorosa. Según la concepción lopesca, este modo de poetizar, aunque tenía que estar canalizado por el arte, siempre estaría por encima del «arte aprendido» de los eruditos que carecían del verdadero estro poético.

Para enfatizar esta conexión de su poesía con el «natural» prodigioso Lope se preocupó siempre de relacionar el romance con la espontaneidad y el ingenio, lo que por otra parte no era sino uno de los tópicos que se repetían en la época al teorizar sobre el género. Por ejemplo, el seudónimo Miguel Martínez Bibliopola, que firma la introducción «Al lector» de la edición de 1614 del

<sup>24</sup> Lope de Vega Carpio, *La Filomena* [1621], en *Lope de Vega. Poesía, iv. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, págs. 1-349, vv. 632-634.

<sup>25</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 639-646.

<sup>26</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 631.

<sup>27</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 647-650.

*Romancero general*<sup>28</sup>, enfatiza la importancia del ingenio, frente a la erudición y el arte, para componer un buen romance:

Si fueres aficionado a la lengua española, aquí la hallarás acrecentada sin asperezas, antes con apacibilidad de estilo y tan mañosamente que no te ofenderá la novedad, porque como este género de poesía, que casi corresponde a la lírica de los griegos y latinos, no lleva el cuidado de las imitaciones y adornos de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor retórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye al arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfecto. A este género de versos se reducen los romances que usan en España, así los de ficciones amorosas como los de sucesos verdaderos. Y no por esto tiene el docto por qué desdeñarse de pasar por ellos los ojos, porque no les falta estilo y materia digna dellos, pues, como dice Marcial en sus epigramas, los que fueren buenos agradarán a gramáticos y sin gramáticos.<sup>29</sup>

Siguiendo una retórica muy semejante a la usada por Lope para definir su estilo poético claro, castellano e ingenioso, Martínez Bibliopola establece en estas líneas una oposición entre dos tipos de poesía: por un lado sitúa la poesía erudita, dominada por la gramática, la retórica y, en suma, el arte; por otro, define la poesía natural, que no ofende ni viola lo anterior pero que antepone a ello el ingenio. Según este seudónimo los romances que incluye el *Romancero* que prologa son ejemplos de apacible estilo, libre tanto de asperezas como de imitación y adornos eruditos: en ellos tiene «el artificio y rigor retórico poca parte». Pese a ello, sostiene el prologuista, los romances –al menos los que incluye el *Romancero general*– deben ser apreciados, pues al fin y al cabo en ellos destaca la fuerza del ingenio, que puede superar al arte, como demuestra la propia naturaleza en sus creaciones. En suma, y como demuestra este difundidísimo texto, los romances se identificaban generalmente con el natural en la poética del momento, y por tanto Lope, que afirmaba insistentemente destacar por su genio, podía fácilmente asumir el género como propio para sus cualidades.

Por último, por homonimia los romances se asociaban –o, al menos, Lope los asociaba– con la lengua romance, y en concreto con el castellano. Se trata de una ecuación cuya expresión más famosa es el «Prólogo» de las *Rimas*, que analizaremos abajo, pero que el Fénix también utilizó en otras ocasiones. Así, en el «Romance a san Hermenegildo» de las *Rimas de Tomé de Burguillos* Lope juega con el doble sentido de la palabra, enfatizando que el lenguaje apropiado

<sup>28</sup> La introducción figura ya en la edición de 1604, aunque atribuida entonces a «Francisco López Bibliopola» (*Romancero general*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1604).

<sup>29</sup> *Romancero general*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1614, sin pág.

para los romances es el castellano simple (romance) y libre de latines<sup>30</sup>. De modo similar, en *Santiago el Verde en Madrid* enfatiza la relación entre los romances y la lengua materna:

De los antiguos romances  
con que nos criamos todos  
lo he sacado.<sup>31</sup>

Y es que para Lope los romances eran la poesía de lo natural, del ingenio, de España. Eran, por tanto, su campo poético: el de la llaneza castellana, el que pretendió dominar al menos al comienzo de su carrera.

Debido a esta intensa identificación del Fénix con sus romances y con el romancero en general los rivales de Lope tendieron a su vez a asociarle burlescamente con los romances, especialmente con el fin de limitarle a ellos cuando el Fénix pretendió dar el salto a modos poéticos más elevados, como la epopeya. Este fenómeno se aprecia ya en el soneto gongorino «A cierto señor que le envió *La Dragontea* de Lope de Vega», en el que, tras criticar la epopeya antártica del Fénix, Góngora precisa que sería mejor que el madrileño se mantuviera dentro de los términos del romance:

La musa castellana, bien la emplea  
en tiernos, dulces, músicos papeles,  
como en pañales niña que gorjea.<sup>32</sup>

Aunque estos «músicos papeles» bien podrían aludir a cualquier otro tipo de poesía amorosa, varios indicios apuntan a los romances. En primer lugar entre ellos debemos considerar el contexto, pues en el momento en que Góngora debió de escribir el soneto Lope sólo habría publicado la *Arcadia*, *La Dragontea*, y algunos poemas sueltos. En segundo lugar, debemos destacar la mención de los «papeles», palabra que parece más bien aludir a poesía no impresa o suelta, más que a libros de poesía amorosa como los Doscientos sonetos de las *Rimas*. En tercer lugar, debemos resaltar el adjetivo «músicos» –la música fue uno de los grandes atractivos del romancero nuevo–; y, finalmente, la alusión a los «pañales» –los romances eran considerados poesía para aprender el oficio–. En suma, en este soneto el cordobés está refiriéndose a los romances del Fénix y describiéndole como un poeta eminentemente romancístico.

<sup>30</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1634), núm. 180, vv. 37-40.

<sup>31</sup> Lope de Vega Carpio, *Santiago el verde en Madrid*, en *Tres comedias madrileñas*, de Lope de Vega, ed. F. Pedraza Jiménez, Madrid: Comunidad de Madrid, 1992, págs. 221-353, jornada II, pág. 270.

<sup>32</sup> Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid: Castalia, 1969, pág. 253, vv. 9-11.



Además, Góngora volvió a ridiculizar a Lope en otras ocasiones, identificándolo con sus romances y circunscribiéndolo, por tanto, a ellos. Dejando de lado las parodias gongorinas y sus respuestas<sup>33</sup>, la identificación más destacada es la del soneto burlesco «A los mismos [apasionados de Lope de Vega]», de 1621<sup>34</sup>. En este poema Góngora elabora una especie de catálogo épico en la que a una voz de Lope se reúnen con él a modo de mesnada todos sus «secuaces»<sup>35</sup>, siguiendo, cuan sendas banderas, las obras del Fénix, que el cordobés presenta a modo de resumen de la carrera de su rival. Pues bien, este soneto enfatiza la importancia de los romances para Lope por dos razones: porque los romances («Sale la estrella de Venus») son la primera obra mencionada y porque el propio Lope es aludido con un nombre romancesco, el conde Claros:

«Aquí del conde Claros», dijo, y luego  
se agregaron a Lope sus secuaces:  
con *La Estrella de Venus* cien rapaces,  
y con mil *Soliloquios* sólo un ciego.<sup>36</sup>

Volvemos a encontrar aquí la identificación de romances y mocedad («rapaces») que detectamos en el soneto anterior, y que contestará Lope en el «Prólogo» a las *Rimas*, pero no es eso lo más interesante del cuarteto. Más bien, destaca la aludida ridiculización del Fénix mediante su grito de guerra, que invoca el protagonista de un conocido romance viejo. El nombre resulta triplemente apropiado, pues, en primer lugar, «Claros» alude a la cacareada llaneza de Lope, cualidad poética que el propio madrileño delineó por oposición a los cultos en la célebre dedicatoria de *La pobreza estimada* (1623): «los unos llaman culteranos, de este nombre culto, y a los otros llanos, eco de castellanos, cuya llaneza verdadera imitan»<sup>37</sup>. La posición de Lope como «llano» y la definición de esta escuela era sin embargo mucho anterior, pues databa concretamente del *Isidro*<sup>38</sup>, como hemos señalado en otra ocasión<sup>39</sup>. De hecho, el poeta sevillano Juan de Jáuregui ya había ridiculizado a Lope con un nombre jocoso muy semejante («Claros») también alusivo a su llaneza en una sátira de la *Jerusalén conquistada*: «Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza,

<sup>33</sup> Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, págs. 26-78.

<sup>34</sup> Luis de Góngora y Argote, *op. cit.*, núm. XXXIII.

<sup>35</sup> Luis de Góngora y Argote, *op. cit.*, núm. XXXIII, v. 2.

<sup>36</sup> Luis de Góngora y Argote, *op. cit.*, núm. XXXIII, vv. 1-4.

<sup>37</sup> Lope de Vega Carpio, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. Th. E. Case, Madrid: Castalia, 1975, pág. 195.

<sup>38</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1599), «Prólogo», págs. 163-166; canto I, vv. 26-40.

<sup>39</sup> Antonio Sánchez Jiménez, «La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina», *Anuario Lope de Vega*, XV (2009), págs. 163-178, pág. 215.

su discípulo, hijo de Llanos de Castilla y Plaza»<sup>40</sup>. La sátira de Góngora es más completa que la de Jáuregui porque el conde Claros alude, aparte de a la llaneza, a otras dos características fundamentales de la imagen de Lope: en segundo lugar tras la llaneza arriba señalada, se refiere a sus escandalosos amores y, en tercer lugar, a su dominio del romancero. El contenido del romance del conde Claros, con sus famosísimos versos («que los yerros por amores / dignos son de perdonar»), se identificarían jocosamente con Lope, cuyos «yerros por amores» fueron numerosos y muy públicos. Además, para remachar la broma, el llanísimo y amoroso Lope era el amo del romancero, por lo que la adición del conde Claros como avatar del Fénix tras los Gazules, Azarques o Belardos era sumamente apropiada. Se trata, pues, de una acertada sátira que nos sirve para ilustrar un aspecto esencial de la imagen de Lope a finales del siglo XVI: por su fecundidad y popularidad en el género y en la comedia, por difundir en romances su biografía amorosa, y por su adecuación a la supuesta naturalidad y españolidad de las tiradas octosilábicas, el Fénix se identificaba muy fuertemente con el romancero. Las sátiras de su más temible rival no hacen sino confirmar, ridiculizándola, esta asociación: Lope era el conde Claros, era el romancero.

Esta identificación hace más extraña la relativa escasez de reflexiones lo-pescas sobre el romancero que hemos resaltado al comienzo de este trabajo, y especialmente hace resaltar el descuido del Fénix con los textos de su romancero juvenil, aspecto que ha enfatizado con perspicacia Felipe B. Pedraza Jiménez: «Lope no se preocupó de recoger estos poemas juveniles, quizá porque aludían a un episodio tormentoso de su vida: sus amores y su violenta ruptura con Elena Osorio»<sup>41</sup>. Aunque esta motivación y este pudor no parecen demasiado probables como razón suficiente para abandonar sus textos romanceriles (Lope sí que compiló y dio a la imprenta comedias que aludían a estos amores, e incluso publicó en 1632 *La Dorotea*, que los vuelve a literaturizar), lo cierto es que el Fénix se curó de recopilar y editar sus comedias, pero no sus romances. La razón de este contraste sigue siendo oscura, ya que, como hemos visto, Lope estaba tan identificado con los romances como con las comedias y ya que la motivación económica podría haber sido, suponemos, semejante: también los romances suponían un éxito editorial en la época, y también ellos fueron aprovechados por editores con pocos escrúpulos para obtener ganancias, como prueba el caso del *Romancero espiritual* navarro<sup>42</sup>.

Es más, aparte de abandonarlo a su suerte, el Fénix también excluyó el romancero de su currículum en las numerosas ocasiones en que poetizó su tra-

<sup>40</sup> Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2011), pág. 57.

<sup>41</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *Lope de Vega esencial*, Madrid: Taurus, 1990, pág. 23.

<sup>42</sup> Luis Guarner, «Autenticidad y crítica del *Romancero espiritual* de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, III (1942), págs. 64-79.

yectoria literaria. Así, no menciona los romances en el prólogo de *La hermosura de Angélica*, las epístolas «Albanio» o a Barrionuevo de las *Rimas*, o en la epístola a Amarilis de *La Filomena*, y, su aparición es cuando menos muy dudosa, como vamos a ver enseguida, en las otras listas importantes: las de la «Segunda parte» de *La Filomena*, la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza» de *La Circe*, y la *Égloga a Claudio*. En la «Segunda parte» de *La Filomena* podemos interpretar como alusivos a los romances de juventud de Lope unos versos en los que el ruiseñor-Lope describe su iniciación en la poesía:

Pero antes de esta edad, en la más tierna,  
cuando la sangre a la razón gobierna,  
y a los cantores grillos  
cárceles fabricaba,  
cogidos en los trigos,  
versos sin forma en embrión brotaba;  
y cuando a los pintados colorines  
con los nuevos amigos  
la liga cautelosa les ponía,  
y el alba de claveles y jazmines  
la frente componía,  
yo mis versos también, con viva fuerza,  
a quien sin arte el natural esfuerza.<sup>43</sup>

Existen varios elementos de esta descripción que podrían aplicarse a los romances moriscos y pastoriles de Lope, como la temática amorosa o el predominio del «natural» sobre el «arte». Además, el Fénix está claramente describiendo aquí su poesía amorosa anterior a las *Rimas*, que aparecen mencionadas en los siguientes versos:

Y cuando ya los vi puros y tersos,  
dándome aliento juveniles años,  
canté de amor las iras,  
verdades y mentiras,  
y entre tantos engaños,  
*Rimas* llamé también sus desengaños.<sup>44</sup>

Parecería lógico pensar que esa poesía amorosa y natural cronológicamente previa a las *Rimas* sea el romancero nuevo que produjo el madrileño en los

<sup>43</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 825-837.

<sup>44</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 845-850.

años 80 y 90, pero aunque así fuera resulta llamativa la vaguedad con que Lope alude a él, vaguedad que contrasta con las referencias específicas que concede a toda su obra posterior.

Además, esta dinámica se repite en otros elencos, destacadamente en la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza» y la *Égloga a Claudio*. En la primera podemos intuir una referencia al romancero en los siguientes versos:

Rompió mi inclinación la comenzada  
palestra de las armas, y las musas  
me dieron otra vida mas templada.  
No pude resistir, que eran infusas;  
enseñándome versos y deseos,  
Amor, padre del ocio y las excusas,  
Amor en tierna edad, cuyos trofeos  
o paran en destierros o en tragedias,  
con mil memorias para dos Leteos.<sup>45</sup>

De nuevo, la cronología en la biografía lopesca –tras la participación en jornadas militares, que deben de ser la de la Tercera y la de la Inglaterra, y antes de los «destierros» aludidos en los versos que citamos–, junto con el énfasis en él natural («eran infusas») incita a pensar que en estos endecasílabos el Fénix se refiere a los romances de juventud, pero la vaguedad del texto sugiere que, por lo menos, Lope no estaba muy interesado en resaltarlos.

De modo semejante, la *Égloga a Claudio* incluye como la «Segunda parte» una clarísima lista de las publicaciones lopescas: la *Arcadia*, la *Dragontea*, el *Isidro*, la *Angélica*, las *Rimas* y *Rimas sacras*, el *Peregrino*, los *Soliloquios*, los *Pastores de Belén*, la *Jerusalén*, los *Triunfos divinos*, la *Filomena*, la *Almudena*, «La mañana de san Juan», «La rosa blanca», «La Tapada», «La Andrómeda», las diversas novelas y epístolas, el perdido e inédito «Rapto de Proserpina»<sup>46</sup>, los «Salmos», las dos *Justas* poéticas, la «Isagogé», la *Circe*, el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, la *Corona trágica*, el *Laurel de Apolo*, la *Dorotea* y «Guzmán el Bueno»<sup>47</sup>, para luego pasar a tratar en general las «fábulas cómicas»<sup>48</sup>. En este detalladísimo y variopinto elenco no aparecen los romances, a no ser que queramos verlos aludidos en una referencia anterior:

<sup>45</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1624), págs. 622-623, vv. 199-207.

<sup>46</sup> Nótese, pues, que el elenco incluye tanto obras impresas como simplemente manuscritas.

<sup>47</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1632b), vv. 259-408.

<sup>48</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1632b), v. 409.

Del vulgo vil solicitó la risa,  
siempre ocupado en fábulas de amores;  
así grandes pintores  
manchan la tabla aprisa;  
que quien el buen juicio deja aparte  
paga el estudio como entiende el arte.<sup>49</sup>

Se trata, sin embargo, de un pasaje bastante ambiguo. Por una parte, estas «fábulas de amores» podrían ser los romances: en primer lugar, porque la referencia horaciana al «fabula quanta fui» la solía emplear Lope en este sentido, como referida a los textos en que difundió sus amores con Elena Osorio, entre los que destacaban los romances; en segundo lugar, porque los versos contraponen esos textos con el «arte»; y en tercer lugar porque las comedias aparecen luego, en el v. 409 antes citado. Por otra parte, existen argumentos fortísimos que sugieren que estas «fábulas» son comedias: se dirigen al «vulgo», provocan su «risa» y son pagadas. De hecho, las comedias vuelven a aparecer luego como «fábulas», repetición que respondería al interés de Lope en esta *Égloga*, que es enfatizar sus dificultades como escritor debido a la falta de mecenazgo, situación que le lleva a tener que arrojarse en brazos del gran público escribiendo comedias. No habría, pues, en una revisión de la producción lopesca tan minuciosa como la de la *Égloga a Claudio* ninguna mención plausible de los romances de juventud. Este dato, unido a las ausencias antes reseñadas y a la cuanto menos ambigua presencia del romancero en la «Segunda parte» de *La Filomena* y en la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza», confirma nuestra impresión inicial: Lope también descuidó e incluso ignoró su producción romanceril a la hora de revisar su trayectoria poética.

Las únicas excepciones, que son las que estudiaremos de modo más detallado, son las de un par de romances y los prólogos de las *Rimas*. El primero de los romances es «Mirando estaba Lisardo», atribuido a Lope por las *Obras sueltas*<sup>50</sup> y por Ángel González Palencia<sup>51</sup>. El romance es un diálogo entre dos pastores con seudónimos, Lisardo (Luis de Vargas Manrique) y Belardo (Lope), en el que el primero incita a Belardo a dejar sus quejas poéticas y a recordar para animarse sus éxitos romanceriles, que el autor debería enarbolar con orgullo como su empresa particular:

<sup>49</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1632b), vv. 169-174.

<sup>50</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1778), págs. 436-437.

<sup>51</sup> Ángel González Palencia, ed., *Romancero general*, 2 vols., Madrid: CSIC, 1947, vol. I, pág. 37.

Tus armas son un cayado,  
no bandas ni flor de lises,  
una guirnalda tu empresa,  
no plumas dorados tímbrs.

Bastante empresa te dieron  
tus romances pastoriles.<sup>52</sup>

En su respuesta a Lisardo, Belardo trata un par de temas de algún interés para nuestro análisis:

¡Oh, gran mayoral!, –responde–,  
que laurel y espada ciñes,  
¿por qué de verme llorar  
con alma ajena te ríes?

No soy Mario ni Pompeyo,  
ni pido que el tiempo estime  
mucho mis cansados versos,  
que en el instrumento dicen.

Gasté la flor de mis años,  
como Píramo con Tisbe,  
con la que en belleza es Venus,  
en encantamientos es Circe.

Las tórtolas que me achacan  
que maté nunca tal hice,  
que quien ama prendas bajas  
lo más de su pena finge.<sup>53</sup>

Con un tono elegíaco que es propio de este romance desde el comienzo, Belardo toca el tema de la risa ajena a costa de las penas del sujeto lírico<sup>54</sup>, y entona ya el tema del arrepentimiento («gasté la flor de mis años») propio de la etapa final de este romancero de juventud. Además, incluye una referencia al célebre romance «El tronco de ovas vestido», cuyas conocidas tórtolas Belardo niega haber dañado, en muy probable referencia a un romance apócrifo que describiera esa escena repudiada por Lope.

Este repaso de romances de juventud y esta preocupación por rechazar atribuciones falsas se encuentra también en otro romance, «Mil años ha que no canto». En él el Fénix sale al paso de «ciertos poetas mozos» que

<sup>52</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mirando estaba Lisardo», vv. 21-26.

<sup>53</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mirando estaba Lisardo», vv. 33-48.

<sup>54</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mirando estaba Lisardo», vv. 33-36.

dan en llamarse Belardos,  
hurtándome el nombre solo,  
    substitutos de mis bienes  
y, libres de mis enojos,  
revocan mis testamentos,  
de mi desdicha envidiosos.<sup>55</sup>

En concreto, Lope rechaza haber escrito el «codicilo» a dos de sus romances, «De una recia calentura» y «Después que acabó Belardo»:

Un codicilo se canta  
en que dicen que revoco  
todas las mandas pasadas.<sup>56</sup>

La reacción de Lope ante ese apócrifo romance codicilo es de vergüenza («Dios sabe lo que me corro»<sup>57</sup>), en parte porque en ese romance se le atribuye un arrepentimiento y deseo de volver a los amores con Filis (conocido trasunto de Elena Osorio) tras «tres años de ausencia» que el narrador niega<sup>58</sup>. Pero más interesante que ese afán —cierto o supuesto— por desengañar a Filis, lo que subyace a los comentarios lopescos es la idea de propiedad y de posesión tanto del seudónimo poético y personaje de Belardo como de su temática aneja:

En fe de mi nombre antiguo  
cantan pensamientos de otros,  
quizá porque, siendo males,  
yo triste los pague todos.  
    Por algún pequeño hurto  
echan de la casa a un mozo,  
y si algo falta después,  
aquel se lo llevó todo.<sup>59</sup>

El poeta parece indignado por esta reapropiación, que poetiza con términos del campo semántico de la propiedad, el intercambio comercial («pague») y el robo («hurto»), lo que nos recuerda inmediatamente la reacción de Lope ante la impresión de sus comedias sin su consentimiento ni beneficio. En suma, el Fénix insiste en su «propiedad intelectual» reconociendo los romances como

<sup>55</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 18-24.

<sup>56</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 25-27.

<sup>57</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», v. 28.

<sup>58</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 41-52.

<sup>59</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 33-40.

suyos, quejándose por los «hurtos» e incluso aludiendo a un par de sus más célebres romances («Sale la estrella de Venus» y «El tronco de ovas vestido»<sup>60</sup>), revisión que, como hemos visto, es excepcional en Lope, que tendía a saltar sus romances al revisar su obra. Pese a esta aparición, lo cierto es que, como ocurriera con «Mirando estaba Lisardo», «Mil años ha que no canto» resulta poco satisfactorio como reflexión lopesca sobre el romancero.

Mucho más completa e interesante es la mención de las *Rimas*, en cuyo «Prólogo» de las ediciones de 1604 y 1609 Lope justifica haber incluido «dos romances» en la «Segunda parte» del libro, tras los poemas en metro italiano. Se trata de los romances consecutivos «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente»<sup>61</sup>, sobre los que afirma el Fénix no poderse

persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la correspondencia de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima.<sup>62</sup>

Es decir, en este «Prólogo» a las *Rimas* el Fénix defiende el estatus de los romances equiparándolos a la poesía italianista, y contradiciendo la idea extendida de que son poesía fácil y propia para aprendices de poeta («facilidad», «cartilla de los poetas»). Frente a esta concepción errada, Lope despliega en breves líneas todo un arsenal de argumentos que merece la pena examinar. En primer lugar, rechaza que los romances sean fáciles, pese a lo que crea «la gente ignorante», pues la aparente dificultad del género encierra una dificultad técnica: «la correspondencia de las cadencias», es decir, la homogeneidad de los ritmos y distribución de acentos<sup>63</sup>. Si se respeta esta difícil facilidad, prosigue Lope, los

<sup>60</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 29 y 61-62.

<sup>61</sup> Lope de Vega Carpio, *Rimas*, 1609, en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 101-570, núms. 215 y 216.

<sup>62</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1609a), págs. 107-108.

<sup>63</sup> La palabra «cadencia» no aparece bien definida en los diccionarios de la época, pero sí que se puede deducir de ellos que se refiere al ritmo del verso, y en concreto a su distribución acentual. Para Sebastián de Covarrubias parece significar «melodía», como se observa cuando define la redondilla (que llama copla) señalando que esta forma poética «va copulando y juntando unos pies con otros para medida y unos consonantes con otros para las cadencias» (Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006, pág. 603). Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* la define como «cierta medida y proporción que se guarda en la



romances son dignos para tratar cualquier materia poética, pues pueden tanto expresar «cualquier concepto con fácil dulzura» como narrar «toda grave acción de numeroso poema», por lo que pueden adaptarse tanto a la materia amorosa como a la épica. En este juicio, el Fénix se muestra muy cercano a lo que opinaría pocos años después Juan Díaz Rengifo, quien en el capítulo XXXIV de su *Arte poética española*, que trata «De los romances», también insiste en la difícil facilidad del género: «No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa, si ha de ser cual conviene»<sup>64</sup>. Lo fácil es, según el abulense, el metro (el octosílabo) y la asonancia, que hace del romance «una redondilla multiplicada»: «Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada, en la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso, porque los otros dos van sueltos»<sup>65</sup>. La dificultad estaría, en primer lugar, en conseguir con este metro mover y suspender, algo que para Díaz Rengifo se consigue con la temática y el estilo conjuntados: «La dificultad está en que la materia sea tal y se trate por tales términos que levante, mueva y suspenda los ánimos»<sup>66</sup>. Además, el tratadista insiste en que tiene que haber algo más que la asonancia, es decir, posiblemente la distribución métrica a la que alude Lope, la «cadencia», para que el poema resulte atractivo al oído: «Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance»<sup>67</sup>. En suma, como luego repetiría Díaz Rengifo, para Lope los romances son dignos para cualquier materia porque no son en absoluto tan fáciles como opinan los ignorantes.

En segundo lugar, el Fénix recurre a un argumento nacionalista muy típico suyo: los romances son dignos en tanto que son españoles. Se trata de un posicionamiento que Lope asumiría con frecuencia y que blandiría habitualmente frente a sus adversarios, especialmente ante los temibles cultos. Él era madrileño y castellano, lo español por antonomasia, mientras que sus contrarios representaban lo que él no era, es decir, lo extranjerizante<sup>68</sup>. Más que rechazar hostilmente este posicionamiento y que hacer analogías implícitas entre la retórica de Lope y las del franquismo<sup>69</sup>, conviene examinar con serenidad esta estrategia autorial, paralela a otras como la gongorina: si Lope pretendía monopolizar la

---

composición» (*Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid: Francisco Hierro, 1726-1737, vol. I, pág. 41). Esta medida sería diferente del «número» (cantidad de sílabas) (*Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, vol. II, pág. 692), y por tanto sólo puede referirse al ritmo acentual.

<sup>64</sup> Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1606, pág. 38.

<sup>65</sup> Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, págs. 38-39.

<sup>66</sup> Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>67</sup> Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>68</sup> Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2006), pág. 122. Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2009).

<sup>69</sup> Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1988.

españolidad para su poesía y la de sus seguidores, y tachaba a sus enemigos de extranjerizantes, Góngora quería acaparar la erudición sensible para su estilo, y tildaba a sus detractores de ignorantes. En el caso de Lope, estamos ante un fenómeno doblemente interesante porque la creación de un estilo «español» o «castellano» (términos que el Fénix pinta como equivalentes cuando así le conviene) es paralela a la creación de un pasado nacional y un carácter patrio en sus comedias<sup>70</sup> y epopeyas históricas. En todo caso, en este «Prólogo» de las *Rimas* esta estrategia y posicionamiento todavía está en mantillas, y Lope sólo la utiliza para dignificar el romance, que según él es tan bueno como todo lo español, y es incluso envidiado por los italianos<sup>71</sup>.

Esta reflexión del «Prólogo» de 1604 y 1609 debe ser entendida como la continuación de otra disquisición sobre el romance que apareció también en las *Rimas*, aunque esta vez en la edición de 1602. Se trata del prólogo «A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla»<sup>72</sup>, en el que Lope se defiende de los que han criticado su *Arcadia* por su comienzo, decoro, y uso de lugares comunes<sup>73</sup>. Tras enumerar y documentar una serie de lugares comunes de la novela, incluye dos que, aunque aparecen en la *Arcadia*, evocan directamente el romancero lopesco:

Las «tórtolas» y «Troya» no es justo que las culpe nadie por repetidas, pues lo fuera en el Petrarca haber hecho tantos sonetos al Lauro, el Ariosto al Ginebro y el Alemani de la Pianta; que si los nombres de las personas que amaron les dieron esa ocasión, yo habré tenido la misma.<sup>74</sup>

La repetición del motivo de la tórtola enamorada no puede referirse tan sólo a la *Arcadia*, en cuyo *maremágnum* sólo aparece en dos ocasiones<sup>75</sup>. Más bien, debe de ser alusión al célebre romance «El tronco de ovas vestido», del mismo modo que «Troya» debe de corresponder a los sonetos sobre las ruinas

<sup>70</sup> Veronika Ryjik, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge: Tamesis, 2011.

<sup>71</sup> De hecho, este lenguaje se hace eco del que usara Lope en el «Prólogo» al *Isidro*, en el que defendió el arte menor castellano y específicamente las redondillas (recordemos que para Díaz Rengifo el romance es una «redondilla multiplicada») por mejores y más sentenciosas que los metros italianos. También en el *Isidro* mismo se defienden los versos españoles –esta vez las quintillas– por ser naturales y humildes (Lope de Vega Carpio, *op. cit.* [1599], canto I, vv. 26-40), categorías privilegiadas en el contexto de la obra.

<sup>72</sup> Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 575-589.

<sup>73</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), págs. 575-580.

<sup>74</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), pág. 580.

<sup>75</sup> Lope de Vega Carpio, *Arcadia. Prosas y versos*, 1598, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2012, fols. 34r y 224v.

de Troya<sup>76</sup>, los únicos que explicarían la alusión del prólogo de 1602 al nombre de la amada, que en Lope habría sido la también gran musa de su romancero, Elena Osorio (Helena de Troya). Las tórtolas, pues, representan los romances de juventud, y suponen la primera ocasión, anterior aún a la más difundida defensa de 1604, en que Lope reconoció y defendió los romances en la obra que él mismo dio a imprenta. En esta ocasión el Fénix saldría a sostener y justificar no sólo la *Arcadia*, sino los romances pastoriles. Además, esta defensa guarda todavía una sorpresa, pues en el pasaje inmediatamente siguiente al citado Lope incluye una frase que podría referirse tanto a la *Arcadia* como a los romances: «Las Églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta tela de la *Angélica* por la trama del Ariosto»<sup>77</sup>. Lo más probable es que la palabra églogas se refiera tan sólo a la *Arcadia*, pero también podría aludir a los romances de pastores como «El tronco de ovas vestido», al que el Fénix acaba de aludir. En ese caso, la caracterización del texto como una égloga supondría una fortísima defensa del romance, que Lope entroncaría con un género procedente de la Antigüedad.

En suma, hemos observado que cuando repasaba su carrera poética el Fénix tendió a excluir los romances de juventud, que sólo llega a admitir como propios en dos romances («Mirando estaba Lisardo» y «Mil años ha que no canto») y en dos prólogos de las *Rimas*, el de 1602 y el de 1604/1609. Sin embargo, en estos últimos Lope establece toda una teoría del romance como género de difícil facilidad y lo defiende como un modo poético perfectamente digno, tanto por su españolidad como, posiblemente, por su entroncamiento con las antiguas églogas. Esta estrategia está de hecho en perfecto acuerdo con la práctica poética del Fénix, como podemos comprobar examinando su uso del romance a lo largo de su carrera.

Este uso no se limita en absoluto a los años anteriores a los dos prólogos estudiados. Antes de publicar esos dos textos había escrito numerosos romances de juventud, moriscos y pastoriles (unos 38 y 42, respectivamente)<sup>78</sup>, pero el ritmo de producción romanceril del Fénix no disminuyó demasiado tras estas dos décadas finales del siglo XVI. Luego, Lope incluye cuatro romances en la *Arcadia* (1598), escribe otro para las fiestas de Denia (el *Romance a las venturosas bodas*) (1599), incluye dos en las *Rimas* (1604), tres en *El peregrino en*

---

<sup>76</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), núms. 27, 35, 52, 98, 123 y 172. Antonio Carreño (ed.), *Rimas humanas y otros versos*, de Lope de Vega Carpio, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 580.

<sup>77</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), pág. 581.

<sup>78</sup> Son muy discutidas y casi imposibles de justificar de modo puramente empírico las atribuciones a Lope de los romances del *Romancero general*, pero nos inclinamos por una cifra prudente, menor de las sugeridas por otros ilustres estudiosos como Carreño o González Palencia.

*su patria* (1604)<sup>79</sup>, dos en *Pastores de Belén* (1612)<sup>80</sup>, treinta y dos en las *Rimas sacras*<sup>81</sup> (1614), cinco en *La Filomena* (1621) otros cinco en *La Circe* (1624), dieciocho en *La Dorotea* (1632) y tres en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Además, había publicado sendos romances en los *Contemplativos discursos* (1613), la *Segunda parte del desengaño del hombre* (1613), el *Coloquio pastoril* (1615), la *Justa poética al Sagrado Sacramento* (1609), y la *Justa poética y alabanzas justas* (1620). Repartidos en décadas, estos textos nos dan la siguiente distribución:

| DÉCADAS   | ROMANCES | %           |
|-----------|----------|-------------|
| 1580-1600 | 85       | 53% (26,6%) |
| 1600-1610 | 6        | 3.8%        |
| 1610-1620 | 37       | 23%         |
| 1620-1630 | 11       | 7%          |
| 1630-1635 | 21       | 13,2%       |
| Total:    | 160      |             |

Estos datos sugieren que el Fénix se volcó claramente en el romance durante su etapa de juventud, pero que dejó de interesarse por el género durante la primera década del siglo, en el que se ocuparía sobre todo de producir grandes proyectos de dignificación autorial ligados con la épica ariostesca (*La hermosura de Angélica*, 1602), la novela bizantina y el teatro (*El peregrino en su patria*, 1604) y, sobre todo, la epopeya histórica (*Jerusalén conquistada*, 1609). Luego, el romance volvería con fuerza en la segunda década del siglo, siempre ligado a la literatura sacra, género en el que Lope compone un elevadísimo número de romances. A continuación, y tras un relativo descenso en la década de 1620, destaca el gran aumento de los cinco años finales o *de senectute*<sup>82</sup>, ligado al llamado «romancero filosófico» de *La Dorotea*<sup>83</sup> y a los romances sacros del *Burguillos*.

Este vaivén nos permite distinguir seis etapas en la producción lopesca, siempre desde el punto de vista del uso del romance. En la primera (etapa del romancero de juventud), Lope usaría profusamente el romance como catapulta a la fama poética. En la segunda (etapa de autopublicación de los años de entre siglos, desde 1598 hasta 1604), el Fénix procedería a reivindicarlo y dignificarlo

<sup>79</sup> Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, 1604, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid: Castalia, 1973.

<sup>80</sup> Lope de Vega Carpio, *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*, 1612, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 2010.

<sup>81</sup> Treinta y uno de ellos, más el romance «Parad el Niño Bendito» de *Pastores de Belén*, formarían luego el *Romancero espiritual*.

<sup>82</sup> Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990.

<sup>83</sup> Antonio Carreño, *op. cit.* (1976), págs. 234-267.

con cierta insistencia en un momento muy importante en su carrera, en el que estaba tratando de llevar a cabo la transición definitiva a metros más elevados. Este esfuerzo iría de la mano de un intento de dignificación de su pasado poético y por tanto produjo las dos reflexiones contenidas en las *Rimas* que hemos analizado. En la tercera etapa, tras las *Rimas*, Lope casi abandona el género para entregarse a sus grandes proyectos, y destacadamente a la *Jerusalén conquistada*, como el poeta reconoce en el «Prólogo» a las *Rimas*, donde afirma «Que presto, si Dios quiere, tendrás los dieciséis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos»<sup>84</sup>, y como luego insiste en la «Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo»:

Si pasa a Italia este librazo nuevo,  
decildes la verdad, Gaspar amigo,  
desengañad a Italia, Barrionuevo,  
mientras que llega el fiador que obligo  
de mi *Jerusalén*, de aquel poema  
que escribo, imito y con rigor castigo.<sup>85</sup>

Tras la *Jerusalén*, y muy lejos de poner «fin al escribir versos», llega la cuarta etapa, en la que Lope vuelve a abrazar los romances. Ahora situado claramente en su nueva posición como poeta sacro, el Fénix crea un nutrido romancero espiritual en el que la pretendida sencillez del romance está perfectamente acorde con la de la nueva imagen que difunde el poeta. En la quinta etapa, marcada por el ascenso al trono de Felipe IV en 1621, Lope deja un tanto de lado esta imagen de pecador arrepentido<sup>86</sup> y vuelve a utilizar el romance para casos amorosos, al estilo de su juventud, sólo que esta vez los romances son interludios poéticos de sus *Novelas a Marcia Leonarda*<sup>87</sup>, insertas en *La Filomena* y *La Circe*. Por último, la sexta etapa se caracteriza de nuevo por una fuerte apuesta por el romance, muy renovado por dos motivos centrales: en primer lugar, porque los representantes religiosos del género son los atribuidos al heterónimo burlesco Tomé de Burguillos; en segundo lugar, porque la gran mayoría de estos nuevos romances son los largos y complejos textos de *La Dorotea*, caracterizados por la reflexión neoestoica y el ensimismamiento. En suma, Lope siguió usando los romances después de 1604, y además los adaptó a los cambios que iba imponiendo en su imagen y carrera, empleándolos de hecho como una herramienta fundamental en dos de estas adaptaciones, la de la etapa sacra y la etapa final.

<sup>84</sup> Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 1609b, en *Lope de Vega. Poesía*, III, ed. A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, pág. 108.

<sup>85</sup> Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1609a), núm. 247, vv. 220-225.

<sup>86</sup> Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2006), págs. 133-181.

<sup>87</sup> Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 2002.

Si siguió cultivando los romances y, sobre todo, si seguían resultándole útiles en su camaleónica carrera, ¿por qué dejó el Fénix de reflexionar sobre ellos y, ante todo, de incluirlos en sus elencos? Para responder a esta pregunta podemos plantear la siguiente hipótesis: podría pensarse que cuando Lope los reconoce y les presta más atención es cuando, en torno a 1600, necesita dignificar su producción previa, dominada por los romances, para dar el salto a géneros mayores. Ello explicaría no sólo la concentración de reflexiones sobre el romancero en las *Rimas*, sino también la variada y elevada naturaleza de los romances de estos años. Recordemos que la producción que imprimió en la *Arcadia*, el *Romance a las venturosas bodas* y las *Rimas* está lejos de ser simple poesía amorosa o narrativa, como los romances moriscos y pastoriles de la primera etapa. La *Arcadia* incluye romances muy largos y ambiciosísimos, entre los que destaca principalmente «Cuando sale el alba hermosa», que el gigante Alasto le dedica a la ninfa Crisalda, y que consta de 210 versos. El romance es por una parte una compleja y consciente imitación de modelos latinos, destacadamente del canto de Polifemo en las *Metamorfosis*. Por otra, es una erudita compilación de todos los elementos de la creación, con sus respectivas virtudes y epítetos, y organizada en las categorías que le va ofreciendo el gigante a la bella. Un tanto menos ambiciosos son los tres siguientes romances. El primero, «En las riberas famosas», es una composición de 324 versos que narra la biografía amorosa de Celso, probable trasunto de un miembro de la corte ducal de Alba. El segundo, «Ásperos montes de Arcadia» es el canto desesperado de Anfriso, erudita composición en la que Lope imita en 196 versos el tono y la complejidad de las elegías latinas. Por último, «Hermosísima pastora» es el romance con que se despide Anfriso de su amada Belisarda, y que consta de 107 versos repletos de alusiones mitológicas. En suma, tanto en la longitud como en las referencias clásicas y en el tono, son romances mucho más eruditos y ambiciosos que los del romancero de juventud.

Otro tanto se puede decir del *Romance a las venturosas bodas* y de las tres composiciones de las *Rimas*. El primero es un corolario rústico a las *Fiestas de Denia* en el que Lope encubre con nombres en clave a los nobles asistentes a las bodas reales de 1599. Es un romance largo (260 versos), pero lo más interesante para nuestras intenciones es su paradójico decoro, ya que por una parte tiene una materia elevadísima (los señores de título) y, por otra, se enuncia con un estilo rústico de un grado bastante inferior incluso al de los romances de juventud, como por otra parte exigía el juego cortesano que le dio razón de ser. En este sentido, este contradictorio romance tipifica la situación de Lope en estas bodas reales de Denia, ya que, como señaló con perspicacia Elizabeth R. Wright<sup>88</sup>, en

<sup>88</sup> Elizabeth R. Wright, *From Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2001, págs. 50-51.

esas ceremonias el Fénix consigue dirigirse al Rey, pero vestido con un hábito bufonesco que se nos antoja semejante al ropaje rústico con el que compone este romance, y que resalta la enorme distancia entre el monarca y el poeta. Por el contrario, en los romances de las *Rimas* el intento de dignificación del género vuelve a ser mucho más claro y exitoso. Por una parte, encontramos un largo romance panegírico (312 versos) «A la muerte del rey Filipo Segundo, el Prudente», cuyo elevado sujeto es una muestra de ambición que sólo es comparable a la que supone el romance que le antecede en las *Rimas*. Se trata del célebre poema «A la creación del mundo», tirada de 284 versos en la que Lope vuelve, como en el romance de Alasto en la *Arcadia*, a pasar revista a la creación, sólo que esta vez osa además incluir en los márgenes del texto apostillas eruditas indicando la procedencia de las referencias clásicas y bíblicas del romance. Sus intentos de dignificación del género nunca llegarían tan lejos como en este texto, al que no por casualidad acompaña el «Prólogo» justificativo antes analizado. En suma, en torno a 1600, con la *Arcadia*, el *Romance a las venturosas bodas* y las *Rimas* es cuando Lope estaba dando el salto desde su romancero de juventud a géneros más elevados, y fue por tanto en esta etapa en la que reconoció su producción romanceril y se preocupó por dignificarla, tanto mediante la reflexión teórica como mediante la práctica poética.

Si Lope dejó de enumerar sus romances y de reflexionar sobre ellos en años subsiguientes no fue porque dejaran de serle útiles, como hemos visto arriba. Pudo ser porque consideraba que el género ya no necesitaba dignificación y que no hacía falta seguir luchando por ellos y destacarlos, lo que sí que era el caso de las comedias, que todavía lidiaban contra el estigma de la literatura baja. Sin embargo, nos inclinamos a creer que ésta no fue la verdadera razón, y que más bien Lope siguió sosteniéndolos y dignificándolos en la práctica, pero no en la reflexión teórica, porque todavía existía cierta ambigüedad en torno a ellos. Ante ella, el Fénix debió de considerar que, puesto que en ese momento de su carrera ya no se le identificaba tan fuertemente con los romances como en su primera etapa, y como todavía se le identificaba con las comedias, no le convenía enfatizar esa ecuación y, por tanto, siguió practicando el romance, pero no poniéndolo de relieve al revisar su obra.

En conclusión, hemos comprobado que el romance fue esencial para el Fénix, como género muy ligado a su fama e imagen pública, en especial durante la primera etapa de su carrera. También hemos examinado cómo, pese a esta identificación, Lope no produjo grandes reflexiones teóricas sobre el romance, cómo descuidó los textos de sus romances moriscos y pastoriles, y además cómo incluso llegó a eliminarlos virtualmente de su producción en los repasos de su carrera literaria que produjo con relativa asiduidad. Pese a este distanciamiento, el Fénix siguió utilizando el romance durante toda su carrera, concretamente en tres momentos clave en la misma: las décadas finales del siglo XVI (hasta

la publicación de las *Rimas*), la segunda década del siglo xvii, y los últimos cinco años de su vida. Cotejando esta distribución con las aspiraciones literarias del poeta en estos contextos, comprobamos que Lope usó el romance para progresar en el campo literario, siguiendo diversas estrategias adecuadas a sus respectivos contextos. En el caso de la primera etapa (hasta las *Rimas*), Lope usó los romances para lograr la fama poética, muy ligada a su vida privada y a su producción teatral, y luego trató de dignificar el género para poder emplear esa fama en su salto hacia géneros más prestigiosos. Este intento de dignificación se percibe en los ambiciosos romances de la *Arcadia*, fiestas de Denia y *Rimas*, y además explicaría la breve pero intensa reflexión sobre el romancero que encontramos en la materia preliminar de las *Rimas*. Los romances (aunque no la reflexión sobre el género) vuelven a aparecer en la segunda década del siglo, y siempre relacionados a la faceta de pecador arrepentido de Lope, a la que se adaptaban bien debido a la retórica de simplicidad que el Fénix podía adoptar en su producción sacra. Por último, los volvemos a encontrar en el ciclo *de senectute*, y destacadamente en *La Dorotea*, como parte de la poesía de la reflexión y autorreferencia que caracteriza el Lope final. Sin embargo, incluso en esta etapa aparentemente propicia para la teorización y para el repaso de la propia carrera literaria, el Fénix deja sus romances fuera de sus elencos de obras, probablemente por considerar que el género todavía comportaba cierta ambigüedad que le podía desfavorecer, y por entender que ya no necesitaba apoyarse en ellos explícitamente porque, debido a su ya magna obra, no se le seguía identificando sobre todo con los romances. Se trata, pues, de una relación larga y compleja, en la que primaron sobre todo los objetivos profesionales del autor, y que todavía deja mucho espacio para el análisis, especialmente en lo referente a los romances finales y a este afán del último Lope en resucitar y renovar el romancero.



**EDAD DE ORO**  
**HOJA DE PEDIDO**

---

Apellidos

---

Nombre

---

Institución

---

Dirección

---

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** \_\_\_\_\_

---

Firma:

---

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid  
28049 MADRID



## NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

### EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

### EDAD DE ORO II

*Los géneros literarios.*

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

### EDAD DE ORO III

*Los géneros literarios: prosa.*

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

### EDAD DE ORO IV

*Los géneros literarios: poesía.*

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

### EDAD DE ORO V

*Los géneros literarios: teatro.*

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

### EDAD DE ORO VI

*La poesía en el siglo XVII.*

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

### EDAD DE ORO VII

*La literatura oral.*

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

### EDAD DE ORO VIII

*Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.*

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

### EDAD DE ORO IX

*Erotismo y literatura.*

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

### EDAD DE ORO X

*América en la literatura áurea.*

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

### EDAD DE ORO XI

*San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía. Homenaje a José Manuel Blecuá.*

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

### EDAD DE ORO XII

*Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.*

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

### EDAD DE ORO XIII

*Francisco de Quevedo y su tiempo.*

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

### EDAD DE ORO XIV

*Lope de Vega.*

Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

### EDAD DE ORO XV

*Leer «El Quijote».*

Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

### EDAD DE ORO XVI

*El nacimiento del teatro moderno.*

Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

### EDAD DE ORO XVII

*El mundo literario del Madrid de los Austrias.*

Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

### EDAD DE ORO XVIII

*Felipe II: Medio Siglo de Oro.*

Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

### EDAD DE ORO XIX

*Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.*

Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

### EDAD DE ORO XX

*Revisión de la novela picaresca.*

Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

### EDAD DE ORO XXI

*Libros de caballerías: textos y contextos.*

Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

### EDAD DE ORO XXII

*Música y literatura en los Siglos de Oro.*

Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

### EDAD DE ORO XXIII

*La lengua literaria en los Siglos de Oro.*

Madrid, U.A.M., 2004, 473 págs.

### EDAD DE ORO XXIV

*La tradición clásica en los Siglos de Oro.*

Madrid, U.A.M., 2005, 481 págs.

### EDAD DE ORO XXV

*El Quijote cuatrocientos años después.*

Madrid, U.A.M., 2006, 615 págs.

### EDAD DE ORO XXVI

*La mujer en la literatura áurea.*

Madrid, U.A.M., 2007, 363 págs.

### EDAD DE ORO XXVII

*Magia y ciencia en la literatura áurea.*

Madrid, U.A.M., 2008, 454 págs.

### EDAD DE ORO XXVIII

*Imprenta manual y edición de textos áureos.*

Madrid, U.A.M., 2009, 463 págs.

### EDAD DE ORO XXIX

*Literatura hispanoamericana y Edad de Oro.*

Madrid, U.A.M., 2010, 343 págs.

### EDAD DE ORO XXX

*Treinta años de «Edad de Oro».*

Madrid, U.A.M., 2011, 443 págs.

### EDAD DE ORO XXXI

*Hacia la ilustración. De Carlos II al primer Felipe V.*

Madrid, U.A.M., 2012, 400 págs.

CARLOS ALVAR

*Testamentos de Don Quijote*

JAVIER BLASCO

*Más allá del romancero: «Entremés de los romances»*

PATRIZIA BOTTA

*El léxico del «Romancero General» de 1600*

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ

*Los estudios y ediciones sobre el «Romancero Nuevo» en los últimos cuarenta años (1973-2012)*

ANTONIO CARREIRA

*El romancero español y portugués de Francisco Manuel de Melo*

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

*El romance en la novela pastoril*

GIUSEPPE DI STEFANO

*Editar el «Romancero»*

PALOMA DÍAZ-MAS

*Lecturas y reescrituras de romances en los Siglos de Oro: glosas, deshechas y otros paratextos*

AURELIO GONZÁLEZ

*Temas y recursos de los romances de Gabriel Lobo Lasso de la Vega*

PATRICIA MARÍN CEPEDA

*Romances inéditos en el cartapacio de Ascanio Colonna. El «Romancero nuevo» y el círculo de amigos de Cervantes*

JOSÉ MANUEL PEDROSA

*«Que ni poso en ramo verde ni en prado que tenga flor»: romance, mito y metáfora en «Fontefrida»*

ANTONIO PÉREZ LASHERAS

*Góngora y el «Romancero General»*

PAOLO PINTACUDA

*Los romances ariostescos de Pedro de Padilla*

ANTONIO REY HAZAS

*Sobre los romances moriscos de Padilla y «El Abencerraje». ¿Era Padilla morisco?*

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

*Los romances del «Tesoro de concetos divinos» (Sevilla, 1613) de fray Gaspar de los Reyes*

PEDRO RUIZ PÉREZ

*Para una caracterización del romance en el bajo Barroco*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

*Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance*