

PROBLEMAS ESPECÍFICOS EN LA EDICIÓN DEL ROMANCERO NUEVO

ANTONIO CARREIRA

(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

RESUMEN

Examen de tres cuestiones: 1) Autoría de los romances, distinguiendo el autor real, y las dificultades para identificarlo, del autor supuesto, indicio de una cierta recepción que suele manifestarse en la intertextualidad. 2) Variantes, siempre frecuentes, y más en los romances satíricos, que incitan a colaboradores espontáneos tanto a añadir como a reordenar coplas, sin que en ello tenga que ver necesariamente la transmisión oral. 3) Transmisión y difusión, que conviene también distinguir con todo cuidado, porque los romances cantados, que ejemplifican la segunda, suelen ser de nulo valor para la primera, como ya advirtieron varios clásicos.

PALABRAS CLAVE: autor; variantes; interpolaciones; transmisión y difusión a través de la música.

ABSTRACT

This paper has mainly three objectives. The first one is to focus on the authorship of romances by distinguishing between the real author (and the difficulties to identify him) and the supposed author, which is an evidence of a reception shown in intertextuality. The second one is to analyze the usual variations of romances (specially in satirical romances), which encourage random collaborators to add and rearrange stanzas, even if they are not related to oral transmission. The third one is to study the transmission and dissemination of these romances, by taking into account the differences between both trends because, as many authors have pointed out, the romances that are sung, which are the model of the second trend, usually have not any value for the first trend.

KEY WORDS: author; versions; interpolations; musical transmission and circulation.

Como se sabe, el romancero nuevo es un género híbrido, emparentado con el viejo por los aspectos formales, y por los demás con la restante literatura a partir del siglo XVI. Dejando a un lado sus variedades, bien estudiadas por Antonio Alatorre¹, examinaremos tres cuestiones complejas:

1. Autoría
2. Variantes
3. Transmisión y Difusión

1. Si muchas obras hay anónimas o de autoría insegura en el Siglo de Oro, quizá se lleven la palma los romances nuevos. Miles de ellos son huérfanos en los volúmenes de *Flores*, *Romancero general*, *Romances varios*, en los pliegos sueltos y, por supuesto, en los manuscritos. La *Bibliografía de la poesía áurea* (BIPA), de próxima publicación por José J. Labrador y Ralph DiFranco, ofrecerá más de 100 000 primeros versos, en su mayoría del siglo XVI, muchos de ellos romances de paternidad desconocida o disputada. En eso, el romance nuevo se diferencia del viejo, donde tal averiguación casi nunca es posible ni pertinente. Adorno dice que no nos atrevemos a juzgar una obra de arte sin conocer su autor, pero nuestros antepasados actuaban con más libertad; los textos se leían y apreciaban, e identificar su autor, o hacerlo constar en la copia, era para ellos algo secundario. Incluso los impresos en obras póstumas pueden ser de autoría dudosa. Sin embargo, en nuestros tiempos, todos intentamos deslindarla, y no solo respecto a romances, mediante atribuciones más o menos osadas, cuando no interesadas. Quizá es esa una de las razones por las que Rodríguez-Moñino, en un raptó de mal humor, llamó a la edición de González Palencia “modelo de lo que no hay que hacer cuando se reedite el *Romancero General*”². Montesinos comenta el caso del romance “El encumbrado Albaicín”, atribuido a Lope por González Palencia y que un romancerillo de la Ambrosiana adjudica a un Francisco Navarro, de quien solo se sabe que era impresor. Estas son sus palabras:

¿Quién era Francisco Navarro? Nadie. ¿Quiénes eran este Diego García, este Agustín de Paredes, “lusitano”, este Luis de Montalvo a los que el *Ramillete de flores* adscribe romances u otras composiciones? No lo sabemos, pero la misma oscuridad de sus nombres ¿no nos induce a pensar que las atribuciones pueden ser exactas, pues si no son conocidos hoy, tampoco eran famosos en 1593, y a nadie se le ocurre atribuir versos, arbitrariamente, a poetas desconocidos?³

Lo deseable, obviamente, es señalar un autor seguro, siempre que haya buenas razones externas para hacerlo; las internas son menos de fiar. Pero también es útil saber a quién se atribuye un determinado texto, sea o no romance, porque ayuda a construir su recepción, y la imagen de los autores implicados, es decir, cómo se los veía en su tiempo. En cualquier caso, la objetividad debería ser la norma; docenas de mss., por ejemplo, afirman

¹ Alatorre 2007.

² Rodríguez-Moñino 1977: 77. Por su parte, Montesinos, califica la edición de “lamentable” y “malhadada” (1952: 387 y 389). Ni uno ni otro entran en detalles.

³ Montesinos 1959: 83-84.

que Villamediana compuso poemas sobre hechos posteriores a su muerte, igual que achacan a Góngora otros que sabemos de buena tinta que no son suyos. Es preciso que el investigador aprenda a resignarse en casos tales, o a confesar ignorancia cuando no hay más remedio, sin sentirse por ello frustrado. “Yo he compuesto romances infinitos”, declara Cervantes en el *Viaje del Parnaso*. Aun descontando la hipérbole y los insertos en sus libros, entre los 35 poemas sueltos que contiene la edición de Schevill y Bonilla no hay más que un romance, el titulado “La morada de los celos”. ¿Cuántos habrá suyos en el *Romancero General*? Mientras algún testimonio autorizado no lo confirme, solo cabe encogerse de hombros. Otro tanto procede ante la afirmación de González de Salas respecto a las poesías de Quevedo: “No fue de veinte partes una la que se salvó de aquellos versos”. Si creemos a don Jusepe, ¿dónde están las 19 partes restantes? A Quevedo solo se le atribuyen, en mss. posteriores a las ediciones, unos 300 poemas, de los que pocos son romances. No sabemos cuántos porque Blecua, en su lista de atribuciones, no indica el metro ni transcribe el segundo verso. Incluso un poeta tan fecundo como Lope de Vega, que publicó múltiples libros propios, recogió algunos romances sacros en su *Romancero espiritual* (1624), y para los demás hay que andar adivinando cuáles le pertenecen, con razones plausibles, como hace Montesinos, o mediante conjeturas más o menos fundadas, como hacen otros. Góngora, naturalmente, es un caso extremo. En nuestra edición de sus romances publicamos 320, de los cuales son seguros 94 y atribuidos 226. De estos, no llegan a media docena los que tienen probabilidades de ser auténticos. Si a esta cifra se suman los 75 apócrifos, resulta que en solo el 25 % del total se ha podido aclarar que no pertenecen a Góngora.

Los romances nuevos tienen mucho que ver con la intertextualidad, y esta con la autoría. El ejemplo más célebre es la frase inicial del *Quijote*: “En un lugar de la Mancha”, según descubrió Rodríguez Marín, coincide con el quinto verso del romance “Un lencero portugués”, impreso en 1592, lo que no autoriza a considerarlo cita, ni el romance obra de Cervantes. Casos más seguros son frecuentes en la narrativa del XVII, y suponen no pocos conflictos de atribución. Y saber el origen de una cita es esencial para entender su funcionamiento. Eso se ve claro en la parodia. El romance de Góngora “Ensíllenme el asno rucio” solo cobra sentido si se relaciona con su hipotexto, “Ensíllenme el potro rucio”, que el propio poeta hubo de creer de Lope, aunque algún ms. temprano lo asigna a Liñán, y que dio lugar a otras parodias como “Desensíllenme la yegua”, “Lleve el diablo al potro rucio” y varias más⁴. Nuestras notas al romancero de Góngora intentan mostrar la extraordinaria difusión de sus versos en todos los géneros, y podemos preguntarnos si a su calidad ayudó el hecho de saberse su autor, o de suponerse, porque también algunos atribuidos fueron objeto de cita y glosa. Aquí se debe recordar al Dr. Salinas, que protestó en unas décimas por haber visto un romance suyo impreso en la ed. de Hozes⁵. Algo parecido hizo en el *Escrutinio* sobre las impresiones de Góngora el poeta cordobés José Pérez de Ribas⁶. Son casos raros que nos dan hecha la tarea de atribuir y desatribuir el mismo poema. En un trabajo reciente hemos recogido las citas gongorinas de la poesía no satírica de Quevedo (puesto que en las sátiras personales son inexcusables o tienen distinto sentido). Revelan que, fuese o no cierto su desamor por las *Soledades*, con los romances, que son la mayor parte, no ocurría lo mismo sino que varios don Francisco parece saberlos de memoria y gusta de incrustar o recordar sus versos en los propios⁷.

⁴ Mencionadas por J. F. Montesinos 1952: 392. “Muy más que el potro rucio eres famoso”, dice Chiquiznaque a Escaramán en *El rufián viudo* de Cervantes.

⁵ “Delito a mis ojos es”, en Salinas 1987: 402. El romance comienza “De amor con intercadencias”.

⁶ Cf. Carreira 1996. El romance de Pérez de Ribas empieza “En la beldad de Jacinta”.

⁷ Carreira 2014: 473-494.

2. Como la demás poesía culta, el romancero nuevo también vive en variantes, al menos mientras no se fija un texto que haga fe, y ese no siempre es el impreso. En el caso de Góngora, la edición más lujosa de sus obras, hecha por Foppens en Amberes, 1659, es sin duda la de texto más estragado. Recuérdese también que buena parte del romancero nuevo no está aún impresa, o no lo estuvo durante mucho tiempo, y casi nunca en vida de los poetas. Nada más natural que la discrepancia entre distintas versiones. Ahora bien, hay un tipo de romances donde el problema se agudiza: los romances satíricos. Se ha observado desde hace mucho que en el romance nuevo la distribución sintáctica en coplas es más rígida que en el viejo. Este fenómeno, en las sátiras, da lugar a composiciones similares a las letrillas, donde cada mudanza glosa el estribo de una manera peculiar y ofrece sentido pleno. En las coplas de los romances sucede lo mismo, lo cual permite jugar con su ordenación. Hemos estudiado unos casos concretos en Quevedo⁸: así el romance “No fuera tanto tu mal, / Valladolid opulenta, / si ya que te deja el Rey, / te dejaran los poetas”, incluido en el *Parnaso español* (= A, Blecua, 737). Otra versión, que Blecua cree anterior, se conserva en el ms. 3795 BNE, f. 330 (= D). Aunque el número de coplas es cercano (34 y 35), su estructura no lo es en absoluto: en D desaparecen 5 coplas de A, y surgen 4 nuevas y privativas; por tanto difieren en 9, que suman 36 versos. Resulta casi imposible saber quién sometió el texto a tanta reelaboración, ya que se trata de un poema de circunstancias que solo tenía sentido en 1606, cuando la corte abandonó Valladolid. Más grave es el caso del romance “Los que quisieren saber / de algunos amigos muertos, / yo daré razón de algunos / porque vengo del infierno” (Bl. 786), no impreso en el *Parnaso* sino atribuido en 4 mss. de la BNE y en otro de la HSA, anónimo en otros dos y en la *Primavera y flor* de 1623. Las ocho versiones (siete en realidad) oscilan entre las 14 y las 19 coplas y concuerdan solo en que coinciden los asuntos de las iniciales, y también los de las finales, como íncipit y éxplicit que son del poema. El orden de las demás coplas difiere por completo. Lo único que se podía hacer con ellas es lo que hizo Blecua: una edición sinóptica. Un poeta fapresto como Quevedo es imposible que haya trazado siete versiones de un mismo romance intrascendente, simple sueño del infierno abreviado y versificado. Más parecen obra de espontáneos. Que los hubo lo propusimos hace tiempo en nuestro examen de las letrillas del mismo Quevedo, en las que abundan las interpolaciones⁹. En las jácaras también se da trasiego de coplas, sobre todo en las centrales, y una gran diferencia en la extensión. “Ya está guardado en la trena” tiene en el *Parnaso* 120 versos. Otras versiones oscilan entre 116, 96, 80 o 68, que es poco más de la mitad. Peor le va a la “Respuesta de la Méndez”, cuyos 172 versos se reducen a 76 en pliego suelto. La “Vida y milagros de Montilla” pierde 36 de sus 204 versos al imprimirse en los *Romances varios*. Algo similar le sucede a “Zampuzado en un banasto”, reducido a la mitad en algún manuscrito, mientras que “Añasco el de Talavera” crece o mengua respecto al *Parnaso*, según los testimonios. Es muy improbable la intervención del poeta en tales manejos.

Un último ejemplo lo dejará aún más claro. Villamediana, como se sabe, no es muy aficionado al romance. Un ms. visto por Gallardo le atribuye el que comienza “Si yo gobernara el mundo, / (no le dé Dios tal desdicha)”, que anónimo figura en la *Primavera y flor* de 1621. En este libro el romance termina así: “Aquí dio fin mi gouierno; / si ha sido a su gusto, pidan / la segunda parte a Robles, / que él la cantará otro día” (f. 99v). Y a continuación viene el que comienza: “Siguiendo voy mi gouierno, / pues me mandan que prosiga”. Ya Montesinos propuso que se consideraran del mismo autor, quienquiera que sea, pues lo piden el sentido y la comunidad de estilo. En varios mss., en el ms. Toledo y Godoy, llamado *Cancionero antequerano*, y en el *Romancero* de Durán, figuran seguidos como una única composición, pero con las coplas de ambas partes revueltas. Lo más curioso es que en la versión seguida por Durán, según descubrió más tarde el mismo Montesinos, al romance

⁸ Carreira 2007: 51-71.

⁹ Carreira 2002: 139-158.

fusionado se le han injerido otras dos coplas del de Quevedo “Mando yo, viendo que el mundo / de remedio necesita” (ed. Blecua, n° 743), de autoría segura y contenido similar¹⁰. Por tanto, lo que aquí encontramos es una taracea doble, resultado de dos operaciones: aglutinar y entremezclar dos textos conectados por el asunto, y añadirles coplas afines de Quevedo, a quien no se atribuye ninguno de los romances implicados. No vemos otra posibilidad sino la antes dicha: un desocupado que se dedicó a jugar con material ajeno. Según múltiples indicios, era costumbre extendida y de efectos normalmente lamentables. Aquí viene de molde la sentencia de Paul Maas: “Contra la contaminación no existe ningún remedio”¹¹.

Ya que hemos mencionado a Villamediana, uno de sus pocos romances seguros es el que dirige al joven rey Felipe IV recién heredado en abril de 1621: “Veinte borregos lanudos / tiene vuestra majestad / que trasquilar para mayo; / bien tiene que trasquilar”. Se le atribuye en multitud de mss., y en algunos va seguido de otro en que el rey le responde: “El servicio os agradezco, / que él es muy para estimar”. El editor de Villamediana no incluye este, pero debería hacerlo, ya que podría muy bien ser el poeta quien pone la respuesta en boca del rey, tal como lo entiende, por ejemplo, el copista del ms. 10293 BNE. Lo mismo sucede en las décimas “Por Dios que me has contentado, / conde de Villamediana”. Es preciso, pues, leer los textos y los paratextos, y saber qué autoridad tiene cada testimonio para obrar en consecuencia¹².

En los romances de Góngora se dan casos de coplas que varían de sitio, salto que tampoco es posible atribuir a su autor, por razones diversas. El caso más difícil es el romance “En el baile del egido”, de 1609 según Chacón. En cuatro mss. consta de tres grupos de tres coplas seguidos de estribillo, mientras que en los otros 39 testimonios los grupos segundo y tercero tienen cada uno cuatro coplas, rompiendo la simetría y cambiando el orden. En nuestra edición hemos publicado ambos textos por separado, única solución razonable, aunque alguna copla de las transmitidas por la mayoría resulte sospechosa a una autoridad como Jammes; también lo es la quintilla que remata en otros mss. la supuesta versión primitiva. El editor de romances nuevos no debe sobrecargar en exceso el aparato crítico, para evitar un efecto contraproducente.

En los romances nuevos, además de coplas cambiadas de orden, se encuentran otras interpoladas, omitidas o incompletas, que rara vez son variantes de autor, sino más bien avatares de la transmisión; lógicamente, hay que señalarlas. En muchos casos ha transcurrido un lapso de tiempo considerable entre la génesis del romance y la copia que nos ha llegado. Son escasos, por desgracia, los mss. como el 4072 BNE, coetáneo de algunos romances y cuyo colector se deleita en plasmar la fecha en que hace el traslado. Y cuando se dispone de un ms. como el Chacón, que data con precisión todos los poemas, tal como advirtió últimamente Amelia de Paz¹³, hay que tomarlo con mucha cautela, porque no es fácil que nadie recuerde la fecha de centenares de poemas compuestos a lo largo de su vida, cuando ni siquiera conserva el texto de ellos, como le ocurría a Góngora.

¹⁰ Montesinos 1955: 394-396.

¹¹ “Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen”, Maas 1957: 31.

¹² Cf. Carreira 2016.

¹³ Paz 2011: 57-81.

3. En reciente polémica con M. Frenk¹⁴, hemos hecho autocrítica de nuestra edición de los romances gongorinos por haber aceptado en plano de igualdad las variantes de los manuscritos musicales recopilados por Querol, ya que ello supone una confusión entre dos conceptos próximos que deberían estar bien diferenciados: transmisión y difusión. Si uno hace caso de la llamada novela cortesana, creería que las gentes, no solo los pastores, cantaban más que hablaban; el príncipe de Esquilache, por su parte, dice que muchos de sus romances se cantaron en Palacio; también se acepta que se cantaban las jácaras de Quevedo y de otros, por más que la música de ellas no haya aparecido; incluso en algún ms. gongorino, como el de Rennert, se dice que tal o cual romance fue compuesto “para la vihuela”. Sea, pues, así, ya que tantos lo afirman. A nuestro juicio, aunque los manuscritos musicales se hayan copiado en fecha temprana, eso no significa en absoluto que formen parte de la transmisión de los poemas que contienen sino de su difusión. Lo contrario equivaldría a tomar el texto del *Retablo de Maese Pedro*, manipulado por Falla, como parte de la transmisión del *Quijote*. Volviendo a los cancioneros, como el de Góngora publicado por Querol, o el de La Sablonara publicado por Judith Etzion¹⁵, no se encuentra en ellos una sola variante útil para resolver ningún problema textual. José F. Montesinos ha hablado con autoridad del asunto, especialmente en el artículo titulado “Algunos problemas del Romancero nuevo”, cuando afirma que aquellos romances debían su popularidad precisamente a la música,

que los acercaba a todos —y en ocasiones los malparaba de manera que sus mismos autores se negarían a reconocerlos... Desde que los primeros compiladores, que se profesaban humanistas, siquiera fuesen de los más modestos, acometieron la empresa de reunir estos romances, aparecieron como enemigos declarados de músicos que, si difundían las composiciones que cantaban, también las envilecían de modo intolerable¹⁶.

Cita a continuación los denuestos contra músicos que echan Pedro de Moncayo, Sebastián Vélez de Guevara y Pedro de Flores, editores de romances nuevos. Otros se pueden añadir. He aquí el reproche que hace un personaje de Salas Barbadillo: “Me cansa mucho verte siempre tan despierto en el tono y tan dormido en la letra; apenas cantas copla sin tropezar en algún disparate, de modo que el romance más viene a ser tuyo que del compositor”. A lo que el inculpatado responde: “Como de mi naturaleza soy músico y no poeta, soy dueño de lo que más me toca”¹⁷. Y este de María de Zayas: “Los músicos de los libros son más piadosos que los de las salas de los señores, que acortan los romances, que les quitan el ser, y los dexan sin pies ni cabeza”¹⁸. La explicación de todo ello la da el propio Montesinos: “Aunque le pesase al poeta, los versos habían llegado a ser meramente un modo de vocalizar los tonos... Lo gustoso —y lo gustado— era la música, el canto, los floreos y pasos de garganta del ejecutante”¹⁹. Incluso en el siglo XX se podía operar de forma parecida: el musicólogo Bal y Gay, citado también por Montesinos, en el precioso volumen *Treinta canciones de Lope de Vega*, confiesa respecto a una de ellas: “Conservamos el texto literario de *Romances y letras* porque presenta variantes imprescindibles desde el punto de vista musical. Con el texto publicado por Crawford sería imposible cantar esta música”²⁰. No hace falta

¹⁴ Carreira 2012: 211-221.

¹⁵ Querol 1975; *Cancionero de La Sablonara*, 1996.

¹⁶ Montesinos 1959: 78.

¹⁷ *El cortesano descortés*, en Salas Barbadillo 1894: 85, cit. por Montesinos en *Primavera y flor* 1954: xlvi.

¹⁸ Zayas 1950: 14-15.

¹⁹ Prólogo a su ed. de *Primavera y flor*: lxx-lxxi.

²⁰ *Treinta canciones de Lope de Vega...* 1935: 105.

aclarar que el texto establecido por Crawford es el más próximo al original de Lope. En otro lugar, el mismo Montesinos, recordando la cómica degeneración de “Mira Nero de Tarpeya” en “Marinero de Tarpeya”, menciona el romance nuevo “Después que en el martes triste”, que la *Flor* de 1589 degrada en “Después que en el mar terrestre”, y comenta: “Sin mucha crítica, Moncayo ha tomado el romance de boca de algún cantor acéfalo que apenas sabía lo que cantaba”. En el mismo caso estará otro donde Filis se transforma en *Félix* y Belardo en *burlando*²¹. El prologuista del *Romancero general* de 1604 dice ofrecer los romances “sin el adorno de la música”. Para un músico, no necesariamente acéfalo, el adorno eran las palabras.

Con lo dicho podemos resumir así el problema: los músicos no son filólogos, y viceversa; cada uno barre para su dominio. Ellos adaptan la letra a sus necesidades, alterando los poemas con la misma libertad que hoy exhiben los cantautores más celebrados; para un filólogo, hacer caso de sus manipulaciones sería como tener en cuenta las que sufrían las comedias por parte de los actores. Esto no significa negar la importancia cultural de aquella música, ni acusar de envilecer poemas a todo músico por el hecho de serlo; pero saber que la fidelidad al texto dificultaba su actividad debería activar todas las alarmas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALATORRE, Antonio, *Cuatro ensayos sobre Arte poética*, El Colegio de México, 2007.
- Cancionero de La Sablonara*, ed. crítica de Judith Etzion, Londres, Tamesis Books, 1996.
- CARREIRA, Antonio, “La recepción de Góngora en el s. XVII un candidato a la autoría del *Escrutinio*”, en AA. VV., *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento y Real Academia de Córdoba, 1996, pp. 29-42.
- CARREIRA, Antonio, “La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos”, en Victoriano Roncero y José Enrique Duarte (eds.), *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, Pamplona, EUNSA, 2002, I, pp. 139-158.
- CARREIRA, Antonio, “Cuatro romances de Quevedo: modelos e imitaciones”, *La Perinola*, 11 (2007), pp. 51-71.
- CARREIRA, Antonio, “Crítica de la edición crítica. Respuesta a Margit Frenk”, *Acta Poetica*, 33, 2 (México, julio-diciembre 2012), pp. 211-221. Puede verse en Academia.edu, página del autor.
- CARREIRA, Antonio “Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, en Joaquín Roses (ed.), *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación, 2014, pp. 473-494.

²¹ Montesinos 1952: 392-393. Más adelante, al revisar el texto del romance gongorino “Aquel rayo de la guerra” en la *Flor* de 1589, comenta: “Cabe suponer que la versión recogida por Moncayo es una de las muchas abreviaciones debidas a los músicos” (p. 396), y respecto a “Dejadme llorar”: “Es una abreviación del romancillo de Góngora *La más bella niña*. La versión del RG, ya acortada, 36 vv., es enteramente diferente. También esta vez Moncayo hubo de atenerse a *lo que se cantaba*” (p. 397).

- CARREIRA, Antonio, “La poesía satírica de Villamediana: notas para su inventario”, *Hispania Felix*, V (2016), en prensa.
- MAAS, Paul, *Textkritik*, 3ª ed., Leipzig, Teubner, 1957.
- MONTESINOS, José F., “Notas a la primera parte de *Flor de romances*”, *Bulletin Hispanique*, LIV (1952), pp. 386-404.
- MONTESINOS, José F., “Notas adicionales a la *Primavera y flor de los mejores romances*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), pp. 394-396.
- MONTESINOS, José F., *Ensayos y estudios de literatura española*, ed. de Joseph H. Silverman, México, De Andrea, 1959.
- PAZ, Amelia de, “Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus*”, Begoña López Bueno (ed.), *El Poeta Soledad. Góngora, 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2011, pp. 57-81.
- Primavera y flor de los mejores romances que han salido...* recogidos por Pedro Arias Pérez, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Castalia, 1954.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero musical de Góngora*, Barcelona, CSIC, 1975.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVII)*, I, Madrid, Castalia, 1977.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El cortesano descortés*, en *Dos novelas*, ed. de Francisco R. de Uhagón, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1894.
- SALINAS, Juan de, *Poesías humanas*, ed. de Henry Bonneville, Madrid, Castalia, 1987.
- Treinta canciones de Lope de Vega puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Company, etc., y transcritas por Jesús Bal, con unas páginas inéditas de Ramón Menéndez Pidal y Juan Ramón Jiménez (1635-1935)*, Madrid, Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes. Número extraordinario en homenaje a Lope, 1935.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Agustín G. de Amezcua, Madrid, RAE, 1950.