

*Literatura medieval hispánica*

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26  
miscelánea 13

*Director de la colección:* Carlos Alvar



*CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA*

*El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente*

*El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza*

*El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual*

*El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar*

*Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)*

*Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela*

*Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE*

*Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín*

*Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)*

*Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco*

*Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad  
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*

*Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.*

*Literatura medieval hispánica*  
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ  
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

---

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,  
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.  
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21\_17R)  
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».  
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB B 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

## ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente ( <i>Confesión del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	

Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. <sup>a</sup> ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facetieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 ( <i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i> )	1125
CARINA ZUBILLAGA	

## ROMANCES Y MÚSICOS<sup>1</sup>

VICENÇ BELTRAN  
*Sapienza, Università di Roma – IEC*

**Resumen:** La relación entre los autores de los romances y los músicos que los divulgaban fue normalmente muy conflictiva por las acusaciones contra su manipulación. El análisis de un corpus extenso del siglo XVI permite identificar algunas versiones que hemos de considerar específicamente orales y musicales y analizar la realidad de este fenómeno, así como su importancia en el desarrollo y tradicionalización del romancero.

**Palabras clave:** Romancero, romances, música, músicos, tradicionalización.

**Abstract:** Musicians were well known for manipulating and altering the texts of ballads what often lead them to a turbulent and conflictive relationship with the authors of the ballads. The analysis of an extensive collection of sixteenth-century ballads allows us to tease out those texts which we consider belonging specifically to the oral-musical tradition, as well as to establish the role they played in the process through which ballads acquired the nomenclature for being traditional.

**Keywords:** Ballad collection, ballads, music, musicians, traditionalization.

El estudio musical del romancero cuenta con una larga tradición<sup>2</sup> y con especialistas muy reputados (Pastor Comín, 1998; Otaola, 200; Lambea y Josa, 2003; 2004), con una formación técnica que yo estoy lejos de poseer; no es por tanto de

1. Este trabajo es fruto del proyecto 2017 SGR 1335 y de FFI2016-78302 MINECO/FEDER, dirigido por la profesora Cleofé Tato.
2. Entre los trabajos que han marcado una época hay que subrayar los de QUEROL GAVALDÀ (1954; 1986). No pretendo en estas notas iniciales hacer un repaso, ni siquiera elemental, de los numerosos trabajos dedicados a la música de los romances ni a la relación entre romances y música, sino solo aproximarme a un tema cuya complejidad desborda los límites de esta investigación.

la música de lo que me ocuparé, ni de la relación entre texto y música, sino de la adaptación del texto en sus recreaciones musicales.

Durante los últimos años he estudiado la transmisión de más de doscientos romances copiados o impresos durante el siglo XVI<sup>3</sup>, primero en las tres partes de la *Silva de romances* (Beltran, 2016a; 2017a; 2017b), luego en las *Rosas de romances* (Beltran, ed., 2018a; ed., 2019). Utilizando esta información, cuyos aspectos relevantes iré observando en el desarrollo de mi trabajo, aprovecharé sus aspectos más sobresalientes para poner de manifiesto, en primer lugar, cómo adaptaban sus textos, la tipología de los romances que utilizaban, las características de sus composiciones, su posterior repercusión en el romancero oral y escrito y, sobre todo, qué características socio-profesionales tenían estos músicos. Puedo anticipar que la que encontraremos no es precisamente una tradición popular o folklórica, sino que nos moveremos en el círculo de las cortes literarias del siglo XVI que eran también, aunque no siempre se haya tenido en cuenta, cortes musicales. Cronológicamente, esta investigación se extenderá desde el *Cancionero musical de Palacio*, en el primer cuarto del siglo XVI, hasta la séptima década del siglo, con sus puntos extremos en las *Rosas de romances* de Timoneda (1573) y el *Romancero* de Pedro de Padilla (1583). Abarcaremos, por tanto, todo el período de publicación de romances viejos o tradicionales y de los romances eruditos para detenernos en la víspera de la emergencia del romancero nuevo; de este corpus elegiré algunos ejemplares cuya transmisión resulta representativa de los problemas planteados.

De uno de los romances de tipo juglaresco del *Musical de Palacio*, «Pésame de vos, el conde» (Anglès y Romeu Figueras, eds., 1947-1965; González Cuenca, ed., 1996: n.º 131), me ocupé recientemente (Beltran, 2018b), por lo que basta ahora retomar los aspectos pertinentes; se trata de una paráfrasis de los vv. 235-276 del romance pseudocarolingio «Medianoche era por filo / los gallos quieren cantar»<sup>4</sup> que se convirtió en punto de partida de una larga serie de textos, en par-

3. He de agradecer aquí la generosidad de J. J. Labrador y R. DiFranco, siempre atentos a comunicar los tesoros acumulados en BIPA (Bibliografía de la Poesía Áurea) durante muchos años de esfuerzo. Sin ellos, no habría podido disponer de la mayor parte de las versiones manuscritas que comento.
4. Publicado ya en WOLF y HOFMANN (1856: n.º 190), de donde lo tomó MENÉNDEZ PELAYO (1943-1944: n.º 190), había sido ya incluido por DURÁN (1945: n.º 362). A pesar de que este tipo de romances han tenido poca acogida entre los estudiosos, fue incluido en antologías modernas como SOLALINDE (1958) o DI STEFANO (ed., 1993). A veces se le identifica erróneamente con el romance «Media noche era por filo / los gallos querían cantar/ cuando el infante Gaiferos...» contenido en el pliego RODRÍGUEZ-MOÑINO (1997: n.º 1004), que, como queda claro por el tercer verso, se refiere a otro personaje y tiene otro desarrollo. Publicado con anterioridad en pliegos, el nuestro fue reproducido en BELTRAN (2017b) y publicado también

titular por su debate en torno al amor y las mujeres entre el misógino Arzobispo (vv. 1-24) y la respuesta cortés de su sobrino el Conde (vv. 25-36); su importancia aumenta en cuanto el autor de la música es Juan del Encina y, como suele suceder en los cancioneros musicales, es muy probable que la refundición del texto fuera también obra suya<sup>5</sup>. La popularidad de este corte, sea cual sea su origen, queda de manifiesto en la cita de Pinar, que incluyó el verso inicial como representativo de un «cantar» en la estrofa 43 de su «Juego trobado», incipit «Tome vuestra merced»<sup>6</sup>.

La versión musical fue el punto de partida de un itinerario poético específico. Sus primeros 28 versos, con el mismo incipit y aligerados de algunos elementos narrativos e ideológicamente menos caracterizadores («el cadahalso está hecho / donde os an de degollar») son parafraseados en los 26 versos de un poema (Beltran, ed., 2009: n.º 198) que publicó Hernando del Castillo en el *Cancionero general* como encabezamiento de la glosa<sup>7</sup> de Francisco de León. El poeta portugués Lope de Sosa —documentado en los cancioneros castellanos, pero también en el *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende y residente en la corte castellana entre 1492 y 1496 (Beltran, 2003)— es seguramente el autor de un romance trovadoresco de 24 versos («Más envidia he de vos, conde»; Beltran, ed., 2009: n.º 200) inspirado en otro fragmento del romance extenso del conde Claros de Montalbán que parte, precisamente, del fragmento que sigue en «Medianoche era por filo» al que hasta ahora nos ha ocupado, los vv. 283-294, o sea, el parlamento del paje. Esta versión, sin embargo, acentuando aspectos tan típicamente cortesces como la muerte por amor, convierte en trovadoresco el romance juglaresco cuyo carácter había sido fielmente conservado en los productos anteriores;

---

en RODRÍGUEZ-MOÑINO (1970: 500-501). Aunque con algunas lagunas, poseemos un estudio específico de este ciclo romancesco en SEEGER (1988), del que publicó un avance en SEEGER (1989) y su edición completa en SEEGER (ed., 1990).

5. No hay muchos indicios sobre la autoría de los textos insertos en los cancioneros musicales; un estudio al respecto en el *Ars Nova* italiana sugiere que serían obra de los mismos músicos (CHECCHI, 2015), hipótesis que suele aceptarse en la práctica de los cancioneros españoles; de hecho, suelen considerarse obra de Juan del Encina los romances a los que puso música, incluidos por lo general en las ediciones de su obra literaria. Me ocupé de un caso que llevó a conclusiones semejantes en BELTRAN (ed., 2009); por su parte, GÓMEZ MUNTANÉ (2014) atribuyó también al músico la letra del romance «En memoria de Alixandre» y QUEROL GAVALDÁ (1986: 2,31) consideraba que «cuando el original literario [de un romance] no lleva estribillo, en la versión musical se le inventa uno que, en mi opinión, lo escribiría muchas veces el mismo maestro de capilla o un mediocre poeta a ruegos de aquél».
6. ID 6637, Hernando del CASTILLO (1511: f. 183<sup>v</sup>) y en CASTILLO (2004: n.º 792), así como en la edición crítica de RODADO RUIZ (2012: 124, v. 428), con una nota muy ilustrativa. Sobre la identificación de los personajes y la datación ha vuelto recientemente PEREA RODRÍGUEZ (2017).
7. Para la técnica de la glosa de romances, véase TOMASSETTI (2016).

su villancico por desfecha, «Alça la boz pregonero» fue musicado dos veces en el *Cancionero musical de Palacio* (Anglès y Romeu Figueras, eds., 1947-1965: n.º 152 y 352). Al romance de Lope de Sosa le conocemos una glosa de Soria («Los casos, cuando acaecen»; Beltran, ed., 2009: n.º 201) que, además de incidir en los aspectos cortesés de la historia, añade otros elementos de no menor éxito en la corte como la actitud senequista ante la adversidad.

Este núcleo se data con seguridad entre los años 1492-1496 en que Lope de Sosa permaneció en la corte castellana y antes del paso de Juan del Encina a Roma (Beltran, 2003; ed., 2009: n.º 198-201); puede ser posterior otra glosa anónima quizá compuesta en la corte de Carlos V, muy subida de tono y de carácter burlesco («De vuestra prisión me vino»)⁸. La exaltación del amor cortés y de la mujer, la muerte por amor, el senequismo y el libertinaje renacentista son aspectos de este ciclo que remiten, sin lugar a dudas, a la corte del primer renacimiento español (Beltran, 2014); por otra parte, las sucesivas derivaciones del romance juglaresco «Medianoche era por filo» no hacen sino acentuar el carácter cortés, en cuanto al contenido y en cuanto a la lengua poética, que en parte estaba ya presente en la versión original. No podemos dejar de lado el hecho de haber sido objeto de composiciones polifónicas, típicas de la gran música de este período.

Más significativa resulta la historia de las adaptaciones musicales del también pseudocarolingio «Asentado está Gaíferos», de más de seiscientos versos⁹, incesantemente publicado desde 1511 hasta la década de los ochenta en pliegos sueltos y romanceros¹⁰; no nos interesa ahora la historia del romance extenso (Millet, 1998; Di Stefano, 2013), sino solo la de su adaptación musical y la larga historia poética de que esta fue objeto (Beltran, en prensa). Aparece por primera

8. Ms. 5602 de la Biblioteca Nacional de Madrid ff. 19<sup>r</sup>-21<sup>r</sup>; por donde cito, en red por la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional. Ha sido estudiado en los últimos años por MARINO (2011; 2016) y publicado en MARINO (2018: n.º XVII). Con bastantes alteraciones se encuentra también en *La Zucca* de Anton Francesco del DONI (2015: 174-176).
9. DI STEFANO (ed., 1993: n.º 144) publica el texto del pliego 994, de 604 versos. La versión más larga es la de los primeros pliegos, *Cancionero de romances* y *Silvas*, según puede comprobarse fácilmente en PIACENTINI (1981; 1986: s. v.) y DI STEFANO (1985: 308-310) ha analizado los cambios operados en dos versiones de 500 versos de longitud.
10. Para los pliegos, RODRÍGUEZ-MOÑO (1997: n.º 991 (1597), 992 (1563 y 1573), 993 (no antes de 1550), 994 (1510-1516), 995 (1511-1515), 996 (1511), 997 (1511-1515), 998 (1535), 999 (ca. 1600), 1000 (ca. 1510) y 1001, (1540)). El romance se anunciaba ya en el contenido del conocido como *Libro de los cincuenta romances*, pero falta en la pequeña sección conservada (pliego 936, ca. 1525; véase RODRÍGUEZ-MOÑO, 1962a: n.º 4; GARVIN, 2015). Para sus ediciones en los romanceros, remito a RODRÍGUEZ-MOÑO (1973) y a los facsímiles publicados por MENÉNDEZ PIDAL (ed., 1914), BELTRAN (2017b) y LABRADOR y DÍAZ-MAS (eds., 2017: f. 55<sup>r</sup>). De la *Silva* de 1561 tenemos la transcripción de RODRÍGUEZ-MOÑO (1953: f. 58<sup>r</sup>). Para la transmisión entre pliegos y romanceros, véase GARVIN (2007: 177-178).

vez en versión polifónica en el *Musical de Palacio* con el incipit «Si de amor pena sentís»<sup>11</sup>; con el incipit «Caballero, si a Francia ides» lo encontramos en el *Cancionero musical de Elvas* (sin notación musical)<sup>12</sup> y en el Ms. B 2486 de la Hispanic Society de Nueva York, donde sí va acompañado de una melodía monódica diversa de la anterior<sup>13</sup>. Aunque nunca fue impreso, le conocemos tres glosas manuscritas, repetidamente documentadas<sup>14</sup>. Corresponde con un corte de treinta y seis versos (282-318<sup>15</sup>), de los que se extraen solo los catorce más significativos para los fines de esta versión; en ellos, Melisenda se queja a un desconocido del olvido en el que la tiene Gaiferos tras haber sido raptada por los moros de Sansueña, se lamenta de sus infidelidades y le ruega al mensajero que recuerde a su marido, a los pares de Francia y al Emperador que aún espera ser rescatada, mientras los moros preparan su matrimonio con un infiel.

Este romance nos sitúa ante un proceso semejante al anterior, pero más desarrollado en su vertiente musical: se desgaja un fragmento armonizado polifónicamente que, a su vez, debió pasar, con la misma o distinta melodía, al *Cancionero musical de Elvas*<sup>16</sup>; en el cancionero *B 2486* encontramos la tercera versión poética, con distinta melodía, esta vez a una sola voz. De esta última nacen, por una parte, tres glosas distintas, una de las cuales al menos ha de ser de Pedro de

11. Fue publicado en las ediciones de ANGLÈS y ROMEU FIGUERAS (eds., 1947-1965) y en la de GONZÁLEZ CUENCA (ed., 1996: n.º 113). Este incipit parafrasea los versos que preceden a «Caballero...» en la versión extensa. Uso una fotografía del manuscrito, Madrid, Real Biblioteca, Ms. II 1335, ff. lxxviii<sup>r</sup>-lxxix<sup>r</sup>.
12. *Elvas*, Biblioteca Pública Hortênsia, Ms. 11973, ca. 1560-1570, en la parte final priva de partitura con foliación independiente, f. 7<sup>r-v</sup>. Uso una reproducción del manuscrito.
13. f. 79<sup>v</sup>, ca. 1580-1590. Cito según LABRADOR HERRÁIZ, DIFRANCO y FRENK (eds., 1996: n.º 114 \*partitura en la p. 477). El texto había sido anticipado por ONTAÑÓN DE LOPE (1961: 185, n.º 10).
14. «Estando en prisión cautiva» la encontramos con tres estrofas glosadoras en *Flor de romances y glosas*, RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed., 1954: 245-247), con cuatro en Biblioteca Nacional de España, Ms. 4072, f. 32<sup>r</sup> (*Cancionero de Gabriel de Peralta*) y en Madrid, Real Biblioteca, Ms. II 531 (LABRADOR HERRAIZ, DIFRANCO y ZORITA, 1989: n.º 239), con cinco en el *Cancionero de Pedro de Padilla*, Ms. II 1587 de la Real Biblioteca, ff. 56<sup>v</sup>-57<sup>v</sup> (PADILLA, 2009: n.º 79), el impreso de Lucas RODRÍGUEZ (1586: 228-229) y en la Real Biblioteca, Ms. II 1580, f. 220<sup>r</sup>. Conocemos también la glosa «De una alta torre miraba» (diez dísticos) en el mismo manuscrito II 591, f. 61<sup>r-v</sup> y «A la esposa de Gaiferos», de Madrid, Real Biblioteca, Ms. II 961, ff. 102<sup>v</sup>-103<sup>v</sup> (atribuible a Padilla por figurar en su *Thesoro de varias poesías*, como luego veremos) de trece dísticos.
15. En DI STEFANO (ed., 1993), que dispone el texto por pares de octosílabos, ocupa los vv. 141-159.
16. Téngase en cuenta que este cancionero está formado por dos secciones, la primera y más amplia, acompañada de partituras, la segunda, sin ellas, y es ahí donde se copia nuestro romance.

Padilla<sup>17</sup>; además, otra versión muy próxima a esta da lugar a la refundición literaria de Joan Timoneda. Llegados al último tercio del siglo, ya en pleno desarrollo el romancero literario, se incrementa la refundición de versiones musicales.

Ni qué decir tiene que estas pueden ser fruto de una refundición textual muy elaborada, incluso por parte de los letristas; analicemos las tres versiones del romance de Gaiferos, escalonadas entre *ca.* 1520 y 1580-1590 —se pueden observar en el anexo primero—. En conjunto, muestran un proceso progresivo de adaptación al lenguaje de la lírica cortesana mediante la introducción de antítesis y paradojas; el desarrollo de las versiones parece ser lineal, cada una procede de la que la precede cronológicamente. *Elvas* introduce un pasaje desarrollando elementos implícitos en el romance extenso, la infidelidad de Gaiferos, que falta en *Palacio*, y crea una paradoja muy cortesana jugando con los conceptos de amor y cautiverio:

no tengo libertad,  
que el me la lleó consigo  
de mi propia voluntad.  
Dezidle que no me oluide  
por los amores de allá.

*B 2486* recoge ambos aspectos, pero los desarrolla retóricamente en un juego muy cortés:

que ya me parece tiempo  
de ponerme en libertad;  
y pues yo le di la mía  
[...]  
porque celos en ausencia  
no se pueden escusar;  
házeme tener sospecha,  
que en otra deve cuidar.

Cada versión parte, pues, de la precedente, de la que toma el texto de base, pero introduce modificaciones que a veces remontan a otra más alejada, de la que recuperan algunos detalles; todas parecen conocer también el romance juglaresco original, de donde suelen repescar expresiones o motivos. Por otra parte, desde el punto de vista textual son notablemente autónomas: aprovechan el movimiento general de las ideas y de la expresión de la versión precedente y conservan la

17. Conservamos otra glosa en su cancionero personal, Ms. II 1587 de la Real Biblioteca, pero allí copiaba tanto sus poemas como los de sus amigos o los que le gustaban por alguna razón. Véase la nota 14.

asonancia en *-á*, pero reescriben por completo el texto de partida: donde el *CMP* salta abruptamente de la vida cómoda de Gaiferos en la corte de Carlomagno al proyecto de matrimonio con un rey infiel, *Elvas* introduce una gradación que presupone el desinterés del paladín:

y si estas encomiendas  
no recibe con solaz,  
darlas eis a Oliueros,  
darlas eis a don Roldan,  
darlas eis a mi señor  
el Emperador mi padre.

*B 2486* retoma este motivo, pero lo reescribe totalmente:

Si estas nuevas no escuchare  
[a] mi padre las contad:  
que soy su querida hija,  
y le dolerá mi mal.

Las glosas parten de un texto muy próximo a *B 2486* cuya versión más completa se nos conserva con la que Pedro de Padilla publicó en su *Tesoro de varias poesías*, «A la esposa de Gaiferos» (Padilla, 2008: n.º 12): de las dos anteriores debió tomar la mayor parte de sus elementos a la vez que repescaba algunos del romance extenso; por último, esta parece haber sido la versión de la que partió Joan Timoneda (Beltran, ed., 2018d: ff. xxvj<sup>r-v</sup>), que interpoló sus motivos iniciales con una amplia *descriptio* retórica de Gaiferos:

*Cauallero, si a Francia ydes,*  
*por mi señor preguntad;*  
y porque le conozcáys  
con poca dificultad,  
daros he las señas de él  
sin ninguna falsedad:  
él es dispuesto de cuerpo  
y de mucha grauedad,  
blanco, ruuio y colorado,  
mancebo y de poca edad,  
el qual por ser tan hermoso  
temo de su lealtad.  
*Hablaréysle con criança*  
porque en él suele morar...

Nótese que la introducción de elementos descriptivos de inspiración cortés o petrarquista («blanco, ruuio y colorado») es una de las características del romancero nuevo. De todos modos, la andadura cortesana es general en todas las versiones que hemos analizado y hemos de atribuirle a su alto nivel de elaboración literaria<sup>18</sup>. Por lo general, la génesis de nuevas versiones no alcanzaron tal sofisticación hasta muy avanzado el siglo xvi.

Desde mediados de siglo se imponen las versiones monódicas y, quizá por el ocaso de la moda de cantar romances largos, ya no encontramos el corte de sectores más o menos completos; entonces proliferan procedimientos de adaptación y refundición textual más fáciles, a menudo testimonios de la mano de letristas poco competentes o ambiciosos. El sistema más sencillo de variación en las versiones orales consiste en una revisión textual muy simple que evita la alteración de las rimas; obsérvese, por ejemplo, la relación entre el romance de Moriana (o Aliarda) entre el *Cancionero de Elvas* y la *Rosa de romances* —las modificaciones van marcadas en cursiva—:

*RA*

Moriana en el castillo  
 juega con Moro Galuane,  
 mas seruida que contenta,  
 a vn que no lo osa mostrare:  
 juegan los dos a las tablas  
 por mayor solaz tomare:  
 cada vez *que* el Moro pierde,  
 el perdía vna Ciudade:  
 quando Moriana pierde  
 la mano le da a besare.  
 Del plazer *que* el Moro toma  
 adormecido se cahe.  
 Por aquellos altos montes  
 Cauallero fue assomare,  
 llorando viene y gimiendo  
 las vñas corriendo sangre...

*Elvas*

*Aliarda* en el castillo  
*está* con el moro Galuane,  
*mas herido que* contento  
 Aunque no lo osa mostrar.  
*Iugando está* a las *cartas*  
 por más *descanso* tomar:  
 cada uez *que* el moro pierde,  
*dá a Aliarda* vna ciudad.  
 Cada vez *que Aliarda* pierde,  
 la mano le dá a besar.  
*De puro contento* el moro,  
 adormecido se ha.  
*Alçó los ojos Aliarda,*  
*que los a de vn bel mirar,*  
*por vnas breñas arriba*  
*romeros vira asomar,*  
*descalsos de pie y pierna,*  
 las vñas corriendo sangre...

18. Podría señalar otros muchos casos de refundición literaria de versiones musicales: solo en mi estudio de la primera parte de las *Rosas de romances* (BELTRAN, ed., 2018a) se puede señalar el caso de «Suspira por Antequera» (pp. 156 ss.), «En Granada está el rey moro» (pp. 183 ss.) o «Sevilla está en una torre» (pp. 257 ss.).

Por supuesto ambos reflejan una misma versión del romance, por lo que la inserción de un dístico en *Elvas* ausente en Timoneda hace imposible decidir si se corresponde con una supresión o una adición, ni cuándo o en qué parte del proceso de transmisión se produjo (Cid, 1982: 86); el rasgo más destacado al comparar los dos textos es la fiel conservación de las rimas: el único verso completamente reescrito, el penúltimo, carece de ella. Nos hallamos ante el tipo de variante que Ramón Menéndez Pidal atribuía a la memoria de los juglares en la transmisión de los cantares de gesta (Menéndez Pidal, 1961); por otro lado, sumado a la inestabilidad en el cómputo silábico, resulta un procedimiento facilón para un músico poco hábil con los versos y puede ser, además, resultado de infidelidades de la memoria —como propone el neotradicionalismo— o de intervenciones intencionales sobre la marcha para complacer a un público concreto. Lo que no resulta habitual en una versión musical es la profunda alteración del texto, sobre todo cuando obliga a cambiar las rimas; cuando esta característica concurre en versiones que cabe sospechar de origen oral o musical podemos atribuirla a procesos de transmisión muy largos<sup>19</sup>. En conclusión, este tipo de alteración resulta un fenómeno frecuentísimo, tanto como los dos siguientes: la supresión y la alteración del orden en los dísticos.

La estructura del romance privilegia la composición en dísticos. Aunque la organización por cuartetos se impuso en el romancero nuevo<sup>20</sup>, incluso en este caso el dístico es la unidad de sentido mínima y sus dos versos están sintácticamente ligados de modo que no siempre resulte fácil su ruptura: de ahí que su inserción o supresión resulte un procedimiento eficaz en la individualización de las versiones, y se da tanto en las refundiciones atribuibles a los músicos o letrados menos formados como las que creo fruto de una intervención de carácter más literario. La supresión, junto al cambio de orden de los dísticos, puede dar aspecto nuevo a un romance muy asendereado. Es normal que los primeros dísticos sean conservados con pocas alteraciones, pues son los que permiten su identificación; en el resto, los músicos obraban según su capricho.

En el *Romance de Moriana* hemos visto desaparecer un dístico. El fragmento de «Asentado está Gaiferos» que se convirtió en «Si de amor pena sentís» en el

19. Es lo que pudiera haber sucedido con el *Romance de la dolorosa muerte del Duque de Gandía*, «A veinte y siete de julio», que a lo largo del siglo XVI solo fue publicado en tres pliegos, escalonados seguramente entre 1530 y 1563, y en la *Rosa gentil* de Timoneda (1573). Véase el análisis que hice de estas versiones en BELTRAN (ed., 2018a: 289-293).

20. El romance ha oscilado siempre entre una estructura métrico-sintáctica mínima de dos octosílabos y una estructura musical de cuatro versos, de ahí las vacilaciones que acaban, en el período del romancero nuevo, por la imposición generalizada de una estructura en tetrásticos. Véase la larga discusión entablada desde el documentadísimo trabajo de MORLEY (1916: 47-75) cuyas conclusiones son formuladas en las pp. 65-66, con las aportaciones de CIROT (1919), DEVOTO (1956: 91-94) y MOLHO (1995).

*Cancionero musical de Palacio* está constituido por treinta y cuatro versos, de los que el músico seleccionó solo catorce; los otros veinte fueron suprimidos sin escrúpulos: la literalidad de los que conservó lo convierte en un modelo metodológico. Ya Ramón Menéndez Pidal llamó la atención sobre la importancia de los músicos en la formación de los romances truncos, que atribuía a su intervención<sup>21</sup>; el ejemplo más claro de este procedimiento lo dio él mismo (Menéndez Pidal, 1973: 189-194) al estudiar la versión musical del de Ambrosio Montesino «Hablando estaba la Reina» (Montesino, 1964: f. liii<sup>r</sup> y 1987: n.º 2, 9) sobre la muerte del Príncipe Alfonso de Portugal, yerno de los Reyes Católicos, debido a una caída de caballo en 1491. Con el incipit «Ay, ay, ay, qué fuertes penas» (Paris, 1872; 1875: n.º 137), repetido después como estribillo, fue copiado en un cancionero musical francés: los setenta versos originales fueron reducidos a diez, cinco dísticos, más el verso citado en función de estribillo (Beltran, 2016b: 149-150).

Otro caso típico, por ejemplo, lo da la versión de «Mira Nero de Tarpeya» que nos conserva el *Cancionero de Pedro del Pozo*<sup>22</sup>, donde los 90 versos de los pliegos sueltos quedan reducidos a 58, mientras que son 60 los conservados en *Rosa gentil*. Algunos estudiosos han aportado datos muy interesantes sobre este aspecto<sup>23</sup>; Antonio Carreira lo observó en la transmisión de los romances de Góngora: «Ciego que apuntas y atinas» tiene 50 versos en el Ms. Chacón (Ch.); en la versión musicada por Hidalgo cuenta 25. «La más bella niña» tiene 60 en Ch; en el Ms. musical Ajuda, cuenta 22 [...]. «Sin Leda y sin esperanza» tiene 36 versos en Ch; 10 menos en el Ms. Ajuda. «Las aguas de Carrión» tiene 40 versos en Ch, la mitad en el Ms. Ajuda [...] el romance «Ojos era fugitivos», que cuenta 80 versos en Ch, se reduce a 8 en el Ms. de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Novena» (Carreira, 2012: 212)<sup>24</sup>. También Mariano de la Campa (2016) ha publicado algunos ejemplos muy significativos. Aunque no verse sobre romances, resulta muy ilustrativo el estudio de José Lara Garrido sobre la poesía de Vicente Espinel: a partir de menciones y atribuciones más o menos completas ha identificado un buen número de poemas estróficos en versiones recortadas que atribuye a su adaptación

21. MENÉNDEZ PIDAL (1968: § XII, 11, vol. II, 45); Cid ratifica aquella apreciación al considerar que «en el Romancero oral no existen más versiones fragmentarias que las mal recordadas o parcialmente olvidadas» (2011: 86), como ya había adelantado en CID (1982: 85-86). Me ocupé más extensamente de este aspecto en BELTRAN (2016b: 149-150).

22. *Real Academia Española*, Ms. 6952, f. 16v (RODRÍGUEZ-MOÑO, 1949-1950: n.º 13). Para un análisis de conjunto de la transmisión del romance, véase BELTRAN (ed., 2018a: 226-236).

23. Recojo y amplío aquí actualizándolos conceptos que ya había anticipado con más detalle BELTRAN (2017b: 190-201); remito, sobre todo, a la abundante documentación que incluí en BELTRAN (en prensa).

24. Véase, sobre todo, el amplio elenco de casos que ha expuesto en CARREIRA (2018: 120-122).

para el canto y, como en los romances, estas versiones a menudo han dado lugar a glosas: «el acortamiento (o, más propiamente, la selección lírica) aparece así casi como una constante en las composiciones para cantar espinelianas respecto a las impresas en el poemario de 1591» (Lara Garrido, 2001: 120-131). En todos los casos, lo que diferencia este tratamiento de lo que llamamos romance trunco es que en este se reproduce un sector inicial completo o poco menos, en el caso que nos ocupa se produce una selección de dísticos que luego se yuxtaponen con los arreglos imprescindibles para su coherencia.

A su lado resulta también muy frecuente la transposición de los dísticos. Véase, por ejemplo, esta transformación de una sección del *Romance de Escipión*, «Citado estaba Cipión», en sus dos versiones, la de la *Rosa gentil* de Timoneda (Beltran, ed., 2018a) y la del el Ms. 5602 de la Biblioteca Nacional de España (f. 29<sup>r</sup>):

5602	RG
<p>que a roma nada deuo juro por lo <i>que</i> he jurado sino solo lo <i>que</i> de herencia mis padres me auien dexado y solas estas heridas <i>y mi cuerpo amancillado</i></p>	<p>que lo que yo a Roma deuo, <i>y en ella huue usurpado</i> son solas estas heridas <i>que alla en Affrica me han dado</i> <i>que lo que tengo y poseo</i> juro por lo que he jurado, es solo lo que mis padres en herencia me han dexado.</p>

Aunque no sea posible saber cuál es la versión más cercana a su fuente, resulta muy elocuente el cambio de orden<sup>25</sup>, causa de una refundición general del pasaje. En el anexo II he reproducido parcialmente (a partir del v. 13) dos versiones del romance «Los que servís a Cupido», tal como nos lo ha transmitido *Rosa de amores* (ff. xx<sup>r-v</sup>) y el Ms. II 1579 de la Real Biblioteca (f. 180<sup>v</sup>; Beltran, ed., 2018d: 106-113): allí encontramos la aparición en cada una de ellas de dísticos diferentes, el desplazamiento casi sistemático de numerosos dísticos y la paráfrasis de varios de ellos, con la reescritura a fondo de varios versos.

25. No hay que olvidar que el cambio de posición de los dísticos y su omisión, además de errores de memoria, se puede deber a la alteración del orden de las estrofas en las versiones glosadas, muy frecuentes por errores de cajista o por la necesidad de ajustar la extensión del texto que afecta también a las ediciones no glosadas, sobre todo en pliegos. Un buen ejemplo de este tipo puede ser el romance del *Sacco di Roma*, que estudié en BELTRAN (2018c). Los editores, como es bien sabido, solían recomponer el texto de sus romances ensartando los versos insertos en las glosas; estudié con detalle este procedimiento compositivo en BELTRAN (2016a: 67-73).

Aunque no son privativos de las versiones musicales, ambos sistemas de re-fundición, la eliminación de ciertos dísticos o selección drástica de algunos de ellos y las libertades en la recomposición del texto, debieron estar en la mente de cuantos poetas o estudiosos censuraron en su momento la acción de los músicos, como numerosos estudios han puesto de manifiesto. Se quejaba Pedro de Moncayo de que «es grandíssimo enfado vérselos tyranizar como si para ellos solos se huuiessen hecho, siendo por la mayor parte ellos quienes menos lo saben entender»<sup>26</sup> y a él remitía el más citado Sebastián Vélez de Guevara en la introducción a su *Quarta y quinta parte de Flor de romances* cuando les acusaba de que «no contentos con vsurparlos, culpando a los Poetas de prolixos y largos, los acortan y quitan muchas coplas, que como no las entienden, de ordinario suelen ser las mejores [...] Assi que esta es la causa porque muchos Romances estan faltos y echados a perder»<sup>27</sup>. Por su parte, Pedro de Flores dirá que «el músico [...] medio desbaratado, / deja vn romance perdido / diziendo que le da enfado» (1593, sin foliar, f. 3<sup>o</sup>; según Montesinos, 1953: 235); por fin, Gabriel Lasso de la Vega se quejaba, entre otros desperfectos inferidos a sus romances, de que «el músico los cercena» (Menéndez Pidal, 1968: §14,4; también en Lara Garrido, 2001: 124, nota 68.). No se trata, por supuesto, de avalar estos juicios, puesto que los puntos de vista de músicos y poetas no coincidían (Valcárcel Rivera, 1993: 337), sino solo de poner de relieve la conciencia del fenómeno que hoy nos ocupa.

La tradición crítica ofrece, por otro lado, muchos materiales útiles, de los que citaré dos. En su análisis de «Una estatua de Cupido», José Fernández Montesinos observó que se nos ha conservado en tres versiones, una extensa (120 versos)<sup>28</sup>, otra media (72 versos; véase Vega Carpio, 2015: 302-310, n.º 19) y otra más sintética (56 versos; Segura, 1972: 84-85) que supone ser «lo que al fin se cantaba por todas partes: un texto abreviado, aligerado de cuanto se iba escapando a la comprensión de las gentes» (Montesinos, 1955b: 7); en un estudio anterior<sup>29</sup> comparé las tres versiones y pude observar que el texto de los dísticos conservados se mantenía con notable fidelidad, aunque no faltaban por completo los pasajes reescritos, siendo el más notable de estos el siguiente:

26. MONCAYO (1591) que cito según MONTESINOS (1955a: 388). Estos juicios han sido recogidos repetidamente: véase también CARREÑO (1979: 37-38).

27. VÉLEZ DE GUEVARA (1592, «Al lector», prólogo sin paginar ni foliar, f. 2<sup>o</sup>).

28. LABRADOR HERRÁIZ y DIFRANCO (2014: n.º 289). Aunque aligerada de alguna estrofa, coinciden con esta las copias de Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 3700, ff. 32<sup>v</sup>-34<sup>r</sup> y ff. 128<sup>v</sup>-129<sup>r</sup>.

29. BELTRAN (2017b: 194-197). Toda esta sección del estudio está dedicada al tipo de alteraciones que ahora estudiamos, con numerosos ejemplos de las tres partes de la *Silva*.

*Penagos*<sup>30</sup>

Llegó piadosa al Amor  
y de la sogá quitóle...

Con estas y otras endechas  
enterrole entre unas flores,  
haciendo que su sepulcro  
aquestos bersos adornen

*Romancero general*<sup>31</sup>

Llegó piadosa a *Cupido*  
y de la *rama* quitole...

Con esto *muy triste Filis*,  
*de la sogá desatóle*,  
haciéndole *sepultura*  
*entre jazmines y flores*

La tipología de estas intervenciones implica un letrista sin complejos y con recursos sobre cuya personalidad, a partir solo de estos versos, sería exagerado especular. Casos semejantes se podrían estudiar en otros romances musicados; no lo puedo hacer aquí, aunque el tema sería merecedor de un análisis pormenorizado<sup>32</sup>.

Por su parte, Patricia Marín Cepeda alumbró la doble versión de un romance de Ascanio Colonna cuya forma extensa («Apretado del estío») contiene 148 versos y la breve («Pesadas son las coronas»), solo 48; ambas son de atribución cierta al autor, pues proceden de su archivo personal, y la segunda es autógrafa (Marín Cepeda, 2013: 208-212). En este caso la reescritura es mucho más profunda y, sin faltar las alteraciones puntuales que hemos visto en las páginas anteriores, afecta a menudo a pasajes extensos que han sido completamente repensados; citaré solo un ejemplo<sup>33</sup>:

30. Texto de LABRADOR HERRAIZ y DiFRANCO (2014: n.º 289).

31. Tomo el texto de la edición de Antonio Sánchez Jiménez (VEGA CARPIO, 2015: 305-308).

32. Un repaso de las versiones publicadas por QUEROL GAVALDÁ (1986: vol. 1 y 2) arroja los siguientes resultados: «Entre dos álamos verdes» (n.º 29) cambia el orden de varias coplas, «Entre dos mansos arroyos» (n.º 34) pierde las últimas cuatro coplas de un total de doce, «Para que no te vayas» (n.º 37) conserva solo siete de las 55 coplas del original, «Pobre barquilla mía» (n.º 39) conserva siete coplas de las 32 originales, junto a otros arreglos aún menos respetuosos (n.º 40), «Si tuvieras, aldeana» (n.º 42) pierde cuatro coplas. Entre los «Poemas atribuibles» (vol. 2), «Ya es tiempo de recoger» lo conservamos en dos versiones musicales, una de ocho coplas y una de cuatro (70 y 71-72).

33. Para un análisis completo, remito nuevamente a BELTRAN (2017b: 191-194).

Breve: «Pesadas son las coronas»

De *Cartago* las ruinas  
sean los fuertes fundamentos,  
de Seyano las memorias  
*desengaño de hombres cuerdos* (vv. 25-8)

Larga: «Apretado el estío»

y de ver las claras hondas,  
de a do los latinos Remos  
conquistaron ilustrando  
*cartagineses* y griegos,  
pues de mi balcón mirando  
bosques y prados amenos,  
*saqué fruto de los hechos*  
de Mario, Catón, Pompeyo.  
(vv. 134-141)

Creo que bastan estos ejemplos para poner de manifiesto la importancia del fenómeno; si los escritores no confiaban en la habilidad de los músicos ni querían renunciar a la popularidad que sus versiones procuraban, nada más lógico que proceder por sí mismo a tales arreglos. No podemos pretender que fuera un caso corriente ni menos general, ni se me ocurriría atribuir a los autores tantas versiones reducidas como corren por los cancioneros y romanceros, pero el caso de Ascanio Colonna basta para alertarnos de esta posibilidad; seamos sin embargo prudentes, pues los pocos ejemplos aquí citados bastan para llamar la atención sobre cuántos versificadores hábiles pululaban entre los músicos y los magnates que los contrataban.

El tema sería merecedor de una exploración más extensa, pero estaría fuera de lugar en un trabajo como este; recapitulando ya rápidamente todas mis observaciones, el éxito de público de los antiguos romances juglarescos indujo a la creación de versiones más breves, adecuadas para el canto, concebidas para amenizar el ocio de los cortesanos y de las clases instruidas y poderosas con músicos a su servicio. El expediente más sencillo consistía en cortar un fragmento, por lo general muy expresivo y representativo de una situación arquetípica, pero existen a su lado romances de nueva planta que sintetizan la historia a través de un episodio concreto<sup>34</sup>; cuando su éxito lo exigía, estos inspiraron otras composiciones y unas y otras, siguiendo los recursos habituales en la reescritura de romances, pudieron ser modificadas por transposición, refundición, adición o supresión de dísticos, «siendo posible pensar que los mismos músicos ejercieran un papel decisivo no sólo en el proceso de transmisión, sino también en el de modificación o creación de nuevos romances» (Valcárcel Rivera, 1988: 149). Si su éxito lo

34. Puede ser el origen del romance «Cuando vós nacistes, hijo», publicado en BELTRAN (2017b, f. xviii), transcrito por RODRÍGUEZ-MOÑINO (1970: 426), aunque ha de advertirse que invierte el orden de los vv. 22 y 23, correctamente publicados en la impresión.

merecía o resultaban muy sugestivos en el ámbito cortesano, podían ser el fundamento de romances con aspiraciones literarias en ellos inspirados. El nivel estilístico de los productos intermedios, atestiguados en cancioneros musicales o relacionados con los músicos<sup>35</sup>, demuestran hasta la saciedad que no se trata de una poesía popular, sino de producciones de nivel estilístico bajo, apropiadas para la pluma de letristas y letrados sin gran formación literaria.

Hoy poseemos cierta información sobre algunos de estos subalternos de la creación literaria como Feliciano de Silva (paje de los duques de Medina Sidonia<sup>36</sup>), Ginés Pérez de Hita (organizador de festejos ciudadanos y quizá en relación con el Marqués de los Vélez<sup>37</sup>), Luis Hurtado de Toledo (autor de romances y al servicio de los Hurtado de Mendoza y los Vargas-Manrique toledanos)<sup>38</sup> y Joan Timoneda (relacionado con los arzobispos de Valencia y probablemente con los virreyes)<sup>39</sup> pero sería deseable ampliar este tipo de investigaciones; ninguno de ellos puede considerarse un vate popular como quizá lo fuera, por ejemplo, Mateo de Brizuela, hoy suficientemente conocido (Cátedra, 2002). En su trabajo cotidiano para cubrir el ocio de sus protectores debieron trabajar en estrecha colaboración con los músicos, presentes en esta época en todas las cortes señoriales de buen nivel; fueron famosas las de los duques de Alba (Subirá, 1924: 1-48; Pastor Comín, 1998: 302-303), de Medina Sidonia<sup>40</sup> o de Calabria (Romeu i Figueras, 1958; Gómez Muntané, 2003) por haber alcanzado nivel

35. Pienso, por ejemplo, en el cancionero sevillano B 2246 (LABRADOR HERRAIZ, DiFRANCO y FRENK, 1995), que contiene varias partituras, o en el conocido como *Cancionero de Wolfenbüttel* (Wolfenbüttel, Herzog August bibliothek, Ms. Cod. Guelf 75. 1 Aug. 8), descubierto por RODRÍGUEZ-MOÑINO que lo juzgó «el cartapacio poético de un músico toledano del siglo XVI, Juan de Peraza» (1962b: 217), a tenor de una nota de posesión de la última página. El cancionero está en vías de publicación por José Labrador Herraiz y Ralph DiFranco. Todos ellos están especializados en villancicos, lírica de tipo tradicional, romances y poesía en general en estilo humilde, característica de los cancioneros musicales.
36. BARRANTES MALDONADO (1998: 537) es quien define su posición en la casa ducal cuando relata que salvó a la duquesa de morir ahogada en 1540, poco antes de la edición del pliego que se le atribuye (año 1544; véase RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1997: n.º 550). Me ocupé de esta faceta de su personalidad literaria en BELTRAN (2017a: 146).
37. En el mejor estudio documental sobre este personaje, MUÑOZ BARBERÁN y GUIRAO GARCÍA (1987), se publica en apéndice una genealogía suya del linaje Fajardo. Hice un resumen de cuanto sabemos sobre este personaje en BELTRAN (ed., 2018a: 32-35).
38. GAMBA CORRADINE (2013: 31-34).
39. Hice un resumen de cuanto sabemos sobre este personaje en la primera parte de BELTRAN (ed., 2018a: 23-35), comparando su personalidad literaria con la de Pérez de Hita.
40. Véanse, por ejemplo, los estudios de RUIZ JIMÉNEZ (2009) y GÓMEZ FERNÁNDEZ (2007). El ducado fue centro de patrocinio literario y artístico también durante el siglo XVII, véanse los trabajos reunidos por (RICO GARCÍA y RUIZ PÉREZ, 2015).

regio, pero puede afirmarse que cada noble de primer rango había de rodearse de una buena capilla para estar a la altura de su condición<sup>41</sup>. Es también el siglo de los ministriles: durante el segundo y tercer tercio de siglo ingresaron como instrumentistas en las grandes catedrales, pero eran también omnipresentes en las casas aristocráticas y se organizaban en grupos para amenizar las fiestas de cuantos los contrataban<sup>42</sup>. Unos y otros pudieron colaborar en las grandes casas, pues su fin no era otro que llenar el infinito ocio de los nobles<sup>43</sup>; cuando Dorotea recuerda «esto cantan ahora los músicos del Duque de Alba» (Vega Carpio, 1996: 454), ¿hemos de pensar que sus letrados, sus poetas y sus músicos se limitaban a repetir el repertorio ajeno? Si había «poetas que se acomodan con gitanos y les venden sus obras, como los hay para ciegos»<sup>44</sup> como bien sabía Cervantes, ¿no los tendrían los músicos de un Duque?

Las características de la *elocutio* en los romances analizados demuestran que nos hallamos ante creaciones cortesanas, aunque no alcancen los niveles que se exigían a la gran poesía de su tiempo; poetas de primera y segunda fila pululaban entre los servidores, seguidores o aduladores de la nobleza, lo mismo que músicos de toda condición, y son los cancioneros vinculados con este tipo de personajes los que nos los conservan. Que aquellos músicos recuperaran cuando convenía composiciones antiguas, incluso incrustadas en el folklore como supone el tradicionalismo, no es inverosímil y parece muy probable en algunos casos, suponer que allí se crearon y se popularizaron no resulta nada arriesgado. Por fin, proponer que desde allí se tradicionalizaron, aunque ajeno a las teorías al uso, resulta verosímil pues la tradición oral moderna conserva versiones orales de «Mira Zaide que te aviso» de Lope<sup>45</sup> y sucedió algo semejante con los romances eruditos de los infantes de Salas o de Lara: Lope de Vega, en *El bastardo Mudarra*, presenta a Gonzalo Bustos, el padre de los infantes, llamando a su cantor

41. Para las cortes aristocráticas en general, también para las citadas, es muy útil SCHWARTZ (2001).

42. Hice un estado de la cuestión en BELTRAN (2017a: 132-142). Por su excelente nivel de información y su carácter general (a pesar del título), me limito a citar el libro de BEJARANO PELLICER (2013) y GÓMEZ MUNTANÉ (1990; 2006).

43. Aunque los ministriles se empleaban formalmente como instrumentistas, su actuación en grupos al servicio de fiestas particulares, bien documentadas, certifica que se dedicaban también a la música vocal; tenemos un testimonio muy temprano en «Al tiempo que se levanta» de Costana (CASTILLO, 2004: n.º 126), que merecería un estudio atento.

44. CERVANTES (1999: 514<sup>a</sup>). A principios de siglo, Pedro Manuel de Urrea juzgaba que en una fiesta había de haber danzas con ministriles, música de clavicordios y de vihuelas de arco y de mano, y «bozes que cantaron muy bien», todo ello acompañado de «muchos donayres y risos» (URREA, 2012: 314).

45. Para la tradicionalización de este y de otros romances moriscos, véase BÉNICHOU (1968: 319-324) y ALVAR (1951) revisado en ALVAR (1970).

Páez para que le consuele cantando una versión de la tragedia, «En los campos de Arabiana»<sup>46</sup>, adaptación del romance artificioso «Sacóme de la prisión» del que Ramón Menéndez Pidal reunió dieciséis versiones procedentes de los sefardíes de Oriente<sup>47</sup>; no es el único de los romances artificiosos de este ciclo que se tradicionalizó<sup>48</sup>, mientras que apenas tenemos indicios de los romances juglarescos antiguos de este ciclo en la tradición oral moderna<sup>49</sup>. Creo que si deseamos verdaderamente entender el mecanismo de la tradicionalización habremos de profundizar nuestro conocimiento de los músicos, sus actuaciones, su repertorio y sus métodos compositivos; pudieron haber sido los eslabones intermedios entre la producción cortesana, literaria, erudita e incluso iletrada, y las capas bajas de la sociedad: una propuesta que no es nueva para los folkloristas<sup>50</sup>. El itinerario de ida y vuelta entre la corte, los poetas y el folklore pudo haber pasado por su repertorio.

46. VEGA CARPIO (1958-1962: vol. 2, acto III, 687). Lope parece haberse inspirado en *La gran tragedia de los siete infantes de Lara* de Hurtado Velarde (1616); véase el estudio de CUENCA CABEZA (2014).
47. Para el estudio de estas versiones, MENÉNDEZ PIDAL (1963: n.º 21, 204-222). Parte de su éxito pudo derivar del hecho de haber sido repetidamente adaptado al teatro.
48. Ramón Menéndez Pidal considera fruto de tradicionalización las múltiples versiones de «En un monte junto a Burgos», muy difundido en los cancioneros antiguos (MENÉNDEZ PIDAL, 1963: 241-250).
49. Un informante cercano a Salas resumía en 1921 su argumento con solo cuatro octosílabos memorizados (MENÉNDEZ PIDAL, 1963: 121-122).
50. «Hay perpetua penetración de material nuevo en el medio rural procedente, según las épocas, de la corte o de la ciudad», según DÍAZ (1984-1985: 97).

## ANEXO I: VERSIONES MUSICALES DE GAIFEROS:

*Canc. Musical de Palacio**Cancionero de Elvas**B 2486*

Si de amor pena sentís,  
por mesura i por bondat,  
cavalleros, si a françia is,  
por gayferos preguntad  
y dezilde que su amjga  
se lenvia<sup>51</sup> [a] encomendar

que sus justas i torneos  
bien lo[s] supimos aca  
que el salio mas gentilonbre  
para a las damas loar

dezilde por nueva çierta  
como me quieren casar  
mañana hago mjs bodas  
con vno de allende la mar

Cauallero si a Francia his,  
por Gaiferos preguntad,  
dezilde que su esposa  
se le embia encomendar,  
*dezilde que venga presto,  
que no tengo libertad,  
que el me la lleuó consigo  
de mi propria voluntad.  
Dezilde que no me oluide  
por los amores de allá,*

que sus iustas y torneos  
bien los supimos acá;

y si estas encomiendas  
no recibe con solaz,  
darlas eis a Oliueros,  
darlas eis a don Roldan,  
darlas eis a mi señor  
el Emperador mi padre.  
Dirle eis *que* estoy en Sansoña,  
en Sansoña esta ciudad,  
Que si presto no me sacan  
Mora me quieren tornar.  
Casar me quieren *con* su rey moro  
que está alende la mar  
de siete reinos de moros  
reina me quieren coronar;  
mas amores de Gaiferos  
no los puedo olvidar

Cavallero, si a Francia ydes  
por Gaiferos preguntad,  
dezilde que la su esposa  
se le enbía encomendar;  
que ya me paresçe tienpo  
*de ponerme en libertad;  
y pues yo le di la mía,  
no fuera bien olvidar  
a la triste que se vee  
en esta catividad;  
y que tengo más trabajos  
de los que puede pensar,  
porque celos en ausencia  
no se pueden escusar;  
házeme tener sospecha,  
que en otra deve cuidar.*

Si estas nuevas no escuchare  
[a] mi padre las contad:  
que soy su querida hija,  
y le dolerá mi mal.  
Si dilata su tardança,  
mora me avrán de tornar.  
¡Cómo bivirá la triste  
qu'esto sienpre á de llorar,  
viendo cómo por esposo  
vn moro me quieren dar!  
Antes se acabe mi vida  
que mi fe aya de faltar,  
qu'el amor que di a Gaiferos  
en mí sienpre á de durar:  
más quiero morir amando  
que bivir para olvidar.

51. «envian» (II 1335).

ANEXO II: «LOS QUE SERVÍS A CUPIDO»

1579

RA

... puso el animo en quererme  
grandes mercedes me hazia  
[e]mpezo a darme fauores  
[t]odo quanto ser podia  
[tr]iste estaba y muy penosa  
[l]a hora que no me via  
*fortuna ques muy mañosa*  
*armome vna çancadilla*  
puso me en muy alta cumbre  
por darme mayor cayda  
*escarmiente en mi todo bomb[re]*  
*que con mugeres litiga*  
*que amor muger y fortuna*  
trocaron la suerte mia  
amor como niño y ciego  
uso de su niñeria  
la muger por interes  
en oluido me ponía  
la fortuna de imbidiosa  
con crueldad me perseguía  
mirad...

... puso...  
grandes...  
*subi en la mas alta cumbre*  
*que amador subido hauia:*  
triste estaua y muy pensosa  
*el dia que no me via:*  
*en fin della fui señor,*  
*que es ser lo que ser podia:*  
  
*pero por ser variables,*  
*y que van en compañía*  
Amor, Fortuna, y muger  
trocaron la suerte mía.  
Amor como niño y ciego  
vso de su niñeria.  
La Fortuna *de cruel*  
*sin piedad* me perseguía:  
La muger por interesse  
oluidado me *tenia:*  
mirad...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Manuel (1951), «Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí», *Romanische Forschungen*, 63, 1951, pp. 282-305; posteriormente reimpresso en 2003, *El judeoespañol I. Estudios sefardíes*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 259-280.
- ALVAR, Manuel (1970), «El romancero morisco», en *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, pp. 93-142.
- ANGLÈS, Higini y Josep ROMEU FIGUERAS (eds.) (1947-1965), *Cancionero musical de Palacio*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona.
- BARRANTES MALDONADO, Pedro (1998), *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, Pedro Devís Márquez (ed.), Universidad de Cádiz – Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.
- BEJARANO PELLICER, Clara (2013), *El Mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Universidad de Sevilla – Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.

- BELTRAN, Vicenç (2003), «Los portugueses en los cancioneros: Lope de Sosa/ Lopo de Sousa», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena». In memoriam Manuel Alvar*, Ayuntamiento de Baena, Baena, pp. 35-62.
- BELTRAN, Vicenç (ed.) (2009), *Poesía española. 1. Edad Media. Lírica y cancioneros*, Visor, Madrid.
- BELTRAN, Vicenç (2014), «Poesía musical antigua y cultura humanística. Juan del Encina entre Castilla e Italia», en Antonio Cortijo Ocaña, Ana M. Gómez-Bravo and María Morrás (eds.), «Vir bonus dicendi peritus»: studies in Honor of Charles B. Faulhaber, Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York, pp. 17-62.
- BELTRAN, Vicenç (2016a), «La *Primera parte de la Silva de varios romances*», en *Primera parte de la Silva de varios romances (...)*, Frente de Afirmación Hispanista, México, pp. 9-137.
- BELTRAN, Vicenç (2016b), *El romancero. De la oralidad al canon*, Reichenberger, Kassel.
- BELTRAN, Vicenç (2017a), «La *Segunda parte de la Silva de varios romances*», en *Segunda parte de la Silva de varios romances (...)*, Frente de Afirmación Hispanista, México, pp. 9-162.
- BELTRAN, Vicenç (2017b), «La *Tercera parte de la Silva de varios romances*», en *Tercera parte de la Silva de varios romances*, Frente de Afirmación Hispanista, México, pp. 9-204.
- BELTRAN, Vicenç (ed.) (2018a), Joan Timoneda, *Rosa de amores, Rosa gentil*, Frente de Afirmación Hispanista, México, pp. 11-307.
- BELTRAN, Vicenç (2018b), «El Romancero en la encrucijada: “Media noche era por filo” y el conde Claros de Montalbán», *Literatura Medieval (Hispanica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, pp. 59-86.
- BELTRAN, Vicenç (2018c), «*Triste estaba el Padre santo*», en Fernando Carmona Fernández y José Miguel García Cano (eds.), José Javier Martínez García (coord.), *Guerra y violencia en la literatura y en la historia*, Universidad de Murcia – Museo de la Universidad de Murcia – Centro de Estudios del Próximo Oriente y Antigüedad Tardía, Murcia, pp. 55-72.
- BELTRAN, Vicenç (ed.) (2019), Joan Timoneda, *Rosa española y Rosa real*, Frente de Afirmación Hispanista, México.
- BELTRAN, Vicenç (en prensa) «“Caballero, si a Francia ides”: versiones musicales y construcción del romancero», *V Congresso Internacional do Romanceiro | V Congresso Internacional del Romancero. 22-24 de junho de 2017*, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- BÉNICHOU, Paul (1968), *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Castalia, Madrid.

- CAMPA, Mariano de la (2016), «La edición de textos del romancero nuevo», *Abe-námar*, 2, pp. 35-70.
- CARREIRA, Antonio (2012), «Crítica de la edición crítica. Respuesta a Margit Frenk», *Acta Poética*, 33, pp. 211-221.
- CARREIRA, Antonio (2018), *Romancero general (...) Año 1604*, Fondo de Afirmación Hispanista, México.
- CARREÑO, Antonio (1979), *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid.
- CASTILLO, Hernando del (1511), *Cancionero general*, Cristóbal Kofman, Valencia.
- CASTILLO, Hernando del (2004), *Cancionero general*, Joaquín González Cuenca (ed.), Castalia, Madrid.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2002), *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Junta de Extremadura – Consejería de Cultura, Mérida.
- CERVANTES, Miguel de (1999), «*La gitanilla*», en *Obras completas*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Castalia, Madrid.
- CHECCHI, Davide (2015), «I versi della musica: il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'*Ars nova* italiana», en Antonio Calvia e Maria Sofia Lannutti (eds.), *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'«Ars Nova»*, Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 19-43.
- CID, Jesús Antonio (1982), «Semiótica y diacronía del “discurso” en el Romancero tradicional: “Belardos y Valdovinos” y “El Cid pide parias al moro”», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 37, pp. 57-92.
- CID, J[esús] Antonio (2011), «“Caza y castigo de don Jorge” frente a “Lanzarote y el ciervo del pie blanco”: el “fragmentarismo” y los “romances cuento”», *La Corónica*, 39, pp. 61-94.
- CIROT, Georges (1919), «Le mouvement quaternaire dans les romances», *Bulletin Hispanique*, 21, pp. 103-142.
- CUENCA CABEZA, Manuel (2014), «Adaptación e invención de la leyenda de los infantes de Lara en el teatro español», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 37, pp. 191-214.
- DEVOTO, Daniel (1956), «Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes», *Annales Musicologiques*, 4, pp. 85-111.
- DÍAZ, Joaquín (1984-1985), «Melodías prototipo en el repertorio romancístico», *Anuario Musical*, 39-40, pp. 97-105.
- DI STEFANO, Giuseppe (1985), «Gaiferos o los avatares de un héroe», *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, Granada, pp. 301-311.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993), *Romancero*, Taurus, Madrid.
- DI STEFANO, Giuseppe (2013), «Ledizione dei romances viejos. Sul testo del Gaiferos libertador de Melisendra nelle stampe cinquecentesche», en Ines

- Ravasini e Isabella Tomassetti (eds.), «*Pueden alzarse las gentiles palabras*». Per Emma Scoles, Bagatto Libri, Roma, pp. 185-201.
- DONI, Anton Francesco del (2015), *La Zucca en Español*, Diana Capra (ed.), Accademia University Press, Torino, pp. 174-176.
- DURÁN, Agustín (1945), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Atlas, Madrid.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2013), *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- GARVIN, Mario (2007), *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Iberoamericana – Vervuert, Frankfurt.
- GARVIN, Mario (2015), «El “Libro de los cincuenta romances”. Historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 131, pp. 1-21.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía (2007), «El mecenazgo musical de la casa de Medina Sidonia y el nuevo mundo en el siglo XVI», en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La Música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Universidad de Granada, Granada, pp. 59-68.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (1990), «Minstrel schools in the late Middle Ages», *Early Music*, 18, pp. 212-216.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2003), *El cancionero de Uppsala*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2006), «Las escuelas de ministriles a finales de la Edad Media», *Goldberg: Early music magazine = Revista de música antigua*, 41, pp. 59-67.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2014), «“En memoria de Alixandre” de Juan de Anchieta en su contexto», *Revista de Musicología*, 37, pp. 89-106.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1996), *Cancionero musical de Palacio*, Visor, Madrid.
- LABRADOR, José J. y Paloma DÍAZ-MAS (eds.) (2017), *Cancionero de romances en que estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que fasta agora sean compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes. Envers, En casa de Martin Nucio M.D.L.*, Frente de Afirmación Hispanista, México.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J. y Ralph DiFRANCO (2014), *Cartapacio de Pedro de Penagos (Real Biblioteca de Madrid, II-1581)*, Antonio Carreira (pról.), Estudio de Abraham Madroñal, Moalde.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J., DiFRANCO, Ralph y Margit FRENK (eds.) (1996), *Cancionero sevillano de Nueva York*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

- LABRADOR HERRAIZ, José J., DiFRANCO, Ralph y Ángel ZORITA (1989), *Cartapacio de Fco. Morán de la Estrella*, Juan Bautista Avalor-Arce (pról.), Patrimonio Nacional, Madrid.
- LAMBEA, Mariano y Lola JOSA (2003), «Las “trazas” poético-musicales del romancero lírico español», *Edad de Oro*, 22, pp. 29-78.
- LAMBEA, Mariano y Lola JOSA (2004), «El juego entre arte poético y arte musical en el romancero lírico español de los Siglos de Oro», en Isaías Lerner, Robert Nivel y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, New York, 16-21 de julio de 2001, II, Literatura Española siglos XVI y XVII*, Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, pp. 311-325.
- LARA GARRIDO, José (2001), «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente. Revista literaria*, 2, pp. 83-168.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (2013), «Romances inéditos en el cartapacio de Ascanio Colonna. El “Romancero nuevo” y el círculo de amigos de Cervantes», *Edad de Oro*, 32, pp. 199-222.
- MARINO, Nancy F. (2011), «The “Cancionero de Carlos V”. A Sixteenth-Century Engagement with Anachronism», *La Corónica*, 40, pp. 227-242.
- MARINO, Nancy F. (2016), «Ms. 5.602 of the Biblioteca Nacional, Madrid: A Description of the Codex and Its Historical Context», *eHumanista*, 32, pp. 344-360.
- MARINO, Nancy (2018), *El «Cancionero de la corte de Carlos V» y su autor, Luis de Ávila y Zúñiga*, Iberoamericana – Vervuert, Madrid – Frankfurt.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943-1944), *Antología de poeta líricos castellanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramon (ed.) (1914), *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, Centro de Estudios Históricos, Madrid; hay reimpresión en 1945, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1961), «Sobre las variantes del códice rolandiano “V4” de Venecia», *Cultura Neolatina*, 21, pp. 10-19.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963), *Romanceros de los condes de Castilla y de los infantes de Lara*, Diego Catalán (ed.) con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada, en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí) / colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal*, Gredos, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia, Obras completas de R. Menéndez Pidal*, vol. 9, Espasa-Calpe, Madrid.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973), «Poesía popular y romancero», *Estudios sobre el romancero*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 189-194.
- MILLET, Víctor (1998), *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: Waltarius y Gaiíferos. La leyenda de Walter de Aquitania y su relación con el romance de Gaiíferos*, Gredos, Madrid.
- MOLHO, Maurice (1995), «Poética del romancero nuevo», en Claude Bremond y Sophie Fischer (eds.), *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions Colloque organisé par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et la Casa de Velázquez avec le concours du CNRS (Madrid, 9-11 mai 1991)*, pp. 13-31.
- MONTESINO, Ambrosio (1987), *Cancionero de Fray Ambrosio Montesino*, Julio Rodríguez Puértolas (ed.), Diputación Provincial, Cuenca.
- MONTESINO, Ambrosio (1964), *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas: todas compuestas: hechas τ corregidas por el padre fray Ambrosio montesino de la orden delos menores*, Antonio Pérez Gómez (ed.), El Ayre de la Almena, Valencia.
- MONTESINOS, José [Fernández] (1953), «Algunos problemas del romancero nuevo», *Romance Philology*, 6, pp. 231-247.
- MONTESINOS, José [Fernández] (1955a), «Notas adicionales a la “Primavera y flor de los mejores romances”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, pp. 394-396.
- MONTESINOS, José [Fernández] (1955b), «Para la historia de un romance de Lope: Una estatua de Cupido», *Symposium*, 9, pp. 1-18.
- MORLEY, S. Griswold (1916), «Are the Spanish Romances Written in Quatrains? And Other Questions», *Romantic Review*, 7, pp. 42-82.
- MUÑOZ BARBERÁN, Manuel y Juan GUIRAO GARCÍA (1987), *De la vida murciana de Ginés Pérez de Hita*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Patricia (1961), «Veintisiete romances del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, pp. 181-192.
- OTAOLA, Paloma (2003), «Los romances para vihuela del siglo XVI», en Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Casa de Velázquez, Madrid, pp. 435-445.
- PADILLA, Pedro (2008), *Thesoro de varias poeías*, Aurelio Valladares (pról.), José J. Labrador y Ralph A. DiFranco (eds.), Frente de Afirmación Hispanista, México.
- PADILLA, Pedro de (2009), *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, Samuel G. Armistead (pról.), José Manuel Pedrosa (est.), José J. Labrador y Ralph DiFranco (eds.), Frente de Afirmación Hispanista, México.
- PARIS, Gaston (1872), «Une romance espagnole», *Romania*, 1, pp. 373-378.
- PARIS, Gaston (1875), *Chansons du xve siècle*, Société des Anciens Textes, Paris.

- PASTOR COMÍN, Juan José (1998), «Sobre el romancero musical de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4, pp. 297-310.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2017), «El “Juego trovado” de Jerónimo Pinar: datación del poema e identificación de los miembros de la Casa Real», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 6, pp. 72-114.
- PIACENTINI, Giuliana (1981), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los Textos (siglos XV y XVI). Fascículo I: Los pliegos sueltos*, Giardini, Pisa.
- PIACENTINI, Giuliana (1986), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI). Fascículo II: Cancioneros y romanceros*, Giardini, Pisa.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel (1954), «Importance historique et nationale du romance», *Musique et poésie au XVII<sup>e</sup> siècle. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, pp. 299-327.
- QUEROL GAVALDÀ, Miquel (1986), *Cancionero musical de Lope de Vega*, 3 vol., Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, Barcelona.
- RICO GARCÍA, José Manuel y Pedro RUIZ PÉREZ (2015), *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*, Universidad de Huelva, Huelva.
- RODADO RUIZ, Ana (2012), *Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, London.
- RODRÍGUEZ, Lucas (1586), *Romancero historiado*, Juan Pérez de Valdivielso, Huesca.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1949-1950), «El cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)», *Boletín de la Real Academia Española*, 29, pp. 453-509; y *Boletín de la Real Academia Española*, 30, pp. 123-46 y 263-312 (uso tirada aparte de Silverio Aguirre, 1950, Madrid).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1953), *Silva de varios romances (Barcelona 1561) por primera vez reimpressa del único ejemplar conocido*, Castalia, Valencia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1954), *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos. Zaragoza 1578, fielmente reimpressa del ejemplar único*, Dolphin Book, Oxford.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1957), *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, Real Academia Española, Madrid.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962a), *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI). Edición en facsímile, precedida de un estudio bibliográfico*, Estudios Bibliográficos, Madrid.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962b), «Cinco notas sobre romances», *Anuario de Letras*, 2, pp. 15-26; cito su reimpresión en 1976, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Edward M. Wilson (ed.), Ariel, Barcelona, pp. 215-229.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1963), «Romances de la “ensalada” de Praga», *Hispanic Review*, 31, pp. 1-7; cito según 1976, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Ariel, Barcelona, pp. 231-240.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970), *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551). Ahora por vez primera reimpresa desde el siglo XVI en presencia de todas las ediciones*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, Castalia, Madrid.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (eds.), Castalia – Editora Regional de Extremadura, Madrid – Mérida.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1958), «Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del duque de Calabria y el cancionero llamado de Uppsala», *Anuario Musical*, 13, pp. 25-101; reimpresso en versión catalana en 1999, *Assaigs de literatura valenciana del Renaixement*, Universitat d’Alacant, Alacant, pp. 17-108.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (2009), «Power and Musical Exchange: The Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville», *Early Music*, 37, pp. 401-415.
- SCHWARTZ, Roberta Freund (2001), *En Busca de Liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility*, Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana.
- SEEGER, Judith (1988), «The Curious Case of Conde Claros: A Ballad in Four Traditions», *Journal of Hispanic Philology*, 12, pp. 221-237.
- SEEGER, Judith (1989), «El “Conde Claros de Montalbán” en el siglo XVI: Evidencia de la vitalidad de tres tradiciones: la juglaresca, la tradicional y la escrita», en Pedro M. Piñeiro, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV coloquio internacional del Romancero (Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de junio de 1987)*, Fundación Machado – Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 237-242.
- SEEGER, Judith (ed.) (1990), *Count Claros: study of a ballad tradition*, Garland, New York.
- SEGURA, Francisco de (1972), *Primavera y flor de romances. Segunda parte (Zaragoza, 1629)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Castalia, Madrid.
- SOLALINDE, Antonio G. (1958), *Cien romances escogidos*, Espasa-Calpe, Madrid.
- SUBIRÁ, José (1924), *La Música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- TOMASSETTI, Isabella (2016), «La glosa», en Fernando Gómez Redondo (coord.), en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena García-Blanco, *Historia de la métrica medieval castellana*, CiLengua, San Millán de la Cogolla, pp. 605-631.

- URREA, Pedro Manuel de (2012), *Jardín de hermosura*, en *Cancionero*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Prensas Universitarias de Zaragoza – Instituto de Estudios Altoaragoneses – Instituto de Estudios Turolenses – Gobierno de Aragón, Zaragoza, pp. 285-328.
- VALCÁRCEL RIVERA, Carmen (1988), «La realización musical de la poesía renacentista», *Edad de Oro*, 7, pp. 143-159.
- VALCÁRCEL RIVERA, Carmen (1993), «“Salgan los músicos y cante una mujer” (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)», *Edad de Oro*, 12, pp. 334-347.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (1958-1962), «*El bastardo Mudarra*», en *Obras escogidas. Teatro*, Aguilar, Madrid.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (1996), *La Dorotea*, José Manuel Blecua (ed.), Cátedra, Madrid.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (2015), *Romances de juventud*, Antonio Sánchez Jiménez (ed.), Cátedra, Madrid.
- VELARDE, Hurtado (1616), *La gran tragedia de los siete infantes de Lara*, en *Flor de las comedias de España de diferentes autores: quinta parte*, Sebastian de Cormellas, Barcelona. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/flor-de-las-comedias-de-espana-de-diferentes-autores/>> [16/10/2018]
- VÉLEZ DE GUEVARA, Sebastián (1592), *Quarta y quinta parte de Flor de romances*, Burgos; reimpresión facsimilar en Rodríguez-Moñino (1957), *Fuentes del romancero general (Madrid 1600). Vol. 4, cuarta y quinta parte de flor de romances*, Real Academia española, Madrid.
- WOLF, Fernando José y Conrado HOFMANN (1856), *Primavera y flor de romances*, A. Asher y Comp., Berlin.