

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

LA INTEGRACIÓN DE UN GÉNERO: EL ROMANCE RENACENTISTA Y LOS GÉNEROS LITERARIOS¹

Vicenç BELTRAN

Institut d'Estudis Catalans – Universitat de Barcelona – Sapienza

Resumen: Entre 1550 y 1580 se produce un movimiento poético que inserta de pleno derecho el romance entre los géneros cultivados por los poetas más eximios y lo convierte en una auténtica moda social y literaria. Este movimiento, preparado por las ediciones en pliegos sueltos y romanceros y por su vinculación con la música desde el *Cancionero musical de Palacio*, se justifica por la evidencia de que el canto de romances, a pesar de los escasos testimonios musicales conservados, estaba íntimamente vinculado en la rica vida musical del momento y por el hecho de haberse impuesto en todas las clases sociales como instrumento de difusión de la historia nacional y de la propaganda institucional, a caballo de una extensa discusión erudita sobre su utilidad para este objeto.

Palabras clave: Música, romancero, propaganda, historiografía, Renacimiento.

Abstract: Between the years 1550-1580, the ballad is accepted as a genre cultivated fully and properly by preeminent poets who, in turn, convert the ballad into an authentic social and literary manner of being. This movement is anchored by the appearance of ballads in countless chapbook and printed editions. Furthermore, this transformational interest in the ballad finds its origins in the *Cancionero musical de Palacio* since the singing of ballads, aside from having been preserved only in a few musical witnesses, was closely tied to the

1. He de agradecer los consejos de varios músicos y musicólogos cuyos saberes, orientaciones y sugerencias me han sido utilísimos al desarrollar este artículo (Carmen Armijo, Antonio Ezquerro, Manuel Pedro Ferreira, Maricarmen Gómez Muntané, Manuel Mejía Armijo, Tess Knighton, Juan Ruiz Jiménez...). La responsabilidad de haberlos malinterpretado o haber aplicado mal sus enseñanzas será en todo caso mía. Esta investigación se ha realizado en el marco de los proyectos FFI2016-78302-P, PID2019-108910GB-C21 y PID2019-104393GB-I00.

rich musical life of the moment, detected at all levels of society, as a way of disseminating national history and institutional propaganda, and saddled between extensive intellectual discussion of its usefulness for this purpose.

Keywords: Music, *Romancero*, propaganda, historiography, Renaissance.

Comenzaré con una curiosa paradoja que enunció años ha Paul Zumthor al juzgar las teorías de Ramón Menéndez Pidal sobre la épica: «en ce qui concerne l'épopée la plus ancienne et sans doute les formes initiales de la poésie lyrique, force nous est d'adopter en pratique, même si on préfère les récuser en théorie, les positions du 'néo-traditionalisme' de R. Menéndez Pidal»;² las concepciones tradicionalistas sobre la transmisión oral se basaban en una intensa experiencia de recolección folklórica y a pesar de sus inevitables insuficiencias teóricas (cien años, además, no pasan en vano), la descripción del proceso de transmisión no escrita³ respondía a una experiencia empírica cuya validez en líneas generales sigue vigente. Para entender la historia del romancero hay que partir del presupuesto de una tradición oral que yo concibo (para los siglos xv-xvii) como profesionalizada, cortesana⁴ y mélica⁵, cuyo éxito social, animado tanto por las modas

2. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 68.
3. Ramón Menéndez Pidal describió las formas en que se manifestaba la tradición en los textos antiguos a partir de un análisis de una de las versiones de la *Chanson de Roland* en «Sobre las variantes del código rolandiano 'V4' de Venecia», *Cultura Neolatina*, 21 (1961), pp. 10-19. Véase además su «Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El 'Mio Cid' y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-1966), pp. 196-225, donde quizá esta experiencia le hizo llegar a conclusiones poco fértiles.
4. Me resisto a aceptar el término «cultos», tan equívoco como «popular». La poesía cortesana trecentista o cuatrocentista y la poesía en arte menor o italianizante del quinientos o del seiscientos son 'cultas' en distintos sentidos (pues distintos son sus referentes culturales) como distinto es, por ejemplo, el sentido en que es culta la poesía humanística en latín o, en el extremo opuesto, considerar 'popular' la música comercial actual. Sin embargo, el medio de producción y de transmisión de estas tipologías poéticas es siempre la corte en sentido amplio: son cortesanos los círculos literarios vinculados a la realeza o a la nobleza que la promovían y lo son también las características de la producción que de allí emanaba; una corte que, por otro lado, desde principios del siglo xv estaba impregnada de cultura clásica. Es a este complejo cultural al que remito cuando juzgo «cortés» o «cortesana» la poesía tradicional pues de la corte proceden todos sus testimonios y a ella remiten ideológica y estéticamente.
5. La fijación de las modalidades de esta transmisión ha sido objeto de investigación durante los últimos años; remito en especial a V. BELTRAN, «Los autores de los romances», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella TOMASSETTI, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, vol. I, pp. 85-108 y «Romances y músicos», en *Literatura medieval hispánica. «Libros, lecturas y reescrituras»*, coord. María Jesús LACARRA, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 105-132. Allí se aplican hipótesis de trabajo propuestas en V. BELTRAN, *La poesía tradicional medieval*

poético-musicales como por la función publicitaria de los romances,⁶ indujo a su adaptación por la poesía letrada o escrita.

Pasaré muy rápidamente por los dos primeros pasos en este proceso, de los que me ocupé en otro lugar: el romance trovadoresco y las publicaciones de los cancioneros de romances a mediados del siglo xvi; sin embargo, he de retomar el hilo de mis conclusiones porque resulta esencial para entender lo que sucedió después hasta la integración definitiva del romancero nuevo entre los géneros poéticos castellanos. El romance trovadoresco significó la real asimilación de un género romancesco en la preceptiva de la corte; no solo asumió completamente las convenciones poéticas cortesanas (amor cortés, retórica de la *annominatio*, conceptismo), sino que, al integrar su configuración expresiva tradicional, la superó en eficacia estética adoptando una dicción directa en la expresión del sentimiento amoroso que la poesía de cancionero no había obtenido con anterioridad, renovando completamente su vocabulario; desde el punto de vista expresivo, los romances de Juan del Encina y, sobre todo, los de Garci Sánchez de Badajoz supusieron desde este punto de vista la gran novedad del período. A pesar del desinterés de la crítica del siglo xx, apenas superado en las últimas décadas,⁷ supuso un gran avance cuyas fórmulas se impusieron en la sociedad literaria mucho más allá del *Cancionero general*, hasta las mismas puertas del romancero nuevo⁸ el cual, sin lugar a dudas, aprendió del cortés el cultivo del tema amoroso que tanto parece caracterizarlo. Sin sus aportaciones, la historia del romancero en el siglo xvi resultaría incomprensible.

Sin él tampoco se entendería el éxito de los romanceros desde mediados de siglo. *Cancioneros de romances* y *Silvas* (que integraron masivamente los romances cortesanos) supusieron la entrada en sociedad de lo que venimos llamando romancero tradicional, un género oral cuyo itinerario solo podemos valorar indirectamente; desde el punto de vista textual, comenzaron su puesta por escrito durante el reinado de los Reyes Católicos por dos caminos: los cancioneros

y renacentista. *Poética y antropología de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger, 2009, véase ahora el estudio preliminar a Alonso de FUENTES, *Cuarenta cantos de diversas e peregrinas historias*, ed. Vicenç BELTRAN, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2020, pp. 14-25.

6. El desarrollo de esta hipótesis fue el punto de partida de V. BELTRAN, *El romancero. De la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger, 2016.
7. Aquel período fue superado con la aparición del estudio de Virginie DUMANOIR, *Le 'Romancero' courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux «romances» castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003. Para la explicitación de estos recursos expresivos véase V. BELTRAN, *Para una historia del vocabulario poético español. De Mena al Renacimiento*, A Coruña, Anejos de la Revista de Lexicografía, 2011, pp. 71-73.
8. La última fase del romancero renacentista ha de identificarse con las cuatro *Rosas* de Timoneda (más fiel a la tradición formal y expresiva anterior) y el *Romancero* de Pedro de Padilla, tan divergentes en sus soluciones.

musicales (en realidad, el *Cancionero musical de Palacio*,⁹ el único en acogerlos, aún en escaso número) y los pliegos sueltos,¹⁰ de donde los tomaron en gran medida los compiladores de romanceros. El tradicionalismo los remontaba a una tradición anterior de tipo folklórico; en realidad hay indicios abundantes de que ocurrió más bien al contrario: el estilo libertino de los amorosos (sobre todo los que R. Menéndez Pidal llamó «pseudocarolingios»)¹¹ orienta hacia la corte, donde estas corrientes poéticas se pusieron de moda hacia 1500,¹² la exaltación guerrera de los romances fronterizos induce a pensar en las clases dirigentes de las ciudades militarizadas de Andalucía,¹³ lo mismo que los numerosos romances linajísticos¹⁴ nos llevan a los intereses de la gran aristocracia, cuyas capillas musicales rivalizaron con la regia.¹⁵

9. Véase Germán ORDUNA, «Los romances del 'Cancionero musical de Palacio': testimonios y recepción cortesana del romancero», en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*, coord. Elizabeth LUNA TRAILL, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 401-409.
10. Para el origen de este fenómeno remito a V. BELTRAN, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 71-120.
11. Véase Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 21-28. Para este aspecto véase BELTRAN, *El romancero. De la oralidad al canon*, ob. cit., pp. 58-59.
12. Para la entrada de estas corrientes renacentistas en la corte de los Reyes Católicos véase V. BELTRAN, «Poesía musical antigua y cultura humanística. Juan del Encina entre Castilla e Italia», en *Vir bonus dicendi peritus: studies in Honor of Charles B. Faulhaber*, ed. Antonio CORTIJO OCAÑA, Ana M. GÓMEZ-BRAVO and María MORRÁS, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2014, pp. 17-62; por su función en el desarrollo de la literatura renacentista no hay que olvidar la fuerte impronta de los círculos valencianos (V. BELTRAN, «De la sublimitat cortesa a l'efusió llibertina: l'altra cara de la fin-amor», *Caplletra*, 34 (2003), pp. 13-29), para su aclimatación por el romancero remito a los estudios del mismo autor en las tres partes de la *Silva de varios romances*, y en el de la *Rosa de amores*, así como su «El Romancero en la encrucijada: 'Media noche era por filo' y el conde Claros de Montalbán», en *Literatura Medieval (Hispanica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, coord. Gaetano LALOMIA y Daniela SANTONOCITO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2018, pp. 59-86.
13. Nótese la importancia de los romances en las obras genealógicas de Gonzalo Argote de Molina, tanto en su *Nobleza de Andalucía*, donde incluye media docena, como en el *Comentario de la conquista de la ciudad de Baeza* que hoy se le atribuye; téngase en cuenta que la descripción del ejemplar que consultó Bartolomé José Gallardo (*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, reimpresión facsimilar de Madrid, Gredos, 1968, vol. 3, § 3132) contenía composiciones que no parecen estar en el ejemplar hoy publicado (ed. Enrique TORAL y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, Jaén, Diputación Provincial de Jaén. Área de Cultura, 1995). Sería deseable un estudio de conjunto de estos romances, cuyas versiones resultan a veces más primitivas o menos desarrolladas que las de los fronterizos conservados.
14. Remito a la visión de conjunto de V. BELTRAN, «La memoria del linaje y la emergencia del romancero: los Manrique de Lara», *Abenámar*, 2 (2017-2018), pp. 67-92, donde recogía y ampliaba los datos procedentes de numerosos estudios anteriores.
15. Para un ensayo de caracterización del romancero musical, remito a V. BELTRAN, «Romances y músicos», *Literatura medieval hispánica: Libros, lecturas y reescrituras*, coord. María Jesús LACA-

La vida musical del siglo xvi ofrece todavía muchos recovecos poco conocidos. Ante todo ha de decirse que el repertorio conservado cubre solo una parte de la música, la producida por la élite de los grandes virtuosos para una ejecución solemne y ceremonial; la música de entretenimiento se ha perdido en su casi integridad. Esta estaba monopolizada por los ministriles,¹⁶ de los que conservamos numerosa documentación; procedentes de los antiguos juglares, se especializaron en la ejecución instrumental y desde el segundo tercio del siglo se integraron en las grandes catedrales, necesitadas de instrumentistas que completaran el coro tradicional para adaptarlo a las nuevas formas de ejecución. En la corte y las grandes casas aristocráticas se los usaba también para las fanfarrias que solemnizaban las ceremonias públicas pero su función en el entretenimiento social,¹⁷ donde había de integrarse el canto de romances, villancicos y demás géneros menores del registro cortés, ha quedado relegado a la oscuridad: de sus repertorios se conserva poquísimos material y este no suele superar los estrechos límites de la música religiosa.¹⁸ Incluso un libro que podríamos imaginar volcado en la música profana, el *Arte para tanger* de Gonzalo de Baena (Lisboa, German Galharde, 1540), dedicado a Juan III de Portugal, está en realidad dominado por las melodías religiosas del repertorio internacional.¹⁹ Y sin embargo la documentación de archivo nos dice que los ministriles, incluso los que estaban de forma estable al servicio de las catedrales, se organizaban en grupos muy reglamentados a fin

RRA, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, pp. 105-131, para la importancia y constitución de las cortes musicales nobiliarias, véase la tesis de Roberta FREUND SCHWARTZ, *En Busca de Liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility*, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001, tan rica en material como poco tenida en cuenta entre los filólogos.

16. Hay un estado de la cuestión en V. BELTRAN, «La Segunda parte de la Silva de varios romances», en *Segunda parte dela Silva de varios romances* (...), México, Frente de Afirmación Hispanista, pp. 9-162. El estudio más completo es el de Clara BEJARANO PELLICER, *El Mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Fundación Focus-Abengoa, 2013. Para el período precedente véase Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, «Minstrel schools in the late Middle Ages», *Early Music*, 18 (1990), pp. 212-216.
17. Citaré solo un ejemplo muy elocuente, aunque tardío para nosotros, Carlos MARTÍNEZ GIL, «Ofrécese compañía de ministriles para tocar en fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)», *Revista de Musicología*, 19 (1996), pp. 105-132.
18. Juan RUIZ JIMÉNEZ, «De canciones y motetes. Repertorio para ministriles españoles en el siglo XVI», *Goldberg: Early music magazine = Revista de música antigua*, 53 (2008), pp. 40-51.
19. Véase el estudio de Tess KNIGHTON, «Gonçalo de Baena's *Arte para tanger* (Lisboa, 1540): Local and International Repertoires», *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, ed. Manuel Pedro FERREIRA, Kassel, Reichenberger, 2016; la obra ha sido publicada por Tess KNIGHTON en Gonçalo de BAENA, *Arte para tanger (Lisboa, 1540)*, Lisboa, Colibri - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical. Universidade Nova de Lisboa, 2012. El único ejemplar conocido se conserva en la Real Biblioteca de Madrid.

de emplearse al servicio de clientes seglares, en las fiestas y saraos privados;²⁰ el repertorio que ejecutaban en tales ocasiones nos es desconocido,²¹ pero dada la tradición musical conocida y las relaciones que conservamos había de incluir la música vocal.

Quizá el indicio más significativo de lo que pudo suceder nos lo da el *Cancionero de Évora*:²² compilado en diversas etapas a lo largo del siglo xvi, contiene un grupo compacto de romances y villancicos (aunque se encuentran otros géneros) en un apéndice final, sin partitura, quizá porque se cantaban con melodías muy conocidas de los ejecutantes; otro indicio nos lo da el conocido como *Cancionero sevillano de Nueva York* (ms. B 2486 de la Hispanic Society of America),²³ rico en este tipo de composiciones, que contiene algunas partituras (pocas, por desgracia) o el conocido como *Cancionero de Wolffenbüttel*, con numerosos romances,²⁴ cuya compilación, a partir de una nota de posesión, Antonio Rodríguez-Moñino atribuyó al músico Juan de Peraza;²⁵ aunque no contiene ninguna partitura, está focalizado en los «géneros para cantar», villancicos y romances. Otro caso muy significativo es el del ms. XVII.30 de la Biblioteca Nazionale de Napoli, que

20. Para esta moda cortesana, tan importante para la gestación de literatura efímera, véase el material reunido por V. BELTRAN, «La *Primera parte de la Silva de varios romances*», en *Primera parte de la Silva de varios romances (...)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2016, pp. 9-137, esp. pp. 120-124.
21. Sólo he podido conseguir *Un sarao en Chalco. La música del manuscrito Joseph María García (1772). Selección del repertorio*, coordinación y edición de las partituras Manuel MEJÍA ARMILLO, Ciudad de México, Fundación Mecenas Arte y Cultura - Grupo Segrel, 2016 y la grabación del Grupo Segrel, *Un sarao en Chalco. Manuscrito de Joseph María García. Año 1772*, [Ciudad de México], 2013, cuyo conocimiento debo a Carmen Armijo.
22. Véase el estudio de Manuel Pedro FERREIRA, *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1989, pp. v-viii. El facsímil del manuscrito puede consultarse en red.
23. Publicado en *Cancionero sevillano de Nueva York*, ed. Margit FRENK, José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DiFRANCO, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996; su importancia desde este punto de vista fue puesta de manifiesto por Margit FRENK, «El cancionero sevillano de la Hispanic Society», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962), pp. 355-394 y sus romances fueron publicados por Patricia ONTAÑÓN DE LOPE, «Veintisiete romances del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 181-192.
24. Alan SOONS, «The Romances of the *Cancionero de Wolffenbüttel*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991), pp. 305-309.
25. Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, «Cinco notas sobre romances», *Anuario de Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (UNAM), 2 (1962), pp. 15-26, que cito por su reimpresión en *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, prólogo y edición al cuidado de Edward M. WILSON, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 215-229, esp. p. 217. Para este personaje remito a Juan RUIZ JIMÉNEZ, «La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 56-63.

incluye en su mayor parte estos mismos géneros, compilado por la cantante e instrumentista Adriana Basile, documentada con esta profesión en las cortes de Mantua y Nápoles, por sus hermanos y su marido.²⁶

En este mismo sentido nos orientan el hábito de identificar las melodías con el latiguillo «se canta al son de...»,²⁷ presente desde la Edad Media en numerosas composiciones poéticas,²⁸ la reutilización de melodías anteriores en romances compuestos por músicos de prestigio,²⁹ la afirmación de Francisco Salinas de que la mayor parte se cantaban con la melodía del «Conde Claros»³⁰ y la pérdida completa de la producción musical de Vicente Espinel, que tanta fama le dio en vida.³¹ La situación se agrava desde fines del siglo xvi, cuando los testimonios se vuelven aún más raros: «los años de la supuesta retracción musical son años de efervescencia artística, ‘la flor de la literatura hispana’; una época (...) en la que parte de Europa se entretuvo cantando en español».³² Lo que nos interesa destacar de este panorama es nuestro actual desconocimiento de cómo, cuándo y dónde se cantaba el romancero:³³ que esto sucedía en la corte y en las grandes casas

26. *Hay una flor que con el Alba nace*. *Il canzoniere ms. XVII.30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)*, edizione e studio a cura di Daria CASTALDO, Pisa, Edizioni ETS, 2019; para el proceso de compilación véanse las pp. 21-26.
27. «En el templo estaua el turco», larguísima relación en romance de 486 versos que conoció varias ediciones, aparece en el pliego 1056 con esta anotación en el frontispicio: «Ha se de cantar al tono de .Que tocan alarma Juana. Juana que tocan alarma».
28. Véase la interesantísima exploración de Emilio ROS-FÁBREGAS, «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: ‘Se canta al tono de...’», *Revista de Musicología*, 16, 3 (1993), pp. 1505-1514.
29. Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, «‘En memoria de Alixandre’ de Juan de Anchieta en su contexto», *Revista de Musicología*, 37 (2014), pp. 89-106, esp. pp. 96-97.
30. Francisco SALINAS, *De musica libri septem*, Salamanca, Mathias Gastius, 1577, p. 342; para esta melodía véase Isabel POPE, «Notas sobre la melodía del Conde Claros», *Nueva Revista de Filología Hispánica. Homenaje a Amado Alonso*, 7, vol. 2 (1953), pp. 395-402. No hay dudas de que se trata de esta versión y no de otra, pues cita explícitamente el segundo dístico: «Conde Claros con amores no podía reposar».
31. Véase el magnífico estudio de José LARA GARRIDO, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente. Revista literaria*, 2 (2001), pp. 83-168.
32. Ignacio RODULFO HAZEN, «La música y su celosía. Las ideas y usos musicales de las grandes casas españolas del Siglo de Oro (1580-1640) como caso de ‘Estado latente’», *Anuario Musical*, 73 (2018), pp. 53-62.
33. Los estudios se ocupan sobre todo de la catalogación (cuyo inventario aún casi completo tenemos desde Miguel QUEROL GAVALDÁ, «Importance historique et nationale du romance», en *Musique et poésie au XVIe siècle. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, pp. 299-327) y de las fuentes que nos los han conservado pero no conozco ningún estudio sobre lo que podríamos llamar la ‘sociología del romance musical’. Para la ejecución de la poesía de cancionero, tenemos la investigación de Tess KNIGHTON, «The ‘a cappella’ heresy in Spain: an inquisition into the performance of the ‘cancionero’ repertory», *Early Music*, 20 (1992), pp. 561-581.

señoriales resulta evidente pues sus miembros los escribían³⁴ y promocionaban,³⁵ aunque muchos de estos romances se habían integrado en algún tipo de tradición oral extraliteraria y sus productos a menudo se tradicionalizaron. Mi propuesta es que esta tradición hemos de buscarla en la música de entretenimiento con que se solazaban las clases medias y altas de la sociedad castellana e ibérica del siglo xvi,³⁶ la cual, a diferencia de lo sucedido, por ejemplo, en Italia (donde las colecciones de *frottole*, *madrigali*, etc. son abundantes), no dejó testimonios escritos sino muy raramente, cuando se ocupaban de ellas músicos de primer nivel en la corte. El cancionero musical de Lope de Vega, bien conocido,³⁷ es buen testimonio de este fenómeno pues incluye muy pocos de sus romances y hubieron de ser muchos más (si no todos) lo que se cantaron. Al respecto resulta muy significativa la anécdota relatada por el Conde de Luna: Villandrando³⁸ habría cantado junto a un grupo de músicos *Las quejas de Jimena* de Pedro Liñán de Riaza para amenizar la comida de Felipe II,³⁹ no se trataría por supuesto de un músico callejero, pues estuvo al servicio de Felipe III, era llamado ante tan elevado personaje,

34. Entre los autores del romancero nuevo hay varios miembros prominentes de casas aristocráticas, como Luis de Vargas Manrique y el cardenal Ascanio Colonna (véase por ejemplo Patricia MARÍN CEPEDA, «Romances inéditos en el cartapacio de Ascanio Colonna. El 'Romancero nuevo' y el círculo de amigos de Cervantes», *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 199-222 y Abraham MADROÑAL DURÁN, «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 (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993)*, ed. Ignacio ARELLANO, M^a del Carmen PINILLOS, Frédéric SERRALTA y Marc VITSE, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, pp. 395-404.
35. Recordemos a Dorotea: «esto cantan ahora los músicos del Duque de Alba» (Lope de VEGA CARPIO, *La Dorotea*, ed. José Manuel BLECUA, Madrid, Cátedra, 1996, p. 454), aunque bastaría el cancionero musical de Lope y sus amigos músicos para certificarlo.
36. Véanse los argumentos de V. BELTRAN, «De la corte a la calle: Poetas y tradicionalización», en *XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Jerusalén*, Jerusalén, 7-12 de julio 2019, actas en prensa.
37. *Cancionero musical de Lope de Vega*, recopilación, transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Español de Musicología, 1986, 3 vol.
38. Véase para este músico Luis ROBLEDO ESTAIRE, «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III», en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, coord. Alfonso de VICENTE DELGADO y Pilar TOMÁS, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 93-122, esp. p. 107.
39. Se nos relata en dos obras de este noble, *Comentarios de los sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592*, publicados D. Marcelino de Aragón y Azlor, duque de Villahermosa de la Real Academia Española, Madrid, Impr. de A. Pérez Dubrull, 1888, p. 322 y su *Tratado practicable de la enseñanza del buen príncipe*, Madrid, Real Biblioteca, ms. II/587, f. 24^r y 25^v. Véase también BELTRAN, *El romancero. De la oralidad al canon*, ob. cit., pp. 121-122. El romance habría sido interpretado en clave política por ser recientes las alteraciones de Aragón, provocando la alarma de los cortesanos.

y disponía de textos de alto nivel; este tipo de noticias podría darnos muchas pistas sobre el problema que nos ocupa.

Esta extensa divulgación musical fue uno de los factores del triunfo del romancero nuevo, muy vinculado también a la música, pero sus consecuencias se manifiestan desde un siglo antes a través de las glosas: glosar un romance era una forma de acusar su popularidad, como se observa desde mediados del siglo xv; ahora bien, desde mediados del siglo xvi detectamos la existencia de revisiones más o menos literaturizadas de romances que conservamos también en versiones marcadamente musicales (a veces, con melodía conocida) las cuales se convierten a su vez en el punto de partida de imitaciones y glosas por parte de poetas de prestigio reconocido. El largo romance «Asentado está Gaíferos» dio lugar durante el siglo xvi a diversas versiones breves una de las cuales, «Caballero, si a Francia ides» (ya incluido en el *Cancionero musical de Palacio*, aunque con otro incipit y en versión literaria y musical diversa), aparece sin melodía en el *Cancionero musical de Elvas* y con ella en el ms. de la Hispanic Society of America B 2486; esta versión cantada (y no las publicadas, el detalle resulta muy revelador) fue objeto de diversas glosas de las que una pertenece a Pedro de Padilla y quizá sea también suya otra que él mismo copió en su cancionero; además fue objeto de una paráfrasis literariamente más ambiciosa en la *Rosa de romances* de Joan Timoneda.⁴⁰ Aunque las producciones de ambos poetas están lejos de las convenciones, de los recursos y, también, de la calidad del romancero nuevo, este estado en la evolución del género es el punto de partida de la revolución que habían de consumir Lope, Góngora y la conocida como generación de 1580.

Si atendemos a la acción de los ministriles, puede aclararse también el origen de cuantos romances se imprimieron en pliegos sueltos desde la segunda década del siglo xvi.⁴¹ Desde el tercer cuarto del mismo abundan los testimonios de los ciegos que imprimían y vendían personalmente su repertorio⁴² y tenemos documentado el caso de Mateo de Brizuela pues sufrió un proceso por su responsabilidad en su impresión y venta;⁴³ en Italia poseemos testimonios más antiguos

40. Véase V. BELTRAN, *Rosa de amores. Rosa gentil*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2018, pp. 129-144 y su «Romances y músicos...», art. cit., pp. 4-8.

41. Véase la abundante documentación sobre este hecho en V. BELTRAN, «La Primera parte de la Silva de varios romances», esp. pp. 79-80, «La Segunda parte de la Silva de varios romances», en *Segunda parte dela Silva de varios romances (...)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017, pp. 9-162, esp. pp. 151-155 y «La Tercera parte de la Silva de varios romances», en *Tercera parte dela Silva de varios romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017, pp. 9-204, esp. pp. 179-182.

42. Jean-François BOTREL, «Les Aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne. II: Des aveugles considérés comme Mass-Media», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10 (1974), pp. 233-271, esp. p. 235, aunque información al respecto se encuentra a lo largo de todo el trabajo.

43. Pedro M. CÁTEDRA, *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*,

y completos pues desde principios del siglo xvi, los «cantastorie» eran a la vez autores, ejecutantes, editores y vendedores de su obra, y en algunos casos se erigieron ellos mismos en impresores.⁴⁴ Esta hipótesis permitiría explicar el rápido paso del romancero a los pliegos y la amplia disponibilidad de los mismos, hasta el punto de haberse erigido en fuente básica de los compiladores.

La recepción de los romances entre las clases altas está también atestiguada desde otros puntos de vista; no es hoy ningún misterio que las ediciones del *Cancionero de romances* de Martín Nucio se sitúan en un programa editorial que parece pensado para aprovechar el mercado creado por la presencia en los Países Bajos de las cortes de Carlos I y Felipe II⁴⁵ pero existe otro factor mucho menos estudiado: el interés erudito. Juan de Mariana había copiado el romance «En Santa Águeda de Burgos»⁴⁶ en un cuaderno de materiales lexicográficos y un cancionerillo de romances tradicionales fue incluido hacia 1600 en una miscelánea historiográfica de la Biblioteca Nacional;⁴⁷ en general, las primeras copias manuscritas de romances suelen aparecer en volúmenes de interés erudito, desde registros notariales hasta obras médicas o universitarias.⁴⁸ Sin que esté personalmente convencido de que los romances fueron usados como fuente por los cronistas, no cabe duda de que fueron considerados materiales importantísimos para la divulgación de la historia patria, sin olvidar nunca su gran utilidad para la propaganda política.⁴⁹

Mérida, Junta de Extremadura - Consejería de Cultura, 2002, pp. 74-75 para el aspecto que nos interesa.

44. Massimo ROSPOCHER, «Dall'oralità alla stampa: rivoluzione o transizione? I cantastorie nel sistema multimediale del Cinquecento», en *La transizione come problema storiografico Le fasi critiche dello sviluppo della modernità (1494-1973)*, a cura di Paolo POMBENI, Heinz-Gerhard HAUPT, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 155-172, esp. pp. 159 y 162-164.
45. Remito nuevamente a BELTRAN, *El romancero. De la oralidad al canon*, ob. cit., pp. 63-66 y a Josep Lluís MARTOS, «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, eds. V. BELTRAN y J. PAREDES, Granada, Ediciones Universidad de Granada, 2010, pp. 111-124, especialmente pp. 114-117.
46. Copiado en un cuaderno de materiales lexicográficos que perteneció al padre Mariana, véase R. MENÉNDEZ PIDAL, «Poesía española y romancero. I: 'En Santa Águeda de Burgos'», *Revista de Filología Española*, I (1914), pp. 358-377, especialmente pp. 362-364, luego en *Estudios sobre el romancero*, ob. cit., p. 989-106, esp. pp. 92-94. El examen de una fotografía del manuscrito (British Library, Eg. 1875, f. 59r) me hace pensar que se trata de una copia algo más tardía de lo que se viene diciendo, y ha de remontar por lo menos al segundo cuarto del siglo xvi.
47. Se trata del ms. 1310 de dicha biblioteca, en proceso de estudio por Massimo Marini; véase su «El romance de don Miguel de León» en el *XX congreso de la AIH (Jerusalén)*, actas en prensa, y «Rey don Sancho, rey don Sancho / mi señor .. y donde estas?: el romance del reto de Zamora, texto y transmisión» en este mismo volumen.
48. BELTRAN, *El romancero. De la oralidad al canon*, ob. cit., pp. 9, 15-16 y 71-72.
49. Véanse las consideraciones que reuní en *El romancero. De la oralidad al canon*, ob. cit., pp. 117-125 y luego en mi «El 'Romance de Fajardo' o del juego de ajedrez», *Estudios de literatura medi-*

El testimonio más antiguo, de fines del siglo xv, nos lo da Diego Rodríguez de Almela en su *Compendio historial*, con diversas redacciones que se escalonan hasta principios del siglo xvi; según él, «aquellos reyes e príncipes antiguos (...) quando comían e cenavan y quando se acostar querían, mandavan otrosí que los menestres e juglares viniesen con sus laudes e vihuelas y otros ynstrumentos para que con ellos les tañesén e cantasen los romances que heran ynventados de los fechos famosos de cavallería». ⁵⁰

En época tan temprana como 1535, al describir Gonzalo Fernández de Oviedo los *areytos* o cantos históricos de los indígenas, apostillaba: «No le parezca al lector que esto que es dicho es mucha salvajez, pues que en España é Italia se usa lo mismo, y en las mas partes de los chripstianos (é aun infieles) pienso yo que debe ser assi. ¿Qué otra cosa son los romances é cançiones que se fundan sobre verdades sino partes é acuerdo de las historias passadas? A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben que estaba el Rey don Alonso en la noble cibdad de Sevilla, y le vino al corazon de ir á çercar Algeçira. Assi lo diçe un romance, y en la verdad assí fué ello (...)», ⁵¹ a lo que sigue una disertación sobre los romances históricos que corrían en su tiempo.

Con toda seguridad lo había leído el más atrevido y complejo y también el menos conocido de los teorizadores del romancero erudito, Alonso de Fuentes, cuyo estudio completo dejo para otra ocasión; se trata de caballero sevillano según declaración propia que quizá podamos identificar con un miembro de una rama desconocida de los Manrique de Lara establecida en Sevilla, seguramente vinculado con el arzobispo Alonso Manrique. ⁵² Lo que nos interesa ahora es que en fecha tan temprana como 1550 enaltece el romancero encareciendo «quan antiguo es su origen» y acudiendo a un motivo humanístico ya muy divulgado en Castilla desde un siglo antes: «mediante ellos se perpetua la memoria delos hechos heroycos delos illustres hombres, en los *que* delos caracteres *et* industria del escreuir carecen»; ⁵³ naturalmente cualquier autoridad es buena para afirmar el

eval en la Península Ibérica, coord. por Carlos ALVAR, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014, pp. 289-301.

50. Tomo la referencia de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924, pp. 276-277.

51. Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano. Primera parte*, ed. José AMADOR DE LOS RÍOS, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, Libro V, cap. I, p. 128. La cursiva es mía. En esta cita y en las que siguen, conservo la ortografía original y desarrollo las abreviaturas en cursiva, pero modernizo la puntuación para facilitar la lectura.

52. Véanse los datos reunidos en V. BELTRAN, «La memoria del linaje y la emergencia del romancero...», art. cit., esp. pp. 72-73 y ahora el estudio y edición indicados en la nota 5.

53. Véase el prólogo de Fernán Pérez de Guzmán a las *Generaciones y semblanzas*, ed. Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 4-5.

principio, así que las va acumulando desde Safo hasta Homero. Dejando de lado consideraciones que ahora no nos interesan tanto, desarrolla y aplica las noticias de Gonzalo Fernández de Oviedo: «los yndios, *que* casi por solo instinto natural se gouiernan, hasta en *nuestros tiempos* tienen para sus fiestas y areytos hechos ciertos Cantos *que* alli se cantan enlos quales celebran y representan los famosos hechos de sus Caciques y señores ya passados para exemplo de los presentes». ⁵⁴ Y deja para el final el argumento más importante y pertinente, aunque lo tenía in mente desde el principio: «*nuestro* famoso rey don Alfonso (...) estando apretado por don sancho su hijo hizo vn canto o romance en que por ser cosa de tal calidad y que justifica mucho la causa de nuestro auctor, lo quise inserir y dezir assi: ‘Yo sali dela mi tierra / para yr a Dios servir...’»; ⁵⁵ de ahí concluye que «pues tan excelensissimo y sabio rey vso desta misma Rima y compostura, gran desculpa o auctoridad tiene (...) el auctor *que* la compuso en lleuar tal guia». ⁵⁶ El autor se explyea luego en una justificación y hasta defensa del octosílabo y de la asonancia que parece inspirarse en la carta de Juan Boscán a la duquesa de Soma: «algunos, *que* son mas amigos del consonante con sayo y capa *que* les hincha los oydos que no del proposito dela historia (...) no dexaran de poner objectos [‘objección, tacha o reparo’ según el *Diccionario académico*] en ellos, diziendo *que* fuera mejor compostura seguir el hilo de sus consonantes limados o trauados (...) Y a estos digo quel intento deste Auctor fue *querer* mostrar estas historias (...) y assi, imitando estos cantos alos de *nuestros* Antiguos, *aquella* rusticidad de vocablos y consonantes mal dolados les da la auctoridad y lexos *que* les quitara los consonantes trauados o limados». ⁵⁷

Sevillano era también Lorenzo de Sepúlveda, que comparte su pretensión divulgadora de la gran historia en el prólogo a sus *Romances nvevamente sacados de*

54. Cito según *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados, or el mag-nifico cauallero Alonso de Fuentes. Dirigidos al Illustrissimo y excelente señor don Perafan de Ribera Marques de Tarifa: adelantado del Andaluzia*, &c., Sevilla, Domenico de Robertis, 1550, ejemplar de la Bibliothèque nationale de France en red en Gallica, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851250f>>, f. iii^r.

55. *Ibidem*, f. iv^r. Para este conocido «romance» de Alfonso X, en realidad paráfrasis en cuaderna vía de una de sus *Cantigas d’escarnho*, véase Manuel CALDERÓN, «Alexandre, Apolonio y Alfonso X», *Incipit*, 20-21 (1999-2000), pp. 43-64, Fernando GÓMEZ REDONDO, «El romancero alfonsi», en *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valde-casas*, ed. Rafael BELTRÁN, València, Publicacions de la Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, 2000, pp. 105-125 y Juan PAREDES, «Intertextualidad y poesía de cancionero. A propósito de ‘Yo salí de la mi tierra’», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, ed. Marta HARO CORTÉS - Rafael BELTRÁN - José Luis CANET - Héctor. GASSÓ, València, Universitat de València, 2012, vol. 2, pp. 669-682.

56. *Ibidem*, f. iv^r.

57. *Ibidem*, f. iv^r.

hystorias antiguas dela cronica de España: «fueron sacados ala letra dela cronica que mando recopilar el serenissimo señor rey don Alonso (...) Saque las mejores materias que pude y mas sabrosas para ponerlas enel estilo presente (...) para leerlas eneste traslado, a falta de el original de donde fueron sacados que, por ser grande volumen, los *que* poco tienen careceran del por no tener para comprarlo». ⁵⁸ Es muy probable que ambos autores recogieran opiniones ya corrientes, al menos en su medio, pues parte de sus argumentos se corresponden con cierta precisión; por otra parte, las dos ediciones primeras conservadas de este autor están datadas en 1550, coetáneas, por tanto, de la primera de Fuentes.

Los testimonios se multiplican a medida que el tiempo avanza: Gonzalo Argote de Molina, al tratar de las «coplas redondillas castellanas», hace mención especial del «genero de verso [en el cual] al principio se celebrauan en Castilla hazañas y proezas antiguas de los reyes y los trances y successos assi de la paz como de la guerra y los hechos notables de los Condes, Caualleros & Infançones, como son testimonio los romances antiguos Castellanos (...) En los quales romances hasta oy dia se perpetua la memoria de los passados y son vna buena parte de las antiguas historias Castellanas, de quien el rey don Alonso se aprouecho en su historia, y en ellos se conserua la antigüedad y propiedad de nuestra lengua». ⁵⁹ Diez años más tarde, uno de los romancistas del período, Juan de la Cueva, imprimía este largo elogio del género:

(...) los hechos que sabemos
a la istoria son devidos,
y para perpetuallos,
inventaron los antiguos,
que los hechos se cantassen
qu'eran de alabança dinos
en romances, y estos fuessen
en lengua llana y estilo
vmilde, para que fuessen
generalmente sabidos (...)
Los romances son compendio

58. Lorenzo de SEPÚLVEDA, *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas dela cronica de España*, Anvers, Martin Nucio, s. a., f. 2^o, ejemplar que perteneció al Marqués de Jerez de los Caballeros y se conserva hoy en la Hispanic Society de Nueva York, reproducido en facsímil en México, Frente de Afirmación Hispanista, 2018, con estudio de Mario Garvin, a cuyo contenido remito. Esta misma entidad publicó al mismo tiempo la otra edición coetánea, la de Juan Steelsio, con estudio de Alejandro Higashi.

59. Cito según el facsímil Príncipe don Juan Manuel, *El conde Lucanor (Sevilla, 1575, Hernando Díaz)*, prólogo por Enrique MIRALLES, Barcelona, Puvill Editor, 1978, f. 92^v-93^r.

o abreviacion de lo escrito
de las antiguas istorias
y por ellos an vivido
muchas que tienen hoy vida
que se vvieran ya perdido.⁶⁰

El mismo autor volvería sobre el tema en 1606 para ratificar sus propuestas y confirmar la línea reivindicativa que venimos describiendo, con mayor nota nacionalista y dignificadora pero fiel al mismo itinerario crítico que sus congéneres:

No son de menos gloria y excelencia
los antiguos romances, donde vemos
en el número igual correspondencia.
La antigüedad y propiedad tenemos
de nuestra lengua en ellos conservada
y por ellos lo antiguo conocemos.
Cantar en ellos fue costumbre usada
de los godos, los hechos gloriosos,
y dellos fue en nosotros trasladada.
Las rapsodias que usaron los famosos
griegos, fueron sin duda de esta suerte
y los areitos índicos llorosos.
Con ellos se libraban de la muerte
y la injuria del tiempo sus hazañas
y vivía el varón loable y fuerte.
Dellos los heredaron las Españas
casi en el mismo tiempo que cantaban
los regujíos en todas las montañas.
La mesma ley que guardan hoy guardaban
los antiguos, usar los disonantes,
y esto con gran veneración usaban.
Por viciosos tenían los consonantes,
y más si eran agudas las dicciones
y por buenas las voces las distantes⁶¹ (...)

60. Juan de la CUEVA, *Coro febeo y romances historiales*, Medina del Campo, 1587, ff. 6^r-7^r; uso el ejemplar en red de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena.

61. Juan de la CUEVA, *Ejemplar poético*, epístola II según que usa la edición de Francisco de Icaza, Juan de la CUEVA, *El infamador, Los siete Infantes de Lara y el Ejemplar poético*, Madrid, Ediciones de "La Lectura", 1924, Col. Clásicos Castellanos, 60, pp. 204-222, esp. p. 209, vv. 128-150,

Juan de la Cueva tenía detrás una ya larga tradición de reconocimiento erudito del romancero y sospecho que lo de la «abreviación de lo escrito / de las antiguas historias» puede proceder de lo contenido en el prólogo de Lorenzo de Sepúlveda, sea directamente, sea indirectamente, a través de los múltiples ensayos de romancero histórico que entonces ya se habían dado.

Cerraré el ciclo con otra referencia seguramente más tardía, la del cronista Antonio de Herrera (muerto en 1626):

En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española por la mucha ocupacion y continuacion de la guerra, se acostumbó mucho para que por medio de los cantos que llaman romances supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra y la gente se inclinase á las armas, que era lo que en aquellos tiempos (hablando de don Pelayo acá) más se platicaba y era mas necesario, y para que el pueblo de mejor gana acudiese á los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de Estado; y por esto quedaron los romances y cantares mas en la memoria y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones.⁶²

Nótese la acumulación de argumentos: los romances (como el teatro), como ya hemos visto, servían para divulgar la historia patria entre quienes no tenían acceso a las grandes obras historiográficas, pero no se abstiene de confesar, no sé si con sinceridad o con ingenuidad, que servían también «para que el pueblo de mejor gana acudiese á los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de Estado» (dicho en roman paladino, para que pagase cuantos impuestos convenía) pues, como sabemos, fueron manifiestamente utilizados en la propaganda de guerra desde al menos la época del Emperador⁶³ y con seguridad durante la de Granada por los Reyes Católicos.⁶⁴

Para cerrar esta cadena de juicios antiguos, volveré al prólogo de Lorenzo de Sepúlveda donde encontraremos otra utilidad de los romances históricos que él

de donde lo tomó Alberto PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el renacimiento y manierismo españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1986, p. 295.

62. Antonio de HERRERA, «Discurso sobre las historias e historiadores españoles», en *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de don... cronista del rey don felipe Segundo* Madrid, Imprenta de Ruiz, 1804, p. 36.

63. Pienso por ejemplo en el pliego 419, que asocia el romance «Paseábase el rey moro» con una canción expresamente dedicada a combatir a los «moros y los luteranos»; véase su análisis en BELTRAN, *El romancero. De la oralidad al canon*, ob. cit., pp. 101-105.

64. De ahí la proliferación de romances sobre la guerra de Granada, la caída de la ciudad y el mesianismo consiguiente, tema fijo en la propaganda de los monarcas. Citaré solo, por haber sido dedicado específicamente a este rey, el estudio de Eulàlia DURAN y Joan REQUESSENS, *Profecia i poder al Renaixement: Texts profètics catalans favorables a Ferran el Catòlic*, València, Tres i Quatre, 1997.

compuso a partir (dice) de la *Crónica* ocampiana: «para aprovechar los que cantar los quisieren en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos y de muy poco fruto». ⁶⁵ Aunque a nuestro juicio, habituado a la sencillez y estilo ágil de los romances tradicionales, sus imitaciones cronísticas sean lo más áspero y pesado que se pueda haber escrito, en su momento no pareció así y no se veía incompatibilidad alguna entre sus características narrativas y de estilo y el canto al que se confiaba una mayor difusión. Tradición, música, propaganda, adoctrinamiento y cultura histórica insertaban sólidamente el romance en el sector prioritario del abanico de intereses de las clases altas y de la monarquía; su asimilación en el sistema poético resultaba inevitable.

En conclusión, desde 1550 se desarrolla una intensa teorización sobre la dignidad del romancero basada en diversos factores, entre los que destaca su dedicación a temas heroicos, su interés para la divulgación de la historia patria y su utilidad publicitaria para las políticas de la monarquía (dejo ahora de lado la discusión, menos extendida, sobre su escasa dignidad formal). Sus autores, aún cuando preferían un tipo de romance muy distinto del tradicional, nacido para el canto, no veían incompatibilidad alguna entre el nuevo modelo que ellos proponían y el hábito de cantarlos; serían los músicos, responsables de adaptarlos, los que introducirían las modificaciones necesarias, troceando y reduciendo su extensión para centrarse en los pasajes más efectistas, como demuestran también las adaptaciones de Joan Timoneda. ⁶⁶ Resulta obvio que tales discusiones se desarrollan en el seno de un estrato social vinculado con la escritura, con la cronística y con los debates intelectuales, o sea, con los sectores involucrados en la cultural oficial. No puede ser casualidad que al mismo tiempo los poetas se ocupen una y otra vez de glosar o parafrasear versiones romancísticas vinculadas con la vida musical pues todos estos ámbitos escriturales, el musical, el poético y el cronístico, coincidían en los mismos círculos; y no puede ser casual que durante el mismo período los cancioneros de romances y los romanceros impresos se hayan convertido en lecturas habituales entre los cortesanos. Quizá, para redondear, podemos recordar que entre los autores conocidos de romances figura un «caballero cesáreo» que hubo de estar necesariamente vinculado con el Emperador y que debió ser, si no me engaño, el secretario Gonzalo Pérez.

65. *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas*, ed. cit., f. 2^v.

66. Son muy instructivas las modificaciones introducidas por Joan Timoneda, que tenía una concepción del romance mucho más afín con la tradición musical, al adaptar algunas de las composiciones de Alonso de Fuentes incluidas en las *Rosas de romances*: «Mal se querella Cleopatra», «Por el reino de Granada», «Ricas bodas Macenisa», «Ganada estaba Cartago», «En aquel tiempo que Roma» y «Cuentan las guerras civiles»; remito nuevamente al estudio preliminar de mi edición.

Todo este proceso se puede datar con seguridad entre 1550, fecha de publicación del romancero de Alonso de Fuentes (y quizá también del de Lorenzo de Sepúlveda) y 1583, en que salió el de Pedro de Padilla,⁶⁷ sin olvidar las *Rosas de romances* de Joan Timoneda de 1573. Ante este panorama cabe preguntarse qué faltaba para que el romancero se convirtiera en un género canónico; y la respuesta me parece simple: el talento de un Lope de Vega o un Luis de Góngora.

67. Pedro de PADILLA, *Romancero*, estudios de Antonio REY HAZAS y Mariano de la CAMPA, edición de José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DIFRANCO, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

