

LOS ALBORES DE LA DOCUMENTACIÓN ROMANCERIL. EXPERIENCIAS DE UN EDITOR¹

GIUSEPPE DI STEFANO

(Università di Pisa)

RESUMEN

El análisis y la edición de todos los documentos manuscritos e impresos del género romance entre 1420c. y 1520 ofrecen una variada tipología de casos y problemas que el artículo en parte reseña y comenta.

PALABRAS CLAVE: Romancero. Ecdótica.

ABSTRACT

This critical essay annotates some aspects of the problems and specific textual tradition about the spanish literary romance genre in its manuscript and printed documentation from 1420 to 1520.

KEY WORDS: Romancero. Textual criticism.

¹ Este texto reproduce el que fue leído en el Congreso “La edición del Romancero hispánico en el siglo XXI”. Se han agregado las referencias bibliográficas esenciales.

Una premisa sobre los elementos del título: ‘albores’, ‘documentación’, ‘romanceril’; las ‘experiencias’ son, obviamente, las mías de editor de una recopilación concluida recientemente y en prensa.

‘Albores’ define el siglo que va de 1421 aproximadamente (época del primer documento con un romance, “Gentil dona, gentil dona”) a 1520, año que cierra la época de los post-incunables, los primeros dos decenios del XVI. Según la documentación que poseemos, a lo largo de esos cien años asoman cuatro de las cinco tipologías esenciales de las fuentes del romancero, en las que se pueden distinguir dos modalidades: la casual y la orgánica. Asoma primero, como suele ocurrir, la modalidad casual: entre los años Veinte y Cuarenta del siglo XV hallamos algunas transcripciones para uso más bien personal, en papeles más o menos sueltos; poco después de la mitad del mismo siglo se registran presencias muy esporádicas de romances en grandes Cancioneros como el de *Estúñiga* o el de *des Essarts*. La modalidad orgánica ve la luz de los años Ochenta en adelante tanto con los primeros testimonios impresos, los Cancioneros individuales de fray Ambrosio Montesino y de Juan del Encina, autores ambos de romances, como con el fraguarse de magnas recopilaciones colectivas generosas en atestiguar el romancero: los manuscritos *Cancionero musical de Palacio* y *Cancionero de Rennert* o *de Londres*, y el impreso *Cancionero general* reunido por Hernando del Castillo; entre finales del primer decenio del siglo XVI y la fecha tope ya indicada – 1520 – se asiste al florecimiento de los pliegos sueltos. La aparición de una quinta tipología, la de las recopilaciones en volúmenes de solos romances, protagonista de esta modalidad orgánica, tendrá lugar más allá de nuestra fecha tope.

Sean cuales sean su modalidad y tipología, he utilizado toda la ‘documentación’ que ofrece un texto de romance, entero o parcial; quedan excluidas las citas de un verso suelto o de un exordio o de un tema, contenidas en obras como la *Gramática* de Nebrija o el *Juego de naipes* de Pinar, atestiguaciones tempranas, algunas de ellas, de la existencia de romances que se documentan enteros solamente varios decenios después. Sabemos que el material conservado es parte mínima del que se produjo y circulaba, y que en la época indicada no era uso corriente registrar sobre el papel textos de un género oral y cantado como el romancero, de prestigio artístico dudoso además. Por lo tanto cualquier deducción de carácter general sobre circulación y éxito del romancero durante el siglo acotado, apoyada sobre los documentos utilizados, será pura conjetura y algo arriesgada.

‘Romanceril’ alude al corpus reunido: los romances, de cualquier tema y estilo, en la forma métrica tradicional y mayoritaria de versos más o menos octosilábicos, con rima asonante o consonante en los pares. Sola excepción son los pocos romances que, además de rimar en los versos pares en asonancia, tienen rima consonante en los impares, romances ‘de autor’ como: “Yo me estava reposando” de Encina, “Desdichada la ventura” de Urrea o “Ledesma casa de infantes” de Augur de Trasmiera. Van mezclados los romances ‘viejos’ con los romances que Encina definía ‘modernos’ y Torres Naharro ‘nuevos’. Es el romancero como género, tanto el subliterario como el hiperliterario, por decirlo con términos más alusivos a los ambientes de producción y uso, ambientes entre sí distintos en el producir y más que cómplices en el consumir, sobre todo los hiperliterarios.

La limitación temporal de las fuentes textuales, 1520, no solamente deja fuera buena parte del romancero antiguo o ‘viejo’ por carecer de atestiguación antes de esa fecha, sino que excluye una edición fundada en todos los testimonios antiguos conocidos de un texto. Queda excluida, en particular, la edición ‘crítica’. Sobre ella he discutido y me he ejercitado más de una vez, entrecomillando siempre el adjetivo. Sin embargo, las comillas resultan insuficientes para evitar equivocaciones; además, dentro y fuera del romancero se ha vuelto corriente cierto uso impropio o abuso del marbete ‘edición crítica’. Creo más oportuno, por

lo tanto, adoptar en nuestro ámbito la definición de “edición documental”, tomándola prestada de Aurelio Roncaglia que caracteriza tal texto como “el representante empíricamente dado de una fase de la tradición”; distinta sería la edición, esta sí crítica, que presenta el texto como “punto de partida idealmente reconstruido de la tradición entera” (cf. Antonelli 2012: 118), en nuestro género proponible – y dentro de ciertos límites – para los romances ‘de autor’. Volviendo al caso concreto de la recopilación de que trato ahora, propiamente su escueto carácter documental, casi fotográfico, y el ya aludido límite cronológico de las fuentes me han llevado a no intentar establecer jerarquías, ni de fechas ni de aparente calidad entre los distintos testimonios de un mismo romance; testimonios que han sido consultados todos en sus originales o en reproducciones fotográficas o facsimilares, con el debido control de algunas ediciones modernas. Para impresos de autor, he tenido como base la *editio princeps* cuando en la preparación de las eventuales reimpresiones no estaba asegurada la responsabilidad directa del autor: es el caso de Juan del Encina; cuando esa responsabilidad era segura, el texto-base ha sido la última edición que la refleja: es el caso de los *Cancioneros* de Ambrosio Montesino o de Pedro Manuel de Urrea. El texto-base va acompañado de las variantes, o versiones distintas si las hay, aportadas por otros testimonios no posteriores a 1520.

Lo que no se edita es el contexto donde, en el documento, el romance está engastado o que le acompaña en la gran mayoría de nuestros testimonios, frutos directos o indirectos de la cultura alta, de sus gustos y sus convenciones. Me refiero a las Glosas, a los Villancicos, a las Desfechas, materiales todos que amplifican o resumen los romances sacando su sentido, que comentan y a veces contradicen; son materiales que establecen con el romance un diálogo de contenidos y de formas, así atrayéndolo a su propio juego artístico-cultural. En tales operaciones el romance es protagonista sí, pero parejo con los otros géneros que le acompañan y enriquecen, que le completan según el gusto de la época. Gusto que en nuestra documentación va atenuándose conforme va creciendo el público interesado por la vertiente prevalentemente narrativa. Ya en esta época auroral, desde luego, los textos marcadamente narrativos, tanto novelescos como históricos y religiosos, raramente van acompañados por los contextos aludidos antes, casi imprescindibles en los romances de sello lírico más pronunciado. Ahora bien, editar una recopilación de romances con sus contextos nunca se ha hecho y creo que nunca se hará; lo que sí existe es una reciente amplia recopilación de Glosas, pero no de los Villancicos ni de las Desfechas, ya que estos últimos habrían de ir acompañados de los textos de los romances respectivos, mientras que las Glosas los contienen dentro de su propio cuerpo. En mi recopilación transcribo el exordio de las Glosas y la cabeza de Villancicos y Desfechas; al contenido de todos aludo en la anotación a los romances.

La ordenación ha sido, obviamente, temática y bastante simplificada. He distinguido cuatro campos: el del amor, de amplio predominio y con algunos sub-temas; el de la materia carolingia más o menos novelesca, aportada casi enteramente por los pliegos sueltos; el de los asuntos históricos entre épica y crónica, sector donde son frecuentes las fuentes atípicas y los pliegos, con fuerte presencia del *Cancionero musical de Palacio* y el predominio de sus textos celebrativos de la guerra granadina y de los Reyes Católicos; cuarto y último es el campo de los temas religiosos, donde prevalecen con mucho los romances de fray Ambrosio Montesino.

Pasemos ahora a algunas de las experiencias del editor.

1. Uno de los típicos errores por distracción que suele cometer el que copia, con pluma o imprimiendo, es el llamado ‘salto de igual a igual’, salto que puede ser de uno o más renglones en la prosa, de uno o más versos en la poesía: depende de donde esté colocada la palabra repetida que ocasiona el salto. A veces el copista, al darse cuenta del salto nada más escribir o componer las primeras palabras, las tacha con una raya y transcribe el texto correcto (caso que no se da en los impresos, por supuesto); otras veces, si el sentido y la sintaxis del texto no resultan muy anómalos, sigue en el error. Error que para el filólogo es muy útil: por un lado, atestigua una fuente escrita en manos del copista, y en nuestra materia esto tiene su importancia; por otro lado, en la ecdótica es uno de los errores-guía aprovechados para una primera ordenación por familias de los testimonios de un texto. En nuestra documentación descuella por este tipo de error el *Cancionero de Londres*², que en general queda lejos de ser un modelo de buena copia y parece revelarse – siendo esto su encanto – como la colección muy personal de un aficionado a la poesía que quiere esencialmente tener reunidos, y según una estudiada organización, textos que iba copiando más bien velozmente. Entre las solas transcripciones de romances encontramos tres casos: en dos de ellos el copista anula con rayas la equivocación (dos palabras en uno: “Maldita seas, Ventura”, LB1:64; dos vv. en otro: “Yo me partiera de Francia”, LB1:466) y sigue con el texto correcto; pero en un caso (“Por unos puertos arriba”, LB1:72) no capta el error, repite más adelante y ya en su lugar debido el v. en cuestión, sin tacharlo en el lugar equivocado. Este descuido tendrá futuro: al no haber sido detectado en la magna edición de *Cancioneros* de Dutton, lo vemos difundirse.

Volvemos a encontrar un ‘salto’ en “Reina Elena, reina Elena” de un pliego pragués³, con destrozo de la asonancia, que pasa inadvertido. La fuente del pliego seguramente era escrita, y debía de ser otro pliego en el que las palabras repetidas causadoras del error, al estar en dos versos contiguos, aparecían colocadas una encima de la otra.

2. Un error que sorprende no por su naturaleza sino por encontrarse repetido en dos ediciones sucesivas de la misma obra, es el que hallamos en el *Romance* en alabanza de Valencia de Alonso de Proaza, que Hernando del Castillo imprime en su primera edición del *Cancionero general*⁴ y reimprime en la sucesiva tres años después, en 1514.

Leamos sus versos de exordio en el texto del *Cancionero*, el que todos solemos usar y citar:

Valencia ciudad antigua,
Roma primero nombrada,
primeramente de Roma
y de su gente abitada.

La doble referencia a Roma parece una de esas hipérboles ennoblecedoras típicas en las alabanzas de ciudades y estamos lejos de sospechar un posible error. Pero descubrimos la falta si consultamos la que fue la primera edición efectiva del *Romance*: apareció en 1505 en un opúsculo que presentaba la *Oratio luculenta de laudibus Valentie*, en elegante prosa latina, leída por el bachiller Alonso de Proaza en la ceremonia de su toma de posesión de la cátedra de Retórica en la Universidad de Valencia, el 21 de octubre de 1504 (Ruiz Vila 2012). El *Romance* era el resumen densísimo de las quince hojas de la *Oratio* y un agradable componente,

² He utilizado microfilm del original. En esta ponencia remito a la edición de Dutton (1990:I) mediante su sigla del manuscrito y el número que le da a cada texto.

³ P,II, 71; *NDicc*.1048.

⁴ Remito a la edición facsímil.

junto con otros breves poemas en latín, del opúsculo, confeccionado por la imprenta valenciana de Leonardo Hutz, en la que Proaza colaboraba como asesor cultural, editor de textos y corrector de imprenta. Podemos dar por descontados la responsabilidad directa y el esmero del humanista en la impresión del opúsculo, como también la fidelidad del texto del *Romance* al original: prueba inmediata son las grafías latinizantes, desaparecidas en el texto del *Cancionero general*. La aludida doble presencia de “Roma” en éste se revela una equivocación: la “Roma” del v. 3 es *lectio faciliior* de un original “Romo”, que es el nombre del mítico fundador de Valencia en el año 1390 antes de Cristo según la historiografía no menos mítica. Hasta aquí nada sorprendente. Pero el reaparecer del error en la segunda edición del *Cancionero* en 1514 sí que sorprende: ¿es posible que no lo detectara ningún lector, ninguno de los tantos valencianos aficionados a la poesía, conocedores de las memorias locales y seguramente también de la *Oratio*, ni el mismo Proaza ni Castillo? Los dos tuvieron relaciones poéticas y en el *Cancionero* aparecen preguntas y respuestas de ambos junto con otros poemas de Proaza, aumentados en la segunda edición. Y hay algo más: el error que comento no es el único que afea el texto del *Romance* dado por Castillo. En los vv. 31-34 leemos:

tan querida de Fortuna,
de Fortuna tan amada
que jamás bien repartieron
de que te negassen nada.

Aquí se percibe que algo no funciona, y no es solo la repetición de “Fortuna”; es el plural de los dos verbos que resulta impropio y proyecta una sombra de sospecha sobre la repetición. El moderno editor tendría campo abierto si quisiera ejercer la *divinatio*; pero es preferible que deje tal tentación y se limite a señalar la anomalía, si no conoce la *Oratio*. Porque ésta una vez más acude en ayuda: en lugar del segundo “Fortuna” encontramos “Natura” y el problema queda resuelto.

3. Los casos comentados nos mandan avisos más que obvios, aunque no siempre observados: por un lado, atención máxima a las señales que las fuentes emiten, y por otro lado, control de todos los documentos disponibles.

A propósito de señales, les ilustro una no tan explícita como las anteriores pero que me parece sugerente.

Como saben, en años recientes una investigadora de archivos halló en registros notariales de la primera mitad del siglo XV dos papeles con la transcripción de romances noticieros: en uno el desconocido “Arcebispo de Zaragoza” (Marín Padilla 1997), con fecha 1429, año del suceso relatado, y en el otro, dentro de un protocolo de 1448, “Si s’estava en Campo Viexo” (Marín Padilla – Pedrosa 2000), una versión primitiva de “Mirava de Campo Viejo”, compuesta probablemente a finales de 1442. Aquí interesa el primer *Romance*. Su texto ocupa una primera columna de escritura en el lado izquierdo de la hoja y sigue con una última estrofa principiando una segunda columna en el lado derecho de la hoja; y como última del *Romance* esa estrofa fue editada y se suele reproducir (así lo hice yo en una antología de romances), a pesar de que su contenido y su forma en discurso directo dejan sospechar como impropia su colocación en el manuscrito: lo señalaba ya su descubridora y primera editora, que no modificaba ese orden pero sugería como lugar más apropiado el discurso acusatorio dirigido al arzobispo por el rey Alfonso de Aragón. Ahora bien, en el papel manuscrito - en su margen blanco a la izquierda de la primera columna, a la altura de más de la mitad del texto, allí donde parece concluirse el discurso del rey y sigue una estrofa en estilo indirecto -

notamos no solamente la firma del notario y la fecha, ya señaladas por la descubridora del documento, sino también una pequeña raya horizontal que cae exactamente al lado de dos vv. que son uno el último con las palabras del Rey y el siguiente el primero de una estrofa narrativa: la raya parece señalar el punto donde injertar esa estrofa transcrita al comienzo de la segunda columna y con apariencia de ser la final. Considerar el conjunto de rayita, firma y fecha una especie de reclamo parece sugerirle su posición anómala, sobre todo la de la firma y de la fecha, escritas en vertical y con letra muy menuda por la estrechez del espacio disponible en el margen, y esto en una hoja con abundante espacio en blanco en otra parte de su superficie. Preguntarse por qué al lado de la estrofa mal colocada no aparece ninguna señal de reclamo es lícito, pero no anula lo incongruo de su colocación y por lo tanto no impide la oportuna corrección. Esa incongruencia puede explicarse o por olvido de la estrofa en el momento de la escritura y su recuperación en un momento sucesivo, o incluso por ser ella un agregado de la propia Minerva del escribiente, que aumenta las acusaciones del Rey en un *Romance* muy hostil al arzobispo, hostilidad seguramente compartida por nuestro notario y a la que somos deudores de la preciosa transcripción.

Espacios en blanco en un manuscrito pueden estimular conjeturas; en un impreso poco o nada nos dicen, debidos casi siempre a exigencias prácticas o estéticas de distribución del texto en la página. Distinto es el caso de partes dejadas en blanco dentro del texto: de inmediato se piensa en una forma de denuncia-protesta contra cortes impuestos por la censura; pero es ésta una práctica más moderna y por supuesto del todo ajena a nuestros documentos. Sin embargo, en uno de ellos he encontrado un espacio blanco aparentemente muy anómalo: no separa una estrofa o una cuarteta de otra sino que interrumpe la continuidad entre los vv. 4 y 5 del tercero y último de los *Romances del marqués de Mantua*, el que relata la “Sentencia dada contra don Carloto”⁵. El documento es un pliego de finales del segundo decenio del XVI y los vv. son:

-- En el nombre de Jesús
que todo el mundo ha formado
e de la Virgen su madre
que de niño lo ha criado,

[espacio blanco]

nosotros Dardín Dardeña
[.....]

Evidentemente, el blanco aísla lo que es una fórmula de carácter general, esencial pero autónoma respecto a lo que sigue, separándola del comienzo del texto propiamente judicial, es decir de la sentencia cuyo formulismo de exordio es sí parte de su sustancia propia. Este espacio blanco pretende reproducir de forma visual lo que, en la realidad, solía ser una breve pausa en la lectura de una sentencia. Creo que debe respetarse y aparecer en una edición del texto.

⁵ París, Bibliothèque Nationale, signature Par Y2-859; *NDic.* 607.

4. Acabamos de ver los que podríamos llamar avisos mínimos ‘mudos’, que debemos percibir y traducir en hechos editoriales o en palabras de comentario. Hay avisos, obviamente, de mayor envergadura. Algunos testimonios nos atestiguan el texto del romance, el objeto de nuestro interés, insertándolo en un contexto productor de un discurso colectivo que matiza y refuerza el de cada texto aislado, con resonancias suplementarias que perfilan algo así como una identidad del conjunto del documento, resaltada por el responsable de ese documento y ofrecida al lector. No estoy diciendo nada original: esa lectura se ha aplicado ya, y en nuestra materia de estudio se ha comentado el sentido ulterior que brota de algunas modalidades de agrupación de los textos en pliegos sueltos y en *Cancioneros*.

Pero veamos un ejemplo donde parecen puestos en relación dos mensajes distintos y entre sí contrarios, el explícito del autor del texto y el implícito del impresor o preparador del contenido del pliego. Recordemos el largo *Romance* que resume la *Celestina* y que acaba con aquellos dos versos amenazadores: “Tales fines da el amor / al que sigue su mandar”; para refuerzo de la moraleja, el autor agrega el Villancico: “Amor, quien de tus plazer / e deleites se enamora, / a la fin cuitado llora”⁶. Dando por sincera y firme la voluntad castigadora del autor, más le hubiera valido prolongar su resumen lo suficiente para que en el impreso no quedara espacio en blanco abandonado a la iniciativa del impresor. Este impresor fue Cromberger y de sus prensas sevillanas salió el pliego que rellena ese espacio blanco con el hermoso *Romance* “De la luna tengo queja”, sin duda en armonía con la *Celestina* en cuanto al goce de una noche de amor y al dolor de la separación al salir el sol, y en armonía también, aparente, con la moraleja del resumen en verso de la tragicomedia cuando leemos el lamento del amante: “por una ora de plazer / cien mil años de pesar.” Sólo que lo lamentado por este amante es la brevedad del tiempo concedido al goce del cuerpo femenino y lo hace delante de ese cuerpo desnudo, describiéndolo en todos sus detalles más atractivos según la convención de la *descriptio puellae*. La colaboración entre autor del resumen e impresor acaba siendo impecable para el lector: éste recibe, del uno el aviso para la salud del alma, y del otro un alivio que “al cuerpo alegre”, como decía un arcipreste de antaño.

Cromberger, comerciante hábil además de impresor benemérito, nos ofrece otro ejemplo: un pliego con la historia del Conde Alarcos y su trágico final, se completa con el Romance de Amadís cuyo final es el contrario exacto del de Alarcos, al cerrarse con los vv. “Mas si congoxas passaron / en plazer se le tornara.”⁷ Importa mucho que el lector no quede con la boca amarga al concluir el pliego: el amor tiene su cruz pero también su cara, es el mensaje suplementario del documento. Creo que el moderno editor no debe ignorarlo, aunque edite textos y no documentos; y creo que, para cualquiera de esos textos que publique, es oportuno que informe a su destinatario del tipo de orientación del receptor que el documento en su conjunto crea y ofrece.

5. La orientación que acabamos de ver se realiza yuxtaponiendo los textos. Se puede producir por intervención dentro de los textos. En este caso la cuestión se complica y entra en campo la duda sobre el responsable – ¿ha intervenido el impresor, su asesor, un poeta, o el mismo autor modificando? – y sobre los anillos perdidos en la cadena de la transmisión textual; especialmente este último aspecto es el que impide afirmaciones e impone tan sólo sugerencias y muy cautelosas.

Un pliego suelto de la British Library de Londres⁸, de marcada huella cancioneril y que presenta “onze maneras de romances. Con sus villancetes”, todos sobre la pena de amor,

⁶ Santander, Biblioteca Menéndez Pelayo; *NDic.* 1042.

⁷ París, Bibliothèque Nationale, signature ParY2-862; *NDic.* 486.

⁸ L52; *NDic.* 668.

se distingue entre sus congéneres por la peculiaridad de ciertas variantes frente a los testimonios cuyos textos comparte, especialmente el *Cancionero general*, que le antecede en cronología. El pliego se supone impreso en Burgos, pero pudo tener como fuente y modelo un cuaderno valenciano perdido. Es testimonio único de “Yo me partí de Valencia”, que cita en su título e imprime como primero; un *Romance* dedicado a las angustias de amor del conde de Oliva, don Serafín Centelles, mecenas valenciano con una animada corte de poetas e intelectuales. Sigue, en el pliego y narra iguales penas de otro magnate valenciano, el “*Romance* que hizo Quirós al marqués de Arzenete por los amores de la señora Fonseca”, amores dramáticos, vividos y cantados en la Valencia de comienzos de siglo; y a valenciano saben los demás textos del pliego. No excluiría que algunas de sus variantes reflejen textos más originarios y auténticos que los atestiguados por el *Cancionero general*.

Tal podría ser el caso propiamente del *Romance* que acabo de citar sobre los amores del marqués de Cenete con la señora Fonseca, que empieza “Mi desventura cansada”. En el pliego londinense va con su “Canción por desecha”, en cuya ‘cabeza’ leemos “No bivo sin esperança / ni muero desesperado” que en la estrofa de ‘vuelta’ se modifica en “ni bivo sin esperança / por no morir en pecado”, donde queda aun más clara la tentación del suicidio y su rechazo. Ahora bien, los amores cuyas angustias canta el *Romance* se concluyeron felizmente con boda en 1506 gracias al rapto del convento, donde había sido encerrada, de la dama Fonseca por parte del Marqués, después de cuatro años empezados con un matrimonio secreto y vividos entre censuras familiares y de las autoridades, entre cárcel y variados riesgos. Se suele suponer que el *Romance* se compuso para celebrar el final feliz. Creo más probable que viera la luz, con su Canción por deshecha, en los cuatro años de verdaderos dolores, como una manera de manifestar solidaridad a la atormentada pareja y con la intención quizás de sostener a sus partidarios. Creo también muy probable que años después a Hernando del Castillo le pareciera oportuno publicar el *Romance* pero excluyendo la Deshecha, aunque el “morir desesperado”, o sea el suicidio, corría bastante en la poesía cancioneril amatoria. Inútil agregar que el *Romance* se suele conocer según la versión del *Cancionero general*.

Otro ejemplo. El *Romance* “Dezíme vos, Pensamiento” es un texto en cierto modo atípico: empieza con ese verso claramente cancioneril pero sigue con varios versos y con motivos, rasgos semánticos y formularios que recuerdan muy de cerca el romancero tradicional, como si se tratara de una especie de contrahechura. El tema, obviamente, es la pena de amor padecida por un enamorado del que se dice “por muerto te ternán / los que supieren tu vida”, una afirmación diríamos corriente. Como lo es la cuarteta final:

Los que la causa supieren
tu firmeza loarán,
viendo menor tu pecado
qu’el castigo que te dan.

Si del texto publicado en el *Cancionero General* pasamos al impreso en el pliego de Londres, notamos primero una variante en apariencia mínima: “viendo menor tu pecado” reza “viendo mayor tu pecado”; su sentido y alcance nos los aclara esta cuarteta ulterior que en el pliego concluye el *Romance* y que el *Cancionero general* omite:

pues que fuiste atrevido
de amar en tal lugar,
bien merescas tal castigo
en pago de tu afán.

El desafortunado amador paga una imprudencia y recibe un tal castigo, la muerte aludida antes, por el pecado “mayor” de haberse atrevido a dirigir su amor “en tal lugar” que le lleva a la pena máxima. El sintagma “amar en tal lugar” nos lo aclara Juan de Burgos en su versión moralizada del *Romance del conde Claros* (n. 61), la que empieza “Durmiendo está el conde Claros” y se concluye con la muerte del protagonista y el suicidio de la Infanta. Ésta le informa, al Conde: “[...] el Rey vos manda matar / pues tovistes osadía / de amar en tal lugar.” Es la versión castigada y menos irreal del amor cortés frente a la más primitiva con su convencional autonomía respecto a las jerarquías sociales. También en este caso creo que el texto del *Romance* según el pliego de Londres tiene más probabilidades de ser el originario frente al del *Cancionero*, que cambia un adjetivo y recorta el texto agregándolo a los muchos en alabanza del padecimiento máximo, la muerte, como premio a la firmeza en amor que glorifica al enamorado. No es el pliego que agrega, sino el *General* que recorta, a mi entender.

Un ejemplo menor de transmutación semántica, sacado del mismo pliego de Londres. En el *Romance* “Alterado el sentimiento” según el *Cancionero general*, el enamorado alaba la belleza de su señora afirmando:

que lo menos que hay en ella
era lo más acabado
que Natura y su poder
pudieran aver obrado.

Es el topos de la dama como creación excelsa de la Naturaleza. En el texto del pliego de Londres, que empieza “Alterado el pensamiento”, leemos la variante más extremada del mismo topos: el verso último reza “en ella se ha remirado”, es decir que la hermosura de la dama es directa reproducción, cual en un espejo, de la de Naturaleza. Como sabemos, en este lugar común a veces Dios sustituye a Naturaleza, aproximándose alguna variación a la blasfemia. Ocurre en el *Romance* “Descúbrase el pensamiento” (en el *Cancionero general*) con los vv. “qu'en su gesto muy hermoso / el de Dios está esmaltado”: en la cara de la dama se ve pintada, o sea se reproduce, la de Dios. Con dos supresiones mínimas (*en* en un verso y *el* en el otro) el mismo texto en un pliego de Praga reza⁹: “que su gesto muy hermoso / de Dios está esmaltado”, devolviendo a la voluntad del Hacedor supremo el logro de tanta hermosura. Son situaciones textuales que merecen un comentario, aunque no permitan establecer ni precedencias ni responsabilidades.

Distinto es el caso en que una variante se localiza solamente en los vv. del romance contenidos en el final de cada estrofa de una Glosa, sobre todo si el romance tiene varios testimonios y se copia o imprime junto con la glosa precediéndola. Sabemos todos las intervenciones que a veces los glosadores operan sobre los versos de los romances para adaptarlos a la sintaxis de sus propias frases. Tales modificaciones raramente atañen a la semántica. Pero les presento una que sí lo hace. Es bien conocida, y hasta la sabemos de memoria, la tajante negativa que a los requiebros del ruiñón lanza la “tortolica” viuda, y en particular aquel duro “que no quiero aver marido / porque hijos no aya no: / no quiero

⁹ P, I, 35; *NDic.* 1011.

plazer con ellos”, etc. Ese segundo “no quiero” en los versos del *Romance* dentro de la glosa de Tapia, se cambia en “que no aver pl. con e.”, una modificación insignificante en sí pero bien conectada con los dos versos de la glosa que anteceden y abren una frase en la que sí hallamos algo interesante: “Más quiero penar sin ellos, / más quiero mi perdición / que no aver plazer con ellos...”. El glosador ha suavizado la dureza del rechazo de la maternidad por parte de la tórtola, que ahora manifiesta ese rechazo como causa de pena para ella, revelando así un instinto materno. El perfil de la protagonista del *Romance*, modelo de heroica fidelidad al consorte difunto, se matiza y enriquece como ejemplo también de maternidad deseada y fallida.

Los dos *Romances* últimos ilustran un nivel mínimo de variación textual pero sin duda significativo. El nivel máximo, como se sabe, es la reescritura con cambio integral de sentido aunque manteniendo algún elemento lingüístico y temático que permita la identificación del texto de partida: se trata de la contrahechura, del mudar el romance “viejo” por otro “nuevo”, una transcodificación. Tal es, y al mismo tiempo no lo es, el antes citado *Romance del conde Claros* reescrito por Burgos; no lo es porque, aun conservando el tema y retorciendo algo el lenguaje, la alteración de la ética del relato es radical, con un final trágico opuesto al de la bodas del original: es un *Claros* moralizado.

6. Un caso aparte es el de una serie de romances donde las variaciones, de notable entidad, presentan algunos rasgos en común y sobre todo ven implicado al poeta Pinar, de quien casi nada sabemos, como tampoco de su hermana y colaboradora Florencia.

Todos recordamos el hermoso “Yo m’era mora Moraima”, con sus dos octosílabos finales dramáticamente explícitos y al mismo tiempo enigmáticos: “fuérame para la puerta / y abrila de par en par”, abriéndose con esa puerta también el campo a sus interpretaciones y a las dudas sobre la autenticidad del percance que Moraima nos relata. Gracias al solo *Cancionero de Londres* conocemos una versión (LB1: 61) que elimina toda posible ambigüedad ya que continúa narrando de la doncella que se opone al agresor y acaba degollada. La versión corta le salva a la morilla la vida y – como ocurre en otros casos, a partir del modélico *Arnaldos* – al texto le regala una intensa poesía. Esta especie de versión larga del *Moraima* es de una rudeza extremada en lo narrativo y en su lenguaje, repleta de fórmulas iteradas hasta perfilarse la aparente continuación como un apéndice deliberadamente socarrón y grotesco. En el *Cancionero de Londres* el *Romance*, cuyos versos pares acaban todos con –e paragógica, lleva como rúbrica “romance suyo”: al ir precedido por un texto declarado de Pinar, a este poeta deberíamos atribuirlo; y una relación de Pinar con el *Romance* la confirma la Glosa que dedicó a su texto corto, transmitida por el *Cancionero General* y por un pliego de Praga¹⁰.

Pasemos al *Romance* “Maldita seas, ventura” (LB1: 64), de veintiocho versos, y a la Glosa de sus seis versos iniciales (LB1: 65). El *Romance* y la Glosa los encontramos solamente en Londres, con indicación de “suyo” y “suya” respectivamente, precedidos aquí también por un texto de Pinar, así que a él se atribuyen. Al aparecer los primeros doce versos del *Romance* como texto anónimo en el *Cancionero general*, seguido por una glosa de Nicolás Núñez, podríamos considerar el de Pinar el texto completo y el del *Cancionero* un recorte, probablemente efectuado por el glosador Núñez. Sin embargo, en el texto largo se observan elementos que llevan a considerarlo más bien una continuación del texto breve. Los doce versos iniciales en Pinar tienen –e paragógica, ausente en el texto breve, en los seis versos de la Glosa de Pinar y en los versos del trece en adelante, menos que en el último, del texto largo. Además la muy probable continuación presenta un contenido con rasgos que la distinguen del comienzo: en más de un lugar el tono adquiere un realismo acentuado y la

¹⁰ Citado en la nota anterior.

“señora” que en el exordio induce al enamorado a maldecir la Ventura, es sustituida, al comienzo de la continuación, por una “donzella”, a cuyos padres acaba deseando la muerte un enamorado furioso por no haberse presentado la “donzella” al encuentro convenido: los cancioneriles amores frustrados se han convertido en cita erótica fallida.

Veamos un tercer *Romance*, “Por unos puertos arriba”, recogido solamente por *Londres* (LB1:72). Sus seis versos primeros y el octavo son iguales a los del conocido *Romance* de Juan del Encina con el mismo exordio; los demás versos, al estar transcrito el *Romance* en LB1 entre textos de Pinar y de su hermana Florencia, a ellos parecerían atribuibles. A partir del verso nueve, cambia la rima y más adelante el caballero tan cancioneril que va por una “montaña muy oscura”, “lastimado de amargura” ya que “por amores muere”, pidiendo socorro espiritual al providencial ermitaño, de pronto lanza una descortés y conclusiva explosión de antifeminismo, cerrada con uno de los más vulgares lugares comunes: “uno tienen en los brazos / y por el otro sospiran”. La Desecha abre la palinodia con el estribillo: “Recordad, mis ojuelos verdes, / c’a la mañana dormiredes”, que nos evoca a la “donzella” incumplidora del *Romance* anterior, el “Maldita seas, Ventura”.

A los tres *Romances* son comunes ciertos humores irónico-burlescos y el apuntar a una autoría del prolífico y misterioso Jerónimo Pinar, que sin duda tuvo frecuente relación con el romancero, relación que conoce también otras y más complejas modalidades, como se sabe.

Los tres casos vuelven a confirmar, con los demás, que la exégesis del contexto – como la de todos los testimonios – debe ser parte esencial de la edición del romance y del aparato que la sostiene. Gracias.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANTONELLI, Roberto, “Le Origini e il Duecento: Filologia del lettore e Filologia d’autore”, en Emilio Pasquini (ed.), *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012, pp. 101-126 [118].
- Cancionero General* [...] por Hernando del Castillo, Valencia 1511, Antonio Rodríguez Moñino (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1958.
- El Cancionero del siglo XV. c. 1360 – 1520*, Brian Dutton (ed.), Salamanca, Universidad, 1990, vol. I.
- MARÍN PADILLA, Encarnación, “*Arcebispo de Çaragoça*”, *Romance castellano manuscrito del año 1429*, Edición de la autora, 1997.
- MARÍN PADILLA, Encarnación – PEDROSA, José Manuel, “Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*”, *Revista de Literatura Medieval*, XII (2000), pp. 177-191.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Nuevo Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura, 1997.

Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga, Edición facsímil, 2 vols, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960.

Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres, (Impresos antes de 1601), Edición facsímil, Arthur Lee-Francis Askins (est.), 3 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989-1991.

RUIZ VILA, José Manuel, “*Oratio luculenta de laudibus Valentie* de Alonso de Proaza. Introducción, Edición Crítica y Traducción”, *Liburna* 5 [Noviembre 2012], pp. 155-223. Utilizo fotocopia del ejemplar de la *Oratio* conservado en la Biblioteca Històrica valenciana. He consultado también fotocopia del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid gracias a la extraordinaria amabilidad del profesor Ruiz Vila, que agradezco públicamente.