

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum III

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 12**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congr s (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 I. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

II-lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almod , X tiva

Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum III): 84-608-0305-8

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mit a, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el perm s previ de l'editor.

NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN DEL ROMANCERO: DEL *CANCIONERO GENERAL* A OTRAS COLECCIONES POÉTICAS DEL SIGLO XVI

Un momento decisivo en la historia del romancero es su acogida en los medios cortesanos del siglo xv, una realidad bien documentada en textos de la época, desde numerosos relatos y crónicas hasta los más importantes cancioneros cuatrocentistas. Todos estos testimonios, que culminan en la extraordinaria difusión del romance en los pliegos sueltos durante los siglos xvi y xvii, nos invitan a investigar por qué triunfa el romance, de qué forma y a qué precio se consolida su éxito en el panorama literario y editorial. En lo que sigue nos acercaremos a la recepción del romancero, con dos hipótesis de partida: su singularidad respecto a la tradición y su progresiva adaptación a los gustos del público.

Nos proponemos estudiar los textos como fuentes de información directa sobre la recepción.¹ En este sentido, no nos importa tanto el texto cuanto sus lecturas y sus lectores. Para ello nos centraremos en las principales colecciones que jalonan la evolución del género y nos permiten establecer distintas etapas o estadios: por una parte, como muestra de los cancioneros misceláneos de principios del xvi, el *Cancionero general* en sus primeras ediciones; por otra, algunos cancionerillos góticos de la primera mitad del siglo xvi que derivan total o parcialmente del de Castillo y nos muestran otro momento en que la poesía ya no es solo patrimonio de unos pocos.

1. LA MODA CORTESANA DEL ROMANCE: EL *CANCIONERO GENERAL*

1.1 ¿Por qué triunfa el romance?

La difusión del romance en la Corona de Aragón es una realidad que atestiguan los cancioneros de *Estúñiga* y *Roma*, proidentes ambos de un arquetipo común.

1. A principios del siglo xxi, nadie duda de la utilidad de los estudios sobre la recepción para el desarrollo de la ciencia literaria. Son diversas las fuentes en las cuales se basan. Como fuentes directas,

Estas dos colectáneas son, hasta donde sabemos, las primeras en suscribir la entrada del romance dentro del canon de la lírica culta.² En Castilla, por otro lado, el romance se afianza de la mano de poetas cultos y monarcas; de este modo, resulta innegable la estrecha relación entre el romance, la lengua castellana, y la nobleza que se forja alrededor de los monarcas de la casa de Trastámara.³ Pero el ingreso oficial en la cultura cortesana, y, por ende, su total aclimatación al universo que lo acoge, se produce en la época de los Reyes Católicos, momento a partir del cual el romance pasa a formar parte de los entretenimientos poéticos y musicales que amenizan las veladas cortesanas. De esta moda da fe *La Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: «¿por quién se asuenan las dulces canciones? ¿por quién se *cantan los lindos romances?*» (Parrilla, ed., 1995: 71).

No se trata de un fenómeno aislado. El ingreso del romance en la poesía culta es inseparable de toda una corriente popularizante propia del periodo. Esta técnica de fusión entre lo culto y lo popular, que sigue la estela de muchos textos y autores emblemáticos de nuestra literatura medieval —desde las *jarchas* hasta Juan del Encina, pasando por el *Libro de Buen Amor* y las *cantigas de amigo*—, está en la base de numerosas canciones y villancicos, que desarrollan estribillos o letrillas de origen popular. Poetas y músicos contribuyeron a popularizar todo un repertorio de poesía musical que incluye canciones, villancicos y romances y tiene un alcance general, desde la capilla musical de los Reyes Católicos hasta la corte virreinal de los duques de Calabria.⁴

Pero volvamos a los romances y examinemos su función en el contexto cortesano de la segunda mitad del siglo xv. En el famoso *Juego trovado* de Pinar (ID6637), incluido entre las obras de varios autores de 11CG, se citan al menos nueve romances (*Gritando va el cavallero, Rosafresca*, etc.).⁵ La sola mención de sus primeros

los textos ofrecen datos de primera mano; secundariamente, contamos con fuentes indirectas, igualmente útiles y decisivas: las bibliotecas e inventarios de bienes, el precio del libro, la correspondencia precioso-salarial, etc.

2. No obstante, resulta peligroso generalizar: estos romances son más bien una rareza dentro del *Cancionero* y son poco propios del ideal estético y cultural del círculo de humanistas que atesora la corte de Nápoles. Tal vez Juan Alcina estaba en lo cierto cuando sospechaba que estos contactos entre el romancero y la corte napolitana del Magnánimo son poco menos que anecdóticos y que «estos más bien vivían de espaldas a los bélicos poetas cancioneriles de la corte del rey Alfonso» (Alcina, ed., 1987: xiv). Lo de «bélicos» ha de interpretarse como una metáfora cuya función es subrayar las diferencias entre el programa moral y doctrinal del humanismo, por una parte, y los valores lúdicos y galantes de la poesía cortés, por otra. Para la difusión del romance en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, véase Salvador 1977: 71 y ss.

3. Las crónicas nos informan de que en la corte de Enrique IV se componían y cantaban romances por orden expresa del Rey. Para una panorámica general sobre las causas del triunfo del romance en la corte castellana entre 1460 y 1515, véase el clásico trabajo de Menéndez Pidal 1953.

4. El *Cancionero general*, al igual que el *Musical de Palacio*, el de *Uppsala* y otros de principios del siglo xvi, reflejan el aprecio por la poesía popular de tipo musical (estribillos, cantares, letrillas). Al igual que ocurre con el romance, un género oral y popular al servicio de intereses cultos, todos estos ecos de la poesía tradicional sirven como punto de apoyo poético y musical a canciones y villancicos cultos que, bajo una apariencia de popular sencillez, perpetúan tópicos y obsesiones de la poesía galante.

5. Sobre esta composición, una de las más representativas de la llamada «poesía de entretenimiento» en la corte de Isabel de Castilla, véase Menéndez Collera 1990 y Sanz 1996.

versos debía ser suficiente para traer a la memoria historias familiares para el auditorio cortesano. Así pues, la inclusión del romancero en los cancioneros del siglo xvi responde, sin lugar a dudas, al éxito que el género adquiriría en un contexto oral tradicional y las oralizaciones musicadas que proliferaban en el ámbito cortesano (Chicote 2001: 88). Las historias del romancero, teñidas de un cierto tono entre dramático, moral y melacólico, debían de entusiasmar a estos cortesanos tan preocupados por alcanzar una verdadera y satisfactoria definición del amor. Esa es la razón por la cual el *Cancionero de Londres*, el *Cancionero musical de Palacio* y el *Cancionero general*, coincidentes en su cronología —finales del siglo xv y principios del xvi— y en sus coordenadas estéticas y culturales, contienen un buen número de romances, que revelan algunos datos importantes sobre su recepción.⁶

1.2 La sección de romances del Cancionero general (1511 y 1514)

Rodríguez Moñino ha proporcionado los datos necesarios para conocer la compleja trayectoria editorial del *Cancionero general*. De las nueve ediciones con que contó, entre 1511 y 1573, tan solo las primeras mantienen íntegramente la estructura primigénea por materias y géneros y constituyen una línea «pura».⁷ Para el presente trabajo, nos centraremos en las ediciones de 1511 y 1514, pues, dentro de esta línea pura que finaliza en 1527, tan solo el texto de 1514 es una verdadera edición; el resto son reediciones que añaden pocos materiales nuevos, salvo algunas correcciones.

Entre los folios 131r a 140r se agrupan los treinta y ocho romances de 11CG.⁸ Razones literarias y editoriales debieron guiar a Castillo en el que supone el primer intento de reunir una sección específica de romances⁹. El de Castillo es un cancionero hecho y pensado para la imprenta. Sin embargo, el suyo no fue un público de alcance general. El precio y formato de las primeras ediciones prefigura un tipo de lector-receptor minoritario: bien situado en la escala social y con suficiente poder adquisitivo.¹⁰ Sus gustos y tal vez los del mecenas de la obra, el conde de Oliva, son

6. Contamos con importantes estudios, específicos y generales, sobre la integración de romances en estos cancioneros que pueden datarse en el último cuarto de siglo. Véanse los trabajos de Orduna 1989 y 1992, Di Stefano 1996a y 1996b y Chicote 2001.

7. Para la historia de las ediciones, véase la «Introducción» de Antonio Rodríguez-Moñino a la edición facsímil del *Cancionero general* (1958: 7-41) y también los comentarios del mismo autor en dos obras más: el *Manual de Cancioneros y Romanceros impresos durante el siglo xvi* (1973, I: 15-111) y las palabras que le dedicó al *Cancionero general* y sus derivaciones en el discurso de ingreso a la Real Academia Española, publicado con el título *Poesía y cancioneros (siglo xvi)* (1968: 39-82). Asimismo, resulta útil Dutton 1984, y, más recientemente, Osuna 2003.

8. La estructura por «materias» y «géneros» contribuye a este tratamiento específico del romance. En el *Cancionero de Londres*, por el contrario, organizado casi enteramente por autores, romances y glosas no quedan encerrados en un sector específico; como demostró Di Stefano: «más bien se integran en sistemas de relaciones verbales y semánticas con textos de distinta matriz, que dan relieve a una combinación del *engarce romancístico imposible en el General*» (1996b: 239).

9. Hay varios casos de romances fuera de la sección, lo que también sucede en otras secciones como las preguntas o las canciones.

10. Véase el artículo de Herrera (2003) sobre el precio del *Cancionero general*.

los que se reflejan en esta sección, que se articula en torno a una doble fórmula de *tradición y experimentación* muy propia del ideal estético del momento.¹¹ Como anuncia el epígrafe, se conjugan «romances con glosas y sin ellas»; romances tradicionales alternan con los romances cultos de poetas cortesanos para conformar la que podemos llamar la primera antología escrita del romancero. Se incluye, entre otros, el romance de «Fonte frida, fonte frida» en su versión tradicional, seguida de una glosa de Tapia, el romance «Durandarte, Durandarte», o la versión antigua de «Que por mayo era, por mayo» glosada por Nicolás Núñez.

La sección ha llamado la atención de bastantes estudiosos.¹² Germán Orduna se ocupó de los dieciséis romances viejos de 11CG distinguiendo cinco categorías según el tratamiento del romancero viejo: *con versión completa, contrahechos, mudados, fragmentarios y continuaciones*.¹³ He aquí un dato importante. A diferencia del *Cancionero de Londres*, en el *General* los romances solo tienen cabida gracias a la *presencia autorizadora de la glosa*, lo que, dicho sea de paso, permite subrayar la *autoría*, otra de las novedades dentro de la evolución del género.¹⁴ La glosa desempeña una *función literaria* que conecta plenamente con los gustos cortesanos de finales del siglo xv: las variaciones sobre un tema. En efecto, como advierte Janner, el procedimiento de la glosa no ha de ser aprehendido de un modo exclusivamente métrico, pues, junto con el patrón métrico, no es menos importante la actitud del glosador (Janner 1943: 86). De este modo, las variaciones introducidas, que dependen precisamente de la actitud del glosador, crean nuevas claves de lectura que condicionan la estructura formal, conceptual y narrativa del romance folclórico. La hegemonía de la glosa nos lleva a cuestionar, en primer lugar, el papel

11. Antonio Rodríguez-Moñino (1968: 45) ha señalado la imbricación entre la sección de romances y el contexto valenciano, tan presente en las dos primeras ediciones del *Cancionero general*, elaboradas y supervisadas, a diferencia del resto, por el propio Hernando del Castillo: «Quienes intervienen en esta sección del *Cancionero* son todos, salvo rarísima excepción, escritores de fines del siglo xv o comienzos del xvi y *están reflejando un ambiente casi exclusivamente local*: de muchos de ellos podemos asegurar el nacimiento o estancia prolongada en tierras levantinas, como Alonso de Proaza, que llegó a ser catedrático en su Universidad, o como Don Luis de Castelví, Quirós o Don Alonso de Cardona; de otros nos cuenta su relación literaria y personal con vates de Valencia». La cursiva es mía.

12. En 1984 Aubrun estudió los romances de 1511 en su contexto histórico y literario y propuso una clasificación en *romances de circunstancias, romances viejos y reformulación de romances viejos*. Cinco años más tarde, G. Orduna se ocupó de los 16 romances viejos de 1511 distinguiendo cinco categorías según el tratamiento del romancero viejo: *con versión completa, contrahechos, mudados, fragmentarios y continuaciones*. El estudio más reciente es el de Di Stefano (1996a), que asume y completa las principales conclusiones a las que habían llegado sus antecesores.

13. *Contrahechos*: el conocimiento por el público del romance que se *contrahaze* se presupone, pues los romances de referencia no son incluidos en la compilación. *Mudados*: versos y conceptos de la versión tradicional son la base para el desarrollo de un tema amoroso. *Fragmentarios*: se trata de fragmentos sometidos a cierto grado de tradicionalidad cantada. *Continuaciones*: en los casos en que Castillo toma prestada la versión tradicional, lo hace directamente de una fuente oral cantada. Las rúbricas especifican la modalidad elegida en cada caso y, así, nos hablan de «glosa», «dessa fecha», «romance mudado por otro», «romance contrahaziendo otro».

14. Recuérdese que, según el Marqués de Santillana, una de las razones para la condena de esta poesía, es que es «sin medida y sin cuento». Lo que hacen los poetas de la época de los Reyes Católicos es contrarrestar la «anarquía» métrica y formal del romance sometiéndolo a unas nuevas reglas del juego, que, lógicamente, derivan de las propias convenciones cortesanas.

de la música. La presencia de la glosa no tiene por qué anular las virtualidades performativas del romance. A este respecto, caben dos interpretaciones: suponer la existencia de hipotéticas melodías perdidas, o bien pensar en la adaptación del romance a un número definido de estructuras musicales, dada su pertenencia a los géneros de forma fija. Ningún indicio en el prólogo, en los textos ni en las rúbricas resuelven la disyuntiva. Sin embargo, hay algunos datos que no debemos pasar por alto: seis de los treinta y ocho romances de 11CG reaparecen en el *Cancionero Musical de Palacio* (un 15%); por otro lado, a la hora de definir el romance, las poéticas contemporáneas tienen en cuenta tanto los aspectos literarios como los musicales.¹⁵

Estructuralmente, el predominio de lo que Menéndez Pelayo denominó *romances-escena*, mucho más afines a las psicomaquias y debates alegóricos de la poesía cancioneril, no excluye la aparición de *romances-cuento* como el del *Conde Claros*, en lo que parece ser una búsqueda del perfecto equilibrio entre extensión y brevedad, acción dramática y diálogo.¹⁶ La variedad y la fragmentación propias del romance son afines al código cortés: la ambigüedad, el símbolo y la creación de una atmósfera lírica y/o trágica son aspectos comunes a ambas tradiciones.¹⁷ El caso lírico más extremo es la *desfecha* «una canción que se inspiraba en el mismo asunto de otra poesía, del cual representaba una versión más condensada y lírica», la cual se asimila al villancico cortés en prácticamente todos los niveles.¹⁸

Otra importante restricción afecta a la configuración *temática*, constatable en los tres principales cancioneros del principios del siglo XVI (Chicote 2001). No faltan romances de tema mitológico, histórico, religioso o versiones a lo divino; sin embargo, la gran mayoría de ellos están *al servicio del amor* y despliegan el mismo léxico amoroso consagrado por la poesía cancioneril.¹⁹ Solo en el *Cancionero general* de 1511 hay veintidós romances trovadorescos sobre un total de treinta y ocho

15. Así sucede, por ejemplo, en el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina.

16. La acción dramática, el diálogo y las alusiones al tiempo y el espacio no pretenden el encuadre de una anécdota, sino la creación de una *atmósfera lírica*, trágica las más de las veces, potenciando todo tipo de lecturas en clave simbólica; esta técnica se observa, por ejemplo, en la glosa al romance del *Conde Claros*, a punto de recibir sentencia de muerte por sus amores con la Infanta.

17. «En los romances líricos, los escenarios, cuando no son abstractos, son estereotipos, paisajes del alma: la montaña áspera, símbolo de la sequedad; el castillo asediado o conquistado representan la crueldad de la dama» (Orduna 1989: 121).

18. Véase también el estudio más genérico sobre la *desfecha en apéndice a romances* de Castellato (2001). La autora, además de ofrecer una breve historia del género, propone una útil clasificación entre modalidades de *desfecha* (resumen, cita, amplificatoria, contrapunto, dialógica). J. Gornall, por su parte, ha estudiado y clasificado los romances con *desfecha* del *Cancionero general* de 1511. La *desfecha*, un género que no ha recibido demasiada atención por parte de la crítica, plantea, entre otros, problemas de autoría. En el caso de los romances: «Anonymity for the *desfechas* would obviously go well with a notion that the romances targeted were tradicionales: the authors of traditional romances could hardly have been responsible for the literary *desfechas* also» (Gornall 1997: 156).

19. Hay un hecho que refuerza esta conclusión, y es la mención, por parte de los poetas, de personajes del romancero como amadores ejemplares, en lo que, en términos retóricos, podemos considerar un caso de *exemplum*, dentro del ámbito de la *disputatio*. Lo que media entre la mención de personajes romancísticos como *exempla* poéticos, esto es, en un nivel puramente retórico, y la conversión de romance en pie para la gala cortesana a todos los niveles, es una actitud decididamente favorable de la cultura cortesana hacia la tradición folclórica.

(Orduna 1989: 114).²⁰ Como ya advertía Menéndez Pidal (1953: 29), el *General* «no admite ningún romance viejo por sí solo, sino como fuente inspiradora de obras trovadorescas». Estos romances trovadorescos, lejos de constituir un producto efímero, siguen su andadura en la literatura del siglo xvi y extienden su influencia hasta nuestra tradición oral moderna.²¹

El romance entra en la corte, sí, pero a costa de su adopción de las modas cortesanas. Al igual que otros géneros en este periodo, el romance sucumbe a la estética dominante de la canción, y tal vez no es casual su ubicación en el *Cancionero general*, justo a continuación de las canciones.²² Existen razones suficientes para cuestionar la existencia de límites genéricos rígidos entre romances viejos y romances trovadorescos, que comparten léxico y tónica idénticos: el servicio de amor y deseo de muerte, la cuita y la tristeza...²³ Veamos un ejemplo de la peculiar fusión entre romancero y cancionero a finales del siglo xv. El romance trovadoresco, formalmente concebido como una imprecación a la Ventura, reza así:

¡Maldita seas, ventura!,
que así me hazes andar:
desterrado de mis tierras,
de donde soy natural,
por amar una señora,
la qual no deviera amar.
Adaméla por mi bien
y salióme por mi mal,
porque amé donde no espero
galardones alcançar.

20. El romance «es acogido en el *Cancionero general* en cuanto es ejemplo de amor cortés y como forma poética, sirve al juego de invención cortesano en las glosas, contrahechuras, continuaciones, y en las finidas, cabos, *desfechas* y villancicos de cierre. Este ambiente de lírica cortés se acentúa y confirma en la exposición de los principios de amor que se dan en las glosas y en los veintidós romances trovadorescos, en los que predomina la presentación del alma atribulada por el dolor de la ausencia y el rechazo de la amada» (Orduna 1989: 121).

21. Diego Catalán (1997) ha destacado la importancia de estos romances trovadorescos, que no solo contribuyeron al enriquecimiento del acervo poético tradicional, sino que fijaron un gusto por el romance amoroso que tardaría mucho tiempo en desaparecer, pues la tradición moderna todavía guarda memoria de algunos de estos temas: «El despego con que los lectores modernos del romancero han solido tratar a la poesía cancioneril ha hecho creer que el romance amoroso, cantado e instrumentado, de tiempo de los Reyes Católicos no dejó en la tradición huella que otros géneros romanceriles artísticos de fecha posterior [...] [sin embargo] *la tradición moderna guarda todavía memoria* de algunos temas poéticos que cultivó con éxito aquella generación de poetas de los albores del Renacimiento» (Catalán 1997: 291). La cursiva es mía.

22. Hacia finales del siglo tiene lugar un cambio sustancial en el concepto de la poesía y la teoría de los géneros (Gómez Redondo 2000). Frente a la densa y erudita poesía doctrinal de épocas anteriores, se prefiere la poesía de tema amoroso, lenguaje conceptual y desarrollo musical. El nuevo ideal poético convierte a la canción en el género por excelencia, que ejerce una función predominante sobre el resto de géneros.

23. Véase el trabajo de Chicote 2001. La autora recopila los campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista (*Cancionero general*, *Cancionero musical de Palacio*, *Cancionero de Londres*).

Por hazer plazer a Amor,
 Amor me hizo pesar.

(ID0756)

Bajo la apariencia de una maldición, se oculta una queja amorosa al más puro estilo cortés, donde tampoco faltan maldiciones de este tipo.²⁴ La queja por un destierro figurado —nada extraño, por cierto, a los decires y alegorías de la poesía cancioneresca cuatrocentista— radica en la frustración del poeta o, en otras palabras, en el choque entre realidad y deseo. Este dilema, irresoluble y axiomático en la poesía cortesana, abona las antítesis que, formando parejas de conceptos, estructuran y dotan de cohesión al poema (vv. 5-6: querer/deber; vv. 7-8: bien/mal; vv. 11-12: plazer/pesar). Vocablos como «galardones» (v. 10) o «señora» (v. 5) son comunes al léxico de origen feudal propio del discreto galante, por no mencionar la personificación del Amor de los versos finales. En efecto, los romances trovadorescos y, en particular, los que nos ha transmitido el *Cancionero general*, difieren muy poco de villancicos y canciones del periodo, por lo que respecta a los tópicos y el tipo de lenguaje empleados.²⁵ Este deliberado paralelismo explica, entre otras cosas, la *presencia de motes* en el interior de algunos de estos romances. Podemos imaginar, con Orduna (1989: 120), que

Hernando del Castillo y los poetas de la época de los Reyes Católicos oirían con placer los romances cantados del ciclo épico-nacional, pero a la hora de escoger un pie para las galas cortesanas de trovar, *preferirían los de asunto amoroso.*²⁶

Esta predilección por el asunto sentimental, marcada por el nuevo contexto de emisión y recepción, traía implícita (como indica Orduna 1989: 121) una reescritura del romancero, en un doble nivel, temático y formal, como quiera que

El romance tradicional no es acogido literariamente por sí, sino como pie de alarde poético y como ejemplo de experiencia amorosa.

24. El motivo de ausencia o la partida inspira miles de versos en el cancionero amoroso. Por otro lado, las numerosas metáforas, imágenes, personificaciones y alegorías que se dan cita en el romancero son tan frecuentes en la lírica cancioneril que algunas, como el servicio o la muerte de amor, se han lexicalizado y han perdido fuerza expresiva (Casas 1995).

25. Canciones y villancicos, a su vez, no se hallan muy lejos de otras tradiciones hermanas, como la ficción sentimental. El romance de don Juan Manuel (ID5329) que retoma comienzo de «Gritando va el cavallero», se construye en paralelo a la descripción alegórica de la cárcel en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro: el poeta, despechado por la muerte prematura de su amiga, huye a los bosques en busca de soledad y allí se construye una casa de tristura, correlato alegórico de su estado anímico: «Las tejas puso leonadas / sobre tablas de pesar...».

Una valoración conjunta de todas las tradiciones que, bajo un mismo signo cortesano y sentimental, confluyen en el siglo xv arrojaría nueva luz sobre el cancionero cuatrocentista y permitiría fijar con mayor exactitud hasta qué punto existe imbricación o dependencia entre ellas.

26. Para una valoración conjunta del tema amoroso en el romancero hispánico, véase Alvar 1992.

El romance «Fonte frida, fonte frida», por poner un ejemplo, enfrenta dos facetas de dicha experiencia amorosa: un ejemplo de amor verdadero, el dolor por la muerte del ser amado, y otro ejemplo de falso amor, el de la oscura seducción que pretende el ruiseñor.²⁷ En el otro extremo, la glosa de Tapia que sigue al texto antiguo, no es ni más ni menos que un procedimiento de *amplificatio* con unas estrictas *normas formales* o, en otras palabras, un pretexto para la exhibición del talento poético. A nivel expresivo, estas glosas funcionan de forma idéntica a las glosas de motes o de canciones;²⁸ de ahí la tendencia generalizada a organizar las glosas en décimas;²⁹ más puntualmente, llama la atención la disposición de versos en cuartetas, tal y como sucede en el romance de *Fontefrida*.³⁰

En la edición, también valenciana, de 1514, que, como en el caso de la primera, podemos suponer al cuidado de Hernando del Castillo, hay una sistemática reelaboración de los contenidos. La estructura de las secciones se mantiene, pero estas sufren cambios significativos, a base de supresiones y adiciones. Esta consigna tiene una excepción: la sección de romances, que, en contraste con el resto, sufre poquísimas modificaciones. En cuanto a los cambios, no creemos que estos fuesen aleatorios, pues, como vienen demostrando los trabajos de V. Beltrán, los cancioneros —y en especial uno tan ambicioso como el de Castillo— no se definen como un conjunto informe de poemas sino más bien como el resultado de un plan, de un proyecto de «organización de los materiales».³¹ Castillo se limita a suprimir una de las dos adaptaciones con que contaba el romance de *Rosafresca* (ID0714) en 11CG.³² Como novedad, dos nuevas glosas de Garci Sánchez, uno de los poetas de más éxito a principios del siglo xvi.

La mención de los romances en el prólogo nos permite afirmar que su inclusión formaba parte de su plan inicial. Poco se sabe acerca de los materiales que empleó, pero el resultado final revela el manejo de fuentes orales y escritas, prueba suficiente de la vigencia del género en el paso del siglo xv al xvi. La forma en que los selecciona, agrupa y dispone es deliberada y oportuna: persigue reflejar los gustos de

27. Sobre este romance, puede verse el trabajo de Francisco Rico 1990.

28. Como en la sección de canciones, hay incluso un caso de doble glosa. Es lo que ocurre con el romance juglaresco «Pésame de vós el conde» que abre la sección (ID0811). A la glosa de Francisco de León (ID0810), le sigue la contrahechura de Lope de Sosa (ID0683). Agregar variaciones sobre una misma temática no es un problema en la poesía amorosa del siglo xv, como tampoco lo es en el romancero cancioneril de finales de siglo.

29. Menos importante pero igualmente significativa es la tendencia a adoptar la cuarteta, rompiendo la tradicional irregularidad del romance a base de tiradas monorrimas. Un ejemplo lo tenemos en el romance de «Fontefrida» (ID0735).

30. Antonio Rodríguez-Moñino ya había observado la importancia del contexto cortesano en la configuración de la sección de romances del *Cancionero general*. Para el autor parece claro que «los textos romancísticos incluidos en el *Cancionero general* no lo están en razón de su categoría popular o importancia literaria, sino solo en cuanto son reflejo de una ocupación o torneo de ingenio de caballeros y cortesanos; nada hay recolectado por la memoria de las gentes o de impresos diversos» (1968: 44).

31. Véase el más reciente de los trabajos de Vicenç Beltrán, donde se deja constancia del resto de artículos sobre los criterios y sistemas de organización de los materiales cancioneriles (2002).

32. Según los índices de Rodríguez-Moñino, este es uno de los varios textos que ya no vuelven a imprimirse después de 1511 (1958: 51).

su público y cubrir un hueco importante en el mercado editorial, de ahí que se convierta en el principal punto de referencia de posteriores editores de romances. Es importante destacar que Castillo es el primer antólogo en separar una sección de romances, que aparecen de forma indiferenciada, por ejemplo, en el *Cancionero musical de Palacio*. Pero, pese a ser el primero en reconocer la singularidad del romance como forma poética, sus propósitos difieren mucho de los que guiarán a Martín Nucio, cuatro décadas más tarde, a publicar el *Cancionero de romances* de Amberes (Orduna 1989: 121).

2. LA POPULARIZACIÓN DEL ROMANCE: PLIEGOS Y CANCIONERILLOS

Si seguimos tras la huella de los romances más allá del *Cancionero general*, son los pliegos sueltos, todavía herederos de la tradición cortesana, los que toman el relevo en la difusión del romancero.³³ Los pliegos nos muestran la otra cara de la poesía octosilábica, un formato editorial distinto, unas preferencias distintas, un público distinto:

Quien no podía hacer el enorme gasto de adquirir un volumen en folio de tantos pliegos, se conformaba con el tomo más liviano o el cuadernillo en dozavo que entretuviese su deseo proporcionándole, a cambio de escasos maravedís, la evasión de la cotidiana rutina [...].³⁴

Los editores se lanzan a la conquista del comprador, reuniendo bajo un título atractivo y popular un conjunto de poemas, con unos criterios más o menos ambiciosos. Así es como nacen el *Dechado de galanes* (c. 1520), el *Espejo de enamorados* (Sevilla, c. 1535-1540),³⁵ el *Cancionero de galanes* (sin indicación de lugar ni año), y el *Vergel de amores* (Zaragoza, 1551), cuya fuente principal son las dos primeras ediciones del *Cancionero general* y, secundariamente, otros cancionerillos y pliegos

33. Esta literatura, que cada vez nos resulta más accesible gracias a investigaciones pasadas y presentes. Sobre la realidad del pliego suelto véase el trabajo de Francisco Mendoza 2001. Sobre pliegos poéticos en particular, véanse, los trabajos de Antonio Rodríguez Moñino, que proporcionan utilísimos índices de autores y versos índices que allanan el camino a futuras investigaciones. Nos referimos al *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)* (1997). También es numerosa la bibliografía sobre pliegos procedentes de otras bibliotecas peninsulares públicas o privadas. Para acceder a todas estas referencias, resulta imprescindible la consulta, a partir del índice de materias, de los *Boletines Bibliográficos de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*.

34. En materia de poesía, el pliego suelto es heredero de la tradición cortesana. El *Cancionero general* está a la cabeza de dicha herencia al menos durante las tres o cuatro primeras décadas del siglo xvi, periodo en que conviven la vieja poesía y la nueva poesía italianizante. Los pliegos (manuscritos o impresos) están en el origen de los grandes cancioneros como el de Castillo. El problema es que, puesto que conservamos un porcentaje muy bajo de los supuestos pliegos y cancionerillos de autor, nos movemos necesariamente en el terreno de las hipótesis. Véase, a este respecto, el utilísimo resumen que ofrece V. Beltrán sobre las técnicas de composición de los cancioneros en el *Diccionario filológico* (2002).

35. De cuarenta y cuatro composiciones que lo componen, no menos de treinta se hallan en el *Cancionero general* de 1511: aparte del de Castillo, otras fuentes para el *Espejo* son el *Cancionero* de Velázquez de Ávila y algunos pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino 1968).

de la época. Esta red de enlaces y mutuas influencias plantea nuevos *problemas de autoría, enmienda o deturpación* de los textos, que solo nos limitamos a mencionar, pero que escapan a los objetivos del presente trabajo. Lo que sí interesa estudiar son las nuevas coordenadas sociales y culturales en la difusión del romancero. El contexto ha cambiado, incluso cuando se trata de los mismos romances. El romance «Retraída estaba la reyna», una de las «rarezas» del *Cancionero de Estúñiga* se recoge en el *Cancionero de romances* de Martín Nucio en nombre de otros intereses ya no privados, sino públicos, ya no literarios sino económico-literarios, ya no de forma manuscrita sino a través de la imprenta, ya no medievales, sino renacentistas.

Cuantitativamente, llama la atención la gran presencia del género en florilegios, pues «con la fórmula del pliego suelto la inversión económica era la mínima y la rentabilidad casi inmediata» (Di Stefano 1996a). En un primer momento, los pliegos se doblegan ante la influencia del *Cancionero general*. Pero ¿qué decir de aquellos florilegios que, como el *Vergel de amores* o el *Espejo de enamorados* no contienen romances? No creemos que esto se deba achacar a un desinterés por el género. El romancero seguía circulando a través de su canal habitual, el oral; además, la sección de Castillo y otros materiales pudieron dar lugar a otros cancionerillos impresos o manuscritos —hoy desconocidos para los investigadores— capaces de satisfacer la demanda de romances. La notoria presencia de romances en los pliegos parece ratificar esta hipótesis. Nos basta con un rápido vistazo a los pliegos inventariados por Moñino, datados antes de 1540.

El *Cancionero de galanes*, del que solo conservamos el primer pliego, contiene tres únicos romances de contenido épico-nacional que representan el momento álgido de una moda: la glosa de romances.³⁶ Los romances viejos debían de ser tan conocidos e interesar tan poco que, en dos de los tres casos se transcribe solo el texto de la glosa. Curiosamente, las tres se presentan sin indicación de autor, lo que dice mucho sobre las fuentes y la forma de proceder de su editor. La moda de la glosa, de claro sabor medieval, no tardaría en desaparecer: era cuestión de tiempo. No hay rastro de ella ni en el *Cancionero de Romances* (1547-1549) dedicado íntegramente al romancero, ni en el misceláneo *Flor de enamorados* (1562). Si lo hay en la *Segunda parte del Cancionero general* de Esteban Nájera, publicado en fechas muy próximas a los anteriores, es porque existe una dependencia respecto a fuentes pretéritas, concretamente el *Cancionero general* y otros cancionerillos.³⁷ Por su parte, el *Vergel de amores*, publicado en Zaragoza en 1551, no contiene ningún romance. Un año más tarde, su editor, Esteban Nájera, personaje que asumió un papel importante en la difusión del romancero,³⁸ lanza la *Segunda parte del*

36. La rúbrica introductoria a este primer pliego: «en este primer pliego se contienen tres maneras de romances glosado y dos canciones, el primero de passeávasse el buen conde, y otro que dize riberas de duero arriba, y otro que dize buen conde don fernan gonçalez». En la introducción a su edición de 1952, Antonio Rodríguez-Moñino proporciona datos muy útiles sobre la ascendencia y filiación de estos tres romances.

37. Véase los comentarios de Rodríguez Moñino a algunos de estos romances, en la introducción a la edición de la obra (Valencia, Castalia, 1956).

38. Nájera es el responsable de cuatro colecciones de romances publicadas en Zaragoza y Barcelona entre 1550 y 1561: *Primera parte de la Silva* (Zaragoza, 1550; Barcelona, 1550), *Segunda parte de la Silva*

Cancionero general —una falsa segunda parte del cancionero de Castillo—³⁹ incluyendo una nutrida selección de romances.⁴⁰ Este volumen resulta revelador en lo que a la edición de romances se refiere. Por un lado, queda sin resolver la posible relación con una supuesta primera parte; desconocemos hasta qué punto la sección de romances de 1552 se creó con independencia de la primera parte y, lo que es más importante, si esta primera parte es o no ajena al cancionero de Castillo. El propio Rodríguez-Moñino tiene sus dudas; en su *Manual Bibliográfico* suponía la existencia de una *Primera parte*; sin embargo, unos años antes, en la introducción a la edición facsímil de la obra, se inclinaba hacia la hipótesis de una posible relación directa con la magna obra de Castillo, cuya estructura reproducen los primeros pliegos del volumen, muchos de cuyos textos están contenidos en alguna de las ediciones del *General*.⁴¹ La obra de Nájera presenta un problema añadido: al único ejemplar conocido le faltan los folios 61 al 84 (pliegos f y g). Casi con total seguridad, estos folios contendrían más romances y vendrían a completar una sección que comienza en el f. 25 y se interrumpe de forma abrupta en el 61. Basamos esta afirmación en la propia composición de esta *Segunda parte*, que tiene una estructura bipartita. La primera parte, incluida la sección de romances, contiene poesías extraídas en su mayor parte del *Cancionero general* (de 1511 a 1527); el resto procede de pliegos, algunos conocidos y otros desconocidos y es una «colecta debida a Esteban Nájera o al escritor que seleccionó el volumen» (Rodríguez-Moñino, ed., 1956: xv). La inclusión de estos nuevos materiales comienza justo en la sección de romances, siendo por ello más sensible la falta de las cuarenta y ocho *páginas desaparecidas* (Rodríguez-Moñino, ed., 1956: 15). Los 48 folios perdidos contendrían romances de fuentes diversas, pero, ¿en qué proporción? Entre el folio 85r y el 90v se copian las invenciones, sin rúbrica introductoria, siendo la primera una de don Álvaro de Luna, que en 11CG aparece en sexto lugar. Dada la dependencia respecto a la obra de Castillo y considerando que a fecha de 1552 los romances debían de resultar más interesantes al gran público que las invenciones —que habitualmente constituyen secciones breves en cancioneros y florilegios— es factible pensar que las invenciones comenzarían hacia el final de los pliegos perdidos y que el resto de folios contendría *más romances*. De ser así, ¿por qué no están?; ¿acaso alguien los arrancó para colocarlos en otro lugar? Sea como fuere, la gran presencia de roman-

(Zaragoza, 1550; Zaragoza, 1552), *Tercera parte de la Silva* (Zaragoza, 1552), *Silva de varios romances* (Barcelona, 1557; Barcelona, 1561).

39. La obra de Nájera no es una verdadera segunda parte, pues mantiene la estructura básica de la obra de Castillo, que completa con algunas poesías que no están en ediciones de 1511 a 1540. El equilibrio entre lo viejo y lo nuevo se corresponde con los dos grandes bloques: un primer bloque bastante servil respecto al *General* (poesías religiosas, amorosas, romances con glosas y sin ellas, invenciones y letras, motes, preguntas, poesías varias sin epigrafe introductorio), y un segundo bloque con novedades procedentes de pliegos conocidos y desconocidos en la actualidad.

40. «Aquí comienzan los romances con glosas y sin ellas y este es el romance de Parnaso glosado por Juan Fernández de Rodil».

41. «Un rápido examen del contenido de la *Segunda Parte* nos pone de manifiesto que de sus 211 composiciones se hallan 149 en todas las tiradas del de Castillo, veinticinco existen tan solo a partir de la edición de Valencia, 1514, y hay treinta y siete cuya procedencia intentaremos rastrear aquí» (Rodríguez-Moñino 1956: xv).

ces —entre cincuenta y sesenta folios, de ser cierta la hipótesis de más arriba— es la responsable de que bibliógrafos del siglo XIX como Serrano Morales, pensasen que se trataba de una segunda parte de la *Silva de varios romances* (Barcelona, 1561).⁴²

De todo lo anterior se obtiene una conclusión: la progresiva emancipación del romance de la tradición cortesana. A medida que avanza el siglo, se observa un menor apego a la tradición medieval y un enriquecimiento de las fuentes, tendencia que culmina en dos colecciones de romances: el *Cancionero de romances* (1547-1549) y el *Romancero general* (1550). Esta autonomía ya se observaba en la sección de romances de la *Segunda Parte* de Esteban Nájera.

La *Flor de enamorados*, miscelánea publicada en Barcelona en 1562, delata las preferencias de su colector y, por tanto, de sus lectores, ya en pleno renacimiento.⁴³ Los veintiocho romances de la *Flor* son eruditos en su mayor parte y versan sobre hechos romanos o mitología pagana.⁴⁴ Llama la atención una estrategia editorial: su división en dos grupos diferenciados, uno más reducido de «romances muy sentidos de amores» y otro grupo de «hechos notables de oyr».⁴⁵ Los romances amorosos hacen honor al título del florilegio. Según dijimos, el *Cancionero general* aprovechaba los romances viejos como ejemplo de experiencia amorosa. La técnica de la *Flor* es otra. Ya no se incluye ninguno de los viejos romances líricos glosados (o no) en el *Cancionero general*⁴⁶ sino que se busca una nueva materia romancística, más novelesca y narrativa: personajes históricos, mitológicos y legendarios encarnan casos de amores desastrosos, ejemplares en el mejor de los casos y reprobables en el peor; amores prohibidos como los de Moriana y el moro Galván, amores adúlteros como los de Eneas y Dido y hasta amores (¿apócrifos?) paterno-filiales como los del Cid y Diego Laínez. Estos romances vienen a reflejan los gustos del público que, marcados por el éxito de la novela, se vuelven más sensibles hacia lo narrativo y novelesco. Así, todos estos romances, más que históricos o mitológicos, son *novelescos* en la intención y en el tratamiento.⁴⁷ Prototípicamente novelesco en su estructura narrativa es el «Romance de cómo una muger vino a ser papa», y lo mismo ocurre con el «Romance del gran secreto de Papyrio, niño romano».

42. Para la bibliografía de esta importante colección, véase la reimpresión del ejemplar único, con un estudio introductorio a cargo de Antonio Rodríguez-Moñino (1969).

43. Sobre este curioso y selecto cancionero bilingüe (castellano-catalán) y la desconocida identidad de su compilador, véase la introducción a la edición facsímil de Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto (1954), los comentarios de Rodríguez-Moñino en *Poesía y cancioneros* (1968: 62 y ss.) y, muy especialmente, las aportaciones de Josep Romeu i Figueras (1960, 1962).

44. Rodríguez Moñino ha estudiado la filiación de los veintiocho romances que incluye la *Flor*: doce de los trece que se registran en colecciones de romances publicadas entre 1550 y 1561 proceden de la *Silva de varios romances*, reeditada en la misma ciudad de Barcelona un año antes que la *Flor*.

45. Cuando coinciden amor y mitología en un mismo romance, el editor vacila sobre su ubicación en una u otra sección. Así, por ejemplo, entre los romances históricos y mitológicos —supuestamente no amorosos— se encuentra la trágica historia de amor entre Leandro y Hero. Por otro lado, entre los romances amorosos se copian tres casos amores mitológicos: un amor correspondido, el de Píramo y Tisbe, un amor no correspondido, el del infante Troco y la diosa Salamancia y un amor adúltero, el de Eneas y Dido.

46. Tampoco se incluye ninguno fronterizo, o sea, ninguna de las dos clases de romances atestiguadas desde más antiguo (Rodríguez Moñino 1952: 33-34).

47. Un ejemplo citado por Moñino es el romance de Marco Antonio, que recoge en su comienzo un eco debilitado de uno de los más hermosos del ciclo bretón, el de la muerte de Tristán enamorado: «Herido está don Tristán...» (Rodríguez Moñino & Daniel Devoto 1954: xxx).

Por su parte, los romances trovadorescos que triunfaban durante las primeras décadas de siglo han quedado reducidos a tres, que el editor, para diferenciarlos del resto, bautiza como «romances de amores». Los temas, los escenarios y el lenguaje se apartan de la clásica ética y estética cancioneresca. El «romance de Venus» es un buen ejemplo: la imagen de la diosa peinándose en su jardín y el propio motivo mitológico son más afines a la tópica renacentista que al amor cortés medieval.

3. CONCLUSIONES

Los textos estudiados son fiel reflejo de las cambiantes relaciones entre el romancero y su público. Entre ambos media inexorablemente la cultura oficial, ya sea cortesana o burguesa, y sus representantes, ya se trate de poetas o de libreros e impresores. Favorecido por una nueva actitud ante la poesía tradicional, que prefigura la fascinación por lo popular de poetas y dramaturgos del siglo de oro, el romancero seduce a la corte, pero esta, a su vez, lo modifica, de acuerdo con sus gustos y preferencias culturales. Hemos señalado algunas restricciones que, si por una parte transforman los motivos, las fórmulas, y el estilo romancístico, por otra contribuyen a un enriquecimiento del género. Esta simbiosis de códigos entre romancero y cancionero no es solo productiva para el romancero, sino para el propio cancionero que, un siglo y medio después de su creación, precisa de aires nuevos para frenar su decadencia. Compartimos las tesis de Lapesa (1988), quien defiende que esta experimentación en torno a romances, villancicos y otras fórmulas de fusión entre lo culto y lo popular contribuyen, a finales del siglo xv, a una renovación de la vieja y desgastada lírica cortesana.

El *Cancionero general* se hace eco de una «general» aceptación del romance como literatura culta. No hay duda del carácter fundacional de la sección de romances del *Cancionero general*, el primer gran cancionero para la imprenta. En la sección de Castillo están apuntadas las formas romancísticas y los asuntos que el gusto cortesano impondrá a la producción y recolección de romances durante casi un siglo: el romance tradicional seguido por la glosa y desfecha, los asuntos amorosos, novelescos y líricos, de tema mitológico, ocasionalmente, y el romancero religioso y a lo divino (Orduna 1989: 121). Sobre este esquema, se irán consolidando otras variables, en función de sucesivas modas (la glosa, los temas líricos/novelescos, etc.). Entre el *Cancionero general*, obra destinada a ocupar grandes bibliotecas, y los pliegos de romances, más populares y flexibles, tiene lugar una verdadera apoteosis del género, que discurre por los cauces de la creación y recreación, de la tradición y la experimentación. El romancero quinientista es una de las joyas de la literatura del siglo xvi, que, además, sienta algunas bases para el estudio de las siempre complejas relaciones entre oralidad y escritura, entre literatura y folklore, entre cultura impresa y cultura manuscrita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCINA, Juan, ed. (1987), *Romancero viejo*, Barcelona, Planeta.
- ALVAR, Carlos (1992), «El amor en la poesía de tipo tradicional y el romancero», *Revista de Occidente*, 16, pp. 133-145.
- AUBRUN, Charles V. (1984), «Le "Cancionero general" de 1511 et ses trente-huit romances», *Bulletin hispanique*, 86, 1-2, pp. 39-60.
- BACCHELLI, Franco (1982), «L'edizione del *Dechado de Galanes*, Sevilla 1500», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7, pp. 187-196.
- BELTRAN, Vicenç (2002), «Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales», en *Diccionario filológico de literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 1043-1057.
- CARAVAGGI, Giovanni (2003), «Un eslabón cancioneril recuperado: el *Dechado de Galanes*», en Jesús Serrano Reyes, ed., *Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena (In memoriam Manuel Alvar)*, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 63-87.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago, Universidad («Monografías da Universidade de Santiago de Compostela», 185).
- CASTELLATO, Mariarita (2001), «Desechas en apéndice a romances», en *Canzonieri Iberici*, Università di Padova, Toxosoutos / Universidade da Coruña, edición al cuidado de P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, 2 vols., 1, pp. 35-44.
- CATALÁN, Diego (1997), «Romances trovadorescos incorporados al romancero tradicional moderno», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España Editores / Fundación R. Menéndez Pidal, pp. 291-324.
- CHICOTE, Gloria (2001), «Campos semánticos recurrentes en la selección de romances quinientista», en *Canzonieri Iberici*, edición al cuidado de P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, 2 vols., Università di Padova, Toxosoutos / Universidade da Coruña, 1, pp. 87-98.
- (en prensa), «Estructuras sintácticas recurrentes en la sección de romances quinientista», *Homenaje a Germán Orduna*, Buenos Aires, Secrit.
- MENDOZA-DÍAZ MAROTO, Francisco (2001), *Panorama de la literatura de cordel española*, prólogo de Julián Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos.
- DI STEFANO, Giuseppe (1996a), «Romances al servicio del amor en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo», *Quaderns de Filología. Homenaje a Amelia García-Valdecasas*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 837-845.
- (1996b), «Romances en el *Cancionero de la British Library*, ms. Add. 10431», en A. Méndez y V. López, eds., *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 239-253.
- DUTTON, Brian (1984), «El desarrollo del *Cancionero general* de 1511», en *Actas del Congreso Internacional Romancero-Cancionero UCLA*, 2 vols., Madrid, Porrúa Turanzas, pp. 81-86.

- GARRIBBA, Avviva (2001), «Las rúbricas en los pliegos de romances del siglo XVI (I)», en P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, eds., *Canzonieri Iberici*, Università di Padova, Toxosoutos / Universidade da Coruña, 2 vols., II, pp. 391-399.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto.
- GORNALL, John (1997), «Two Authors or One?: Romances and their *Desfechas* in the *Cancionero general* of 1511», en I. Macpherson e R. Penny, eds., *The Medieval Mind. Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis Books, pp. 153-163.
- HERRERA VÁZQUEZ, Manuel (2003), «El precio del cancionero general», en Jesús Serrano Reyes, ed., *Cancioneros en Baena. Actas del I Congreso Internacional Cancionero de Baena (in memoriam Manuel Alvar)*, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 415-427.
- JANNER, H. (1943), «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas», *Revista de Filología Española*, 27, pp. 181-232.
- LAPESA, Rafael (1988), «Supervivencia de los géneros líricos del Renacimiento. La herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 259-275.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1986), *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- MENÉNDEZ COLLERA, Ana (1990), «La poesía cancioneril de entretenimiento en la corte de los Reyes Católicos: el Juego trobado de Pinar», en Juan Fernández-Jiménez, José Labrador Herraiz y Teresa Valdivieso, eds., *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Ereje, PA, ALDEEU, pp. 425-431.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), «El romance entra en la corte castellana (1460-1515)», en *Romancero hispánico*, II, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 3-59.
- ORDUNA, Germán (1989), «La sección de romances del *Cancionero general* (Valencia, 1511), recepción cortesana del romancero tradicional», en A. Deyermond e I. Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in memory of Keith Whinnom (Bulletin of Hispanic Studies, Special Issue)*, pp. 113-122.
- (1992), «Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del romancero», en *Scripta Philologica. In honorem Juan. M. Lope Blanch*, III, Mexico, Universidad Autónoma de México, pp. 401-409.
- OSUNA, M. José (2003), «Estrategias editoriales del *Cancionero general*», en Jesús Serrano Reyes, ed., *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena (In memoriam Manuel Alvar)*, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 467-477.
- PARRILLA, Carmen, ed. (1995), Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (con la continuación de Nicolás Núñez), estudio preliminar de Alan Deyermond, Barcelona, Crítica.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1995), «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», en Juan Paredes, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993)*, 4 vols., Granada, Universidad de Granada, vol. IV, pp. 35-49.

- RICO, Francisco (1990), «Los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo xv*, Barcelona, Crítica, pp. 1-32.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed. (1950), *Cancionero llamado Vergel de amores*, Madrid, Castalia. [Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551, 1ª ed.]
- ed. (1951), *Espejo de enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes decires de diversos autores*, Madrid, Castalia. [Sevilla, c. 1535, 1ª ed.]
- ed. (1952), *Cancionero de Galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Madrid, Castalia.
- ed. (1956), *Segunda parte del Cancionero general*, Madrid, Castalia. [Zaragoza, Esteban Nájera, 1552, 1ª ed.]
- ed. (1958), *Cancionero general de muchos e diversos autores*, Madrid, Real Academia Española. [Valencia, Cristóbal Koffman, 1511, 1ª ed.]
- (1962), «La *Flor de los enamorados*, cancionero bilingüe. Ensayo bibliográfico (1562-1954)», *Estudis Romànics*, xi, pp. 33-47.
- (1968), *Poesía y cancioneros (siglo xvi)*, Madrid, Real Academia Española.
- (1969), *La 'Silva de romances' de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español*, Salamanca, Universidad de Salamanca / Servicios de Archivos y Bibliotecas
- (1973), *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romances, vol. I: Impresos durante el siglo xvi*, Madrid, Castalia.
- (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. xvi)*, edición corregida y actualizada por A. L. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia / Editora regional de Extremadura («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 12).
- & Daniel DEVOTO, eds. (1954), *Cancionero llamado Flor de enamorados*, Valencia, Castalia. [Barcelona, casa de Claudi Bornat, 1562, 1ª ed.]
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1960), «Poesía catalana del segle xvi. Les versions conegudes de "Bella, de vós som amorós"», *Miscelània filològica dedicada a Monserrat A. Griera*, II, Sant Cugat del Vallès, pp. 313-332.
- (1972), *Joan Timoneda i la 'Flor de enamorados', cançoner bilingüe. Un estudi i una aportación bibliográfica*, Barcelona.
- SALVADOR, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alambra.
- ed. (1987), *El cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alambra.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (1996), «Entretenimiento femenino en la corte de Isabel de Castilla: el juego trovado de Gerónimo Pinar», en A. Méndez y V. López, eds., *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 605-614.