

En Doiro,
antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica



Organização

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

revisão editorial

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



estratégias criativas

PORTO

En Doiro, antr'o Porto e Gaia

Estudos de Literatura Medieval Ibérica





TESTIMONIOS RAÍCES, TRONCALES Y PERIFÉRICOS EN LA EDICIÓN CRÍTICA DEL *CANCIONERO DE ROMANCES**

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

higa@xanum.uam.mx

La edición crítica del *Cancionero de romances*, publicado por primera vez hacia 1547-1548, no es una tarea fácil debido a la procedencia heterogénea de los testimonios que conforman su tradición textual: pliegos sueltos anteriores a la edición de Martín Nucio de difícil datación, pliegos sueltos posteriores que, podemos sospechar, reproducen pliegos tempranos, manuscritos (que, ante su datación insegura, lo mismo pudieron servir como fuentes que haberse copiado después del mismo ejemplar impreso) e, incluso, pretendidas versiones orales. Hay que agregar a esta de por sí compleja red los testimonios unitarios, varios de ellos salidos de la misma imprenta de Amberes, y que pueden dividirse en al menos dos grupos relevantes: aquellos testimonios que siguen el orden primitivo del ejemplar publicado entre 1547-1548¹, como el de Medina del Campo² o la *Silva de romances* de Esteban de Nájera³, ambos de 1550; y aquellos que siguieron la reordenación de 1550 y que podríamos considerar la organización definitiva: tres más publicados en la imprenta de Martín Nucio, Amberes, 1550, 1555

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, romancero e imprenta*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2014-52266-P) y coordinado por Josep Lluís Martos como investigador principal.

1. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, En Enveres, En casa de Martin Nucio [s.a., ca. 1547-1548] (cito por el ejemplar de la Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l’Arsenal, RESERVE 8-BL- 16099).
2. *Romances en que estan recopilados la mayor parte delos Romances castellanos que fasta agora se an compuesto*, [Medina del Campo], Impreso acosta de Guillermo de Miles, 1550 (cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, R-12985).
3. *Primera parte de la silva de varios romances*, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550 (cito por el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, P.o.hisp. 179 1-2; véase también la edición de Antonio Rodríguez-Moñino, *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551), ahora por primera vez reimpressa desde el siglo XVI en presencia de todas las ediciones*, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza, 1970).

y 1568⁴; y el último, tardío, publicado en Lisboa, en 1581⁵. Si a esto sumamos la capacidad de los textos independientes para recomponer nuevas unidades de sentido en pliegos sueltos y en romanceros posteriormente a su difusión en el prestigioso formato del *Cancionero de romances*, así como su capacidad para tradicionalizarse y continuar vivos todavía al día de hoy en el cauce de la oralidad, tendremos una idea bastante clara de las complicaciones. Desde los trabajos pioneros de Giuseppe Di Stefano⁶ y hasta los más

-
4. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora se an compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, En Anvers, En casa de Martin Nucio, M.D.L. (ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 925); *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, En Anvers, En casa de Martin Nucio, M.D.LV. (ejemplar de la British Library C.20.a.36) y *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos que hasta agora se han compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, En Anvers, En casa de Philippo Nucio, M. D. LXVIII (ejemplar de la British Library C.20.a.37).
 5. *Cancionero de Romances. En que estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que hasta agora se han compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, En Lisboa, en casa de Manuel de Lyra, M.D.LXXXI (ejemplar de la British Library, C.69.a.15).
 6. Giuseppe Di Stefano, «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33 (1977), pp. 373-412; *idem*, «El Romance de don Tristán. Edición “crítica” y comentarios», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, III, pp. 271-303; *idem*, «El Romance del conde Alarcos. Edizione “crítica”», en Blanca Perinián y Francesco Guazzelli (eds.), *Symbolae pisanae, Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, I, pp. 179-197; *idem*, «Edición “crítica” del Romancero antiguo: algunas consideraciones», en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, I, pp. 29-46; *idem*, «El romance del conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en E. Michael Gerli y Harvey L. Sharrer (eds.), *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, pp. 111-129; *idem*, «El impresor-editor y los Romances», en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal *et al.* (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas – Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 415-424; *idem*, «Editar el romancero», en *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 147-154; *idem*, «Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado», en *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), pp. 211-224.

recientes de Vicenç Beltrán⁷, Mario Garvin⁸, Virginie Dumanoir⁹ y Alejandro Higashi¹⁰, las condiciones de transmisión de este corpus abierto y dinámico, a través de la imprenta, nos han obligado a pensar en estrategias editoriales diseñadas al tamaño del problema que enfrentamos. Al hilo de un proyecto ambicioso para realizar una edición crítica del *Cancionero de romances*, con un equipo formado por Mario Garvin y quien esto escribe, propongo algunas reflexiones respecto a la orientación metodológica que podría dársele al problema para atacarlo en sus distintos flancos.

Quizá las ediciones divulgativas hayan sido las primeras, al menos desde una perspectiva académica, en mostrar sus debilidades frente al corpus abierto y dinámico del romancero: no es posible pensar hoy en proyectos antológicos y divulgativos de textos seleccionados por su calidad estética y luego editados a página limpia, como fue

7. Vicenç Beltrán, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», en *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 71-120; «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal *et al.* (eds.), *La literatura popular...*, pp. 363-379; «El romancero: de la oralidad a la imprenta», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2014, pp. 249-265 y *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger, 2016.
8. Mario Garvin, «Sobre sociología de la edición: el orden del *Cancionero de romances* (S.A. y 1550)», en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal *et al.* (eds.), *La literatura popular...*, pp. 491-502; *Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2007; «La lógica del pliego suelto. Algunos apuntes sobre la materialidad en la transmisión poética», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta...*, pp. 291-304; «El libro de los cincuenta romances: historia editorial de un impreso perdido», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131 (2015), pp. 36-56.
9. Virginie Dumanoir, «De lo épico a lo lírico: los romances mudados, contrahechos, trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», en *Criticón*, 74 (1998), pp. 45-64; *Le Romancero courtois, Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003; «Los romances castellanos a partir del *Cancionero general* de Hernando del Castillo: la imprenta y la afirmación del género», en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511), poesía, manuscrito e imprenta*. València, Universitat de València, 2012, pp. 223-246; «De un impreso a otro: *variatio* y *errata* romanceriles», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta...*, pp. 267-290; «Pragmática poética: estudiando el “Romance por la sennora Reyna de Aragon”», en *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), pp. 57-75.
10. Alejandro Higashi, «El género editorial y el romancero», en *LEMIR*, 17 (2013), pp. 37-64; *idem*, «La variante en el romancero manuscrito e impreso del siglo XVI: pautas en la corrección de copistas, impresores y autores», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61, 1 (2013), pp. 29-64; *idem*, «Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta...*, pp. 305-324; *idem*, «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial para el romancero impreso del XVI: análisis de microvariantes», en *Boletín de la Real Academia Española*, 95 (2015), pp. 85-117; *idem*, «Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romancero impreso», en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y Ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, València, Universitat de València, 2015, vol. 2, pp. 627-641.

costumbre desde el *Romancero general* (1849-1851) de Agustín Durán, la *Primavera y flor* (1856) de Wolf y Hofmann o la *Antología de poetas líricos castellanos* (1903-1906) de Menéndez Pelayo¹¹. Para estos florilegios, el trabajo del antologador consistió en identificar la *mejor* versión basándose en criterios subjetivos (la más asequible, la más completa, la más hermosa) hasta llegar a la edición facticia, al estilo de *Flor nueva de romances viejos* (1928) de Menéndez Pidal, donde el *mejor* ejemplar no se encontraba, sino que se reconstruía.

Fue hasta las décadas de 1975-1995 que se definió un nuevo paradigma editorial para el romancero cuando las colecciones de ediciones críticas ampliaron sus horizontes. La alternancia del romancero con modelos editoriales tan influyentes desde la perspectiva filológica como el *Cantar de mio Cid* (cuya magna edición paleográfica y reconstructiva sirvió de modelo para la edición crítica de varios de los *codices unici* más importantes de la literatura medieval española) o el *Quijote* (con una rica tradición de ediciones anotadas) definió por contigüidad un tratamiento ecdótico distinto para el romancero. Sin perder el sello antológico que lo había definido (típico de los corpus abiertos), ahora los testimonios se acompañaron del registro riguroso de sus fuentes y una anotación exhaustiva, centrada en un público académico, que expresó la complejidad de un corpus dinámico, tanto en la imprenta como en el ámbito de la tradición viva. Esta perspectiva, ciertamente enriquecedora, se presentó en los romanceros editados por Amelia García-Valdecasas Jiménez o Mercedes Díaz Roig (ambos en 1976), tomó fuerza con el de Michelle Débax en 1982 o con el de Pedro M. Piñero en 1989 y se consolidó, en mi opinión, con dos muestras de erudición y virtuosismo que no han dejado de citarse en los estudios del romancero hasta la fecha: los romanceros de Giuseppe Di Stefano de 1993 y de Paloma Díaz-Mas de 1994¹². La edición de Di Stefano quizá resulte más influyente desde la perspectiva ecdótica por el conjunto de estudios sobre cultura del impreso y ecdótica, desde 1977¹³. En las investigaciones que publicó por esos años, Di Stefano subrayó que el romancero, sin importar su origen popular y tradicional, se había transmitido a través de impresos que circularon en un ámbito urbano y cortesano gracias a estrategias comerciales bien establecidas, por lo que podía recibir un tratamiento filológico sin desatender su textualidad dinámica. Esta búsqueda tuvo como resultado varias ediciones críticas de romances cuya intensa vida impresa facilitaba alcanzar un *stemma codicum* y proponer un rico aparato de variantes como se haría para cualquier otro texto de la alta cultura y con autor reconocido. Los textos críticos que emanaron de los trabajos de Di Stefano, como su edición del romance del conde Alarcos o el romance de don Tristán (en mi caso, seguí el mismo

-
11. Para datos bibliográficos de estos textos y los siguientes, remito a la bibliografía exhaustiva publicada por Di Stefano en su *Romancero*, edición de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993, pp. 83-127.
 12. *Romancero*, edición de Paloma Díaz-Mas, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994.
 13. Véase *supra* nota 6.

modelo en uno de los romances del Cid¹⁴), continuaban la tradición editorial de elegir un *codex optimus* conforme a su posición dentro del *stemma codicum* y acompañarlo de un detallado registro de variantes que permitiera apreciar el sutil movimiento de la obra a través de sus distintas reescrituras y, en caso necesario, reconstruir los testimonios. El concepto de *variante* de la tradición sustituía el *error* de la crítica textual.

Esta metodología tenía un respaldo empírico y se había utilizado antes, con menos aparato, en la *Colección de romanceros de los Siglos de oro* editada por Antonio Rodríguez-Moñino. El principio era el mismo: se privilegiaba un *codex optimus* elegido por su posición en el *stemma codicum*. Así, del *Cancionero de romances*¹⁵ de 1547-1548 se eligió la segunda edición de Amberes de 1550, selección más ambiciosa y correcta, al menos desde la perspectiva del propio Martín Nucio. Ante la inestabilidad en la selección de romances de Sepúlveda, donde se experimentó con agrupaciones distintas de romances en cada nueva edición, Rodríguez-Moñino escogió la de Sevilla de 1584 porque le pareció que representaba un florilegio de las selecciones previas¹⁶. Del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, ante una transmisión pobre y sin cambios, se eligió la primera edición 1582¹⁷. Del *Romancero del Cid* también se eligió la primera, rara y poco atendida por suponerla de fecha posterior, pero en forma de apéndice se agregaron los seis nuevos romances incluidos en la serie española a partir a la edición de Alcalá de 1612¹⁸. Desde su mismo título, Rodríguez-Moñino expresaba una decisión crítica sobre la tradición del testimonio editado: cada título se acompañaba por el año de publicación del *codex optimus*, lo que definía una especie de fotografía fija de la transmisión, pero en intenso diálogo con el estudio bibliográfico donde se trazaban los vínculos con los testimonios no publicados. Los criterios para identificar un *codex optimus* fueron acertados, pero casuísticos, lo que dificultó advertir un criterio general de selección. Pese a ello, se destacaba ya el plano de la transmisión textual, como sería moneda corriente en los estudios y ediciones críticas posteriores.

Estas perspectivas, con todo y ser distintas, mostraban que el romancero impreso había seguido un camino independiente al del romancero oral y tradicional, perspectiva editorial y académica que terminó por abrirse paso hasta trabajos de largo aliento como

-
14. Alejandro Higashi, «Cuidando Diego Laínez...» y las funciones de la hipótesis de trabajo en ecdótica», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52 (2004), pp. 355-388.
 15. *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
 16. Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
 17. Lucas Rodríguez, *Romancero historiado (Alcalá 1582)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
 18. Juan de Escobar, *Historia del muy noble cavallero el Cid Ruy Díaz de Escobar en romances (Lisboa 1605)*, edición de Antonio Rodríguez-Moñino y estudio de Arthur L. Askins, Madrid, Castalia, 1973.

Scripta manent, *Hacia una edición crítica del romancero impreso* de Mario Garvin¹⁹, plataforma teórica y metodológica donde el autor demuestra con evidencia documental el temprano divorcio entre una tradición oral y otra impresa, o ediciones críticas como la monumental edición de los *Romances* de Góngora por Antonio Carreira²⁰ o la no menos titánica del Cerco de Zamora realizada por Paola Laskaris²¹. En la primera, la autoridad de Luis de Góngora permite seguir los avatares de cada composición a través de sus distintos *stemmata codicum*, hasta identificar el testimonio más cercano a la voluntad de su autor (que suele coincidir con una versión menos destrozada por la incuria o las fantásticas interpretaciones de los operarios de las imprentas). Ante la experimentación a la que Góngora sometió las formas tradicionales, el manto de incompreensión que cayó sobre su obra se materializó en numerosas *lectiones faciliores* que Carreira sistemáticamente identificó y sustituyó hasta llegar a un texto crítico fidedigno. Quizá una edición como ésta sea el ideal al que todo editor o editora deban aspirar, aunque no siempre estén dadas las condiciones para remontarse hasta un estado de perfección. Paola Laskaris, por su parte, se propone recoger un corpus disperso de testimonios manuscritos e impresos relacionados con el tema del Cerco de Zamora en el que, debido al elevado número de sus testimonios, no puede recurrirse a la edición sinóptica. En este caso, la *editio variorum* es una solución viable al problema, lo que coincide, de paso, con las últimas opiniones de Di Stefano respecto al tratamiento ecdótico ideal para un corpus como el del romancero²². En vez de elegir un *codex optimus*, Paola Laskaris identifica las versiones conservadas de cada romance, impulsa los testimonios de cada versión, elige como texto base el más antiguo de los testimonios conservados y relega al aparato crítico las lecciones variantes de los testimonios posteriores.

Estos modelos ecdóticos se distancian, en razón de las características de sus corpus, de las ediciones sinópticas típicas de los textos orales, verdaderos archivos donde cada lector o lectora debe realizar su propia criba entre una inconmensurable profusión de versiones. Aquí, la elección del *codex optimus* se resuelve en función de las necesidades de quien lo consulta, con posibilidades infinitas de selección (geografía, cronología, sociolecto, desarrollo narrativo, selección léxica y una larga lista de criterios). Sobra decir que el modelo editorial detrás del *Romancero tradicional hispánico* iniciado por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal y continuado por Diego Catalán como *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*²³ inspiró los romanceros tradicionales y populares publicados a lo largo del siglo xx y xxi.

19. Véase *supra* nota 8.

20. Luis de Góngora, *Romances*, edición crítica de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.

21. Paola Laskaris, *El romancero del Cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos xv-xvii)*, Málaga, Analecta Malacitana, 2006.

22. Di Stefano, «Editar el romancero», pp. 147-149.

23. *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí)*, colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, editor general Diego Catalán, Madrid,

Este estado de la cuestión nos permite definir al menos tres líneas distintas para la edición crítica del *Cancionero de romances*, que hemos iniciado Mario Garvin y yo dentro del proyecto *Cancionero, romancero e imprenta*, coordinado por Josep Lluís Martos: 1) La edición facsímil, paleográfica o modernizada de un *codex optimus* seleccionado entre los testimonios troncales (lo que repite los tres hitos editoriales modernos del *Cancionero de romances*: la edición facsímil de Menéndez Pidal en 1914 y 1945²⁴; la edición paleográfica de Rodríguez-Moñino²⁵ y la edición modernizada de Carlos Clavería²⁶ del ejemplar de 1550. 2) La edición crítica o *variorum* de cada romance como si fuera una unidad independiente sin atender al conjunto *Cancionero* (propuesta centrada en los testimonios raíces de la cadena de transmisión); 3) Una improbable edición sinóptica en la que se editaran acumulativamente todos los testimonios conservados, lo que dejaría la compulsa en manos de quien lee.

Un balance como el anterior nos permite proponer nuevas estrategias de acción en función de lo que sabemos sobre la evolución del romancero como un género editorial y, de modo particular, del *Cancionero de romances* de Martín Nucio. Como lo he señalado desde el título de este trabajo, en la transmisión de esta miscelánea pionera (donde desde el título se nota el titubeo entre el *cancionero* que no incluye *canciones*, sino *romances* y un *romancero* sin más), la transmisión de los textos no ha sido uniforme, pero puede, pese a ello, agruparse en tres grupos diferenciados y con rasgos de identidad acusados. Esta segmentación en tres sustratos distintos es el resultado de analizar los testimonios desde la perspectiva de una *collatio externa*, fase propuesta por Germán Orduna²⁷ para determinar, a través de la información recogida durante la descripción de los testimonios, una filiación preliminar:

1) El sustrato que he llamado *testimonios raíces*, grupo heterogéneo conformado por las fuentes del *Cancionero de romances*, pliegos sueltos en su mayoría y otros cancioneros tempranos, que Martín Nucio recoge, ordena y perfecciona desde una perspectiva editorial para ofrecer un producto sin igual en los circuitos comerciales que frecuentaba, completo, correcto y prestigioso en su nuevo formato de libro, muy superior a la parcialidad, descuido y modestia de los pliegos sueltos²⁸. Estos testimonios tempranos, junto a los manuscritos más primitivos, tenían una naturaleza efíme-

Gredos, 1957-1985.

24. *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914; nueva edición, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

25. Véase *supra* nota 15.

26. *Romancero castellano (Cancionero de romances, Amberes, 1550)*, edición de Carlos Clavería, Madrid, Biblioteca Castro, 2004.

27. Germán Orduna, *Ecdótica, problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 186-197.

28. Higashi, «El género editorial y el Romancero», pp. 43-48.

ra que se reflejó en la heterogeneidad de su composición y posterior transmisión; en cancioneros previos como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, por ejemplo, su adaptación cortesana a través de la glosa comprometía tanto los temas como el estilo²⁹. A semejanza de las raíces del árbol de testimonios, estos pliegos sueltos y manuscritos se extienden de forma irregular por debajo de la tierra y, aunque nutren al tronco, su forma es tan distinta que resulta difícil identificar su versión más acabada, el *Cancionero de romances*. La transmisión en esta parte del proceso avanza a saltos, ya sea porque las pérdidas son comunes, ante la naturaleza efímera de los manuscritos, de los pliegos sueltos o nacientes romanceros, ya sea por el ánimo de medro que permitía la reedición y la piratería. Respecto a la calidad textual, lo común, como se pensaba desde tiempos del mismo Martín Nucio, era el descuido ante la agilidad con la que se imprimía. La renuncia frecuente a la datación y el anonimato editorial tampoco han facilitado determinar su ascendencia genealógica ni expresar las relaciones entre los testimonios de este nivel.

2) Por *testimonios troncales* me refiero al núcleo de transmisión más estable y cuyo proceso de variación resulta más previsible: aquellos testimonios que corresponden al *Cancionero de romances* como volumen unitario. Para ofrecer un producto editorial que superara al pliego suelto, Martín Nucio se dio a la tarea de recoger aquellos pliegos que privilegiaban la forma romancero como núcleo de la colección, uniformar sus criterios de presentación editorial, reorganizar al conjunto en función de grupos temáticos (aunque fuertemente atraído por la disposición previa en los pliegos sueltos), componer con ellos un libro superior por mucho a las hojas volantes donde regularizó el polimorfismo gráfico, eliminó abreviaturas, propuso un formato editorial *ad hoc* a la forma métrica (el dozavo, más alto que ancho y propicio para las tiradas de octosílabos) y al uso que previsiblemente tendría como libro de faldriquera, para poder disponer de él cuando se necesitara. La nómina de testimonios tiene una naturaleza discreta de la que carecen los pliegos sueltos, con dos hitos principales: aquellos testimonios que presentan la organización primitiva (Amberes, 1547-1548; Medina del Campo, 1550 y, al menos en un porcentaje, Esteban de Nájera en la *Primera parte de la Silva de varios Romances*, impresa en Zaragoza en 1550 y en la *Segunda*); y aquellos que siguieron la reordenación de la segunda edición (Nucio 1550, 1555 y 1568; Lisboa, 1581). ¿Que caracteriza a este tramo de la transmisión? Fundamentalmente, dos orientaciones básicas:

2a) Una tendencia hacia el perfeccionamiento de cada nueva edición desde la perspectiva de la lógica editorial: corrección de erratas, hipo e hipermetrías; desenlace de abreviaturas; regularización de iniciales mayúsculas para topónimos y antropónimos;

29. Alejandro Higashi, «El perfil de la variante en el romancero épico», en Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la AHLM*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, pp. 517-519.

regularización o supresión de -e paragógica; inserción de mayúsculas como marcas de segmentación al inicio de verso; esta tendencia se materializó de forma evidente en los testimonios publicados dentro de la misma imprenta; todo lo anterior, según un proceso de copia a plana y renglón que ahorraría tiempo y dinero porque no se tenía que volver a contar el original. Así, la edición de Anvers de 1550 sirvió como modelo para la copia ajustada de 1555, con una pequeña licencia en los primeros folios, y el ejemplar de 1555 debió servir, consecutivamente, de modelo para 1568, toda vez que la edición de 1568 es una copia ajustada incluso en estas páginas iniciales al modelo de 1555 (y no al de 1550). Se trata, como puede advertirse, de una voluntad clara de editar de nuevo el texto con la menor variación posible, a partir de la versión más corregida (1555 corregía a 1550 y 1568, respectivamente, a 1555). A la luz de estas características, no estamos frente a una cadena de *codices descripti* en sentido estricto, pues el deseo de mejoramiento sucesivo en cada nueva edición ofrece una evolución genética desde el plano editorial donde puede apreciarse el hallazgo y sistematización de ciertas características editoriales que mejorarían la experiencia de lectura³⁰. De algún modo, queda expuesta en estas variantes y microvariantes la intención editorial de mejorar un producto exitoso, lo que en el fondo nos permite aprender más de la imprenta naciente que propiamente de la transmisión oral del romancero.

2b) La segunda, como sucede con los *codices descripti*, una tendencia a la reproducción mecánica (con la esperada inserción de *lectiones faciliores* y *emendationes ope ingenii*); ante la confianza que despiertan los ejemplares de Nucio, las copias de Medina del Campo, 1550, Zaragoza, 1550 y Lisboa, 1581, reproducen las características de su modelo (aunque ninguna llega a la copia a plana y renglón; en el caso de Medina del Campo, 1550 se nota la intención de realizar una copia ajustada, pero el proyecto falla por el uso de una tipografía más basta). En el fondo, nos referimos a *codices descripti*.

3) Y por *ramas periféricas* me referiré a testimonios posteriores a la publicación del *Cancionero de romances* que, ante el prestigio de la empresa, lo tomaron como modelo. Se trata de un terreno complejo donde alterna el respeto a la versión de Nucio con una intención correctiva que no parece atender a la tradición oral, sino a una lógica de copia, en cierto sentido, caprichosa. En esta franja pueden colocarse también varios pliegos sueltos que podemos suponer impresos luego de la edición de 1547-1548 o posteriores, varios manuscritos cuya datación resulta compleja y varios cancioneros más que circularon durante la segunda mitad del XVI con romances tomados de la obra de Nucio. En muchos casos, cabe siempre la posibilidad de que el pliego suelto refleje una versión primitiva anterior a la compilación de Nucio. Se trata de una franja, en

30. Como he podido demostrar minuciosamente en Higashi, «Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*», pp. 305-324 y en *idem*, «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial...», pp. 85-117.

todo caso, con cierta estabilidad textual determinada por el prestigio del *Cancionero de romances* que fungió como *textus receptus* o *editio vulgata* para una buena parte de los romances incluidos.

¿Cuál es la hipótesis de trabajo que sugiere el panorama esbozado hasta aquí? Desde la perspectiva de la crítica textual, Giuseppe Di Stefano ha propuesto que para el romancero el *error* debe entenderse en su sentido restrictivo como una errata material; apunta Di Stefano que «es error exclusivamente la falta material de pluma o de imprenta, que se corrige dejando constancia de tales gazapos en una lista final»³¹. El problema, por supuesto, tiene muchas aristas: una mirada al romancero nuevo de autor, como la que propone Antonio Carreira en su modélica edición de los *Romances*, permite ver que una buena parte de las variantes dentro de la transmisión textual nace de la incomprensión de la *lectio difficilior*³². Cuando dos de los testimonios arruinan el oxímoron de Góngora para referirse al Amor, «niño mayor de edad», al sustituir por la *lectio faciliior* «niño menor de edad», ¿estamos frente a una errata o frente a una variante de la tradición? ¿La *lectio faciliior* se debe a una distracción del cajista o se trata de una variante popular en su momento, reconocida por el cajista e insertada como corrección que adapta esta versión impresa a la versión oral?

Aunque la hipótesis de trabajo en el caso del *Cancionero de romances* no puede ser ni correctiva ni reconstructiva, lo cierto es que en el ánimo de los impresores del XVI está más presente la intención de corregir que la de equivocarse. Ningún profesional de la imprenta se equivoca sistemáticamente. Veamos el siguiente ejemplo tomado de «De Mantua salió el marqués...»:

quando llego a vn rio en medio de vn arenal <i>vn cauallero vido muerto</i> començole de mirar	quando llego a vn rio en medio de vn arenale <i>vn cauallero vido muerto</i> començole de mirare	quando llego a vn rio en medio de vn arenale <i>vido vn cauallero muerto</i> començole de mirare
(Pliego suelto, ¿Valladolid, 1515-1519?, BNF Z-43- 120-11, f. aijr-a-b).	(<i>Cancionero de romances</i> , 1547-1548, f. 31r y 1550, f. 31v).	(<i>Cancionero de romances</i> , 1555, f. 31v).

El verso «vn cauallero vido muerto» es claramente hipermétrico; dicha hipermetría se manifiesta en el pliego suelto (fenómeno habitual ante el descuido con el que se componían estos papeles volantes) y pasa inadvertida para formadores y correctores del *Cancionero de romances* de 1547-1548 y 1550, que la copian tal cual. En general, se copia del pliego suelto con enorme fidelidad desde la perspectiva de la ortotipografía (división de palabras, usos gráficos); la única licencia que se permite

31. Di Stefano, «Edición “crítica” del Romancero antiguo...», pp. 40-41.

32. Higashi, «La variante en el romancero manuscrito e impreso del XVI...», pp. 36-40.

el formador es la inclusión de la -e paragógica (como puede verse en el ejemplo), probablemente por influencia del romance previo del Conde Dirlos con el que abre la colección, también dotado de -e paragógica a lo largo de sus 1365 versos. Esta hipermetría se advierte hasta la edición de Amberes de 1555 y se corrige con una sencilla inversión.

¿Se corrige? Quizá esa no sea la pregunta importante; la pregunta que debemos formularnos es ¿cuál es la autoridad de esa corrección en relación con el texto crítico que vamos a proponer? Evidentemente, nos encontramos ante un error métrico, una «falta material de pluma o de imprenta» como la describe Di Stefano. Los estrictos límites de esta categoría se difuminan cuando pensamos cómo pudo formarse dicho error y, consecuentemente, como podría corregirse para guardar cierta lealtad a la lección primitiva (si es que se desea hacerlo así). Para empezar, lo más probable es que el error como tal no se inicie en la oralización del texto, sino en su adaptación a la cultura escrita, cuando quien formó este pliego suelto (o alguno previo no conservado

que sirvió como fuente) decidió cambiar un **vio* primitivo por el bisílabo *vido* (< *vīdit*) y afectó, sin advertirlo, la métrica del verso. Si revisamos los casos en los que aparece el paradigma flexivo del verbo *ver* dentro del pliego suelto notamos de inmediato la alternancia entre una tendencia antihiática y otra al hiato que, de forma muy probable, tiene su origen en la *fabla*, esa forma de lenguaje arcaizante propia del romancero y otras manifestaciones literarias donde se recrea la ilusión de una distancia cronológica entre el presente de la lectura y el pasado de la fábula que se narra (artificio exacerbado en los dos primeros textos del *Cancionero de romances* por la -e paragógica que, no hay que olvidarlo, falta en el pliego suelto).

En el caso del romance «De Mantua salió el marqués...» transmitido por el pliego suelto, se advierte dubitación en los usos:

Casos de tendencia al hiato:

- 1 *veen vn cieruo asomar f. ai v-a*
- 2 *el marques que alli se vido f. ai v-b*
- 3 *vn cauallero vido muerto f. aijr-a-b*
- 4 *vido vn cauallero estar f. aij v-a*

Casos de tendencia antihiática:

- 5 *por ver que cosa sera f. aij r-b*
- 6 *mas quando mas no podiste
bien senti tu gran pesare
enla fe de tu querer*

- segunt te *vi* demostrar f. aij v-b
 7 *vi* venir tres caualleros
 mi señor no *vi* tornar
 venian bañados en sangre
 luego *vi* mala señal f. avj r-a
- 8 quãdo assi lo *vio* el marques f. avjr-b

Según demuestran los casos 1-4, la tendencia al hiato se manifiesta al principio del texto transmitido por el pliego suelto, pero parece olvidarse después (el caso 6 presenta dos posibilidades distintas de corte léxico, te *vi* demostrar / te *vide* mostrar, aunque el sentido y el uso de *vi* en nueve casos, de los cuales pueden verse tres en 7, sugieren que la partición correcta es *vi demostrar*). De los cuatro casos de tendencia al hiato, sólo el ejemplo 1 y el 4 tienen relevancia métrica (puesto que con pronunciación monosílaba producen hipometría); en el caso 2, al final del verso, la métrica no se afecta por la pronunciación bisílaba o monosílaba (ejemplificada entre paréntesis cuadrados) y sólo en el caso 3, de nuestro interés, produce hipermetría:

- 1 *ve.en.vn.cier.uoa.so.mar* 7+1=8
- 2 *el.mar.ques.quea.lli.se.vido* 8
 2 [*el.mar.ques.quea.lli.se.*vio* 7+1=8]
- 3 *vn.ca.ua.lle.ro.vi.do.muer.to* 9
- 4 *vi.dovn.ca.ua.lle.roes.tar* 7+1=8

Se suma a lo anterior el caso 8, donde *vio* se transcribe como monosílaba. En resumen: al comenzar la formación del pliego suelto, el cajista intentó respetar los códigos de la fabla e insertó *veen/vido* sin que hubiera afectación métrica, pero abandona (u olvida) este artificio conforme progresa el romance. Lo más probable es que en su modelo (presumiblemente escrito si tenemos en cuenta su extensión, poco más de 800 octosílabos), se haya compuesto desde un principio con *ven/vio/vi*, como atestigua el caso 8, «quãdo assi lo *vio* el marques». La corrección de 1555 restituye el octosílabo con una simple metátesis (*vi.dovn.ca.ua.lle.ro.muer.to* 8), pero quizá el estudio de la grafemática del pliego suelto sugiera la restitución de una grafía que refleje la pronunciación de un testimonio anterior al pliego suelto no conservado, oral o impreso (*vn cauallero *vio muerto*; es decir, *vn.ca.ua.lle.ro.vio.muer.to*).

Ante la heterogeneidad de las fuentes, los escenarios posibles son múltiples. La compulsa del texto de «Pésame de vos el conde...» en su fuente más probable, el *Cancionero*

general de 1511³³, es un buen ejemplo del tipo de *lectiones faciliores* que se deslizan en el taller de Nucio³⁴:

<i>Cancionero general</i> , 1511, f. CXXXI ^r .	<i>Cancionero de romances</i> , 1547-1548, ff. 90 ^v -91 ^r .
q de muertE /o de perdido ninguno puede escapar	que de muertO o de perdido ninguno puede escapar
quiero mas morir por ellas q BEUIR sin las mirar	quiero mas morir por ellas que MORIR sin las mirar

Como he señalado en otra parte³⁵, las correcciones se realizan desde una perspectiva editorial y consisten fundamentalmente en el desatado de abreviaturas. Respecto a los cambios en el texto, Mario Garvin usa este ejemplo para ilustrar la baja calidad de las correcciones que se realizan en el taller de Nucio³⁶, pero creo que se trata más bien de *lectiones faciliores* incorporadas involuntariamente y sin verdadero afán de perfeccionamiento: en el primer caso, el operario convierte el sustantivo *Muerte* en un adjetivo, *muerto*, probablemente por atracción de *perdido* (contra el sentido original, «ninguno puede escapar de la Muerte»); en el segundo, la repetición de *morir* malogra la simetría inicial de la antítesis, pero se explica por atracción del verso anterior. Ambas trivializaciones manifiestan sendos errores de copia realizados en el momento de pasar de un testimonio raíz al testimonio troncal, sin intervención probable de la tradición oral. ¿Vale la pena consagrar el error de un operario ante la sospecha de que se trate de una lección tomada de la oralidad? ¿No se demuestra fehacientemente que se trata de trivializaciones? La enmienda en la edición crítica dejaría claro que se trata de un error de copia cometido durante el proceso editorial en el taller de Nucio (aunque los cambios quedarían registrados en el aparato de variantes).

Mientras las variantes entre los testimonios raíces y troncales sirven para denunciar errores de copia, las variantes entre testimonios troncales y periféricos ilustran más bien el proceso de recepción. En la versión que entrega Esteban de Nájera en la *Primera parte de la Silva de varios Romances*, impresa en Zaragoza en 1550, en algún caso, el minucioso

33. O en algún testimonio intermedio, como supone Fernando Maués, *Cancioneiros, folhetos e romanceiros: o género romance na primeira metade do século XVI*, tesis de doctorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2009, p. 62.

34. Cito por *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, edición facsímil por acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [16-09-2015].

35. Higashi, «La variante en el romancero manuscrito e impreso del XVI...», pp. 33-35.

36. Garvin, *Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (s. XVI)*, p. 170.

corrector de la *Primera parte de la silva* cambia una asonancia en á-e que se encuentra entre los asonantes del romance para no caer en la cacofonía, sutileza inadvertida por los otros editores (y de paso corrige la hipermetría del verso inmediato):

oy os quedareys sin *madre*
 caualleros de alta *sangre*
por mis hijos querays mirare
 Nucio 1547-1548
 hoy os quedareys sin *madre*
 caualleros de alta guisa
por ellos querays mirare
Silva 1550

La urgencia de esta corrección disminuye notablemente por varias razones: en primer lugar, se ha realizado en uno de los *codices descripti*; en segundo, no expresa un error cometido por un testimonio troncal, sino una enmienda estilística; en tercer lugar, se trata de una variante adiafóra insertada expresamente para mejorar la eufonía (entre *alta sangre* y *alta guisa* no hay ningún matiz relevante). Quizá esta enmienda no debiera ascender hasta el texto crítico, aunque quedaría en el aparato para mostrar las enmiendas a las que podían sujetarse los textos por correctores profesionales en el cauce de la transmisión editorial.

Como ha podido apreciarse hasta aquí, la heterogeneidad disminuye y se compacta cuando se segmenta el proceso y se analiza conforme a las prácticas editoriales del periodo. No puede tratarse de una edición crítica en el sentido tradicional, pero siempre que las operaciones ecdóticas se realicen sobre la base de criterios explícitos, hablamos sin duda de una edición crítica.