Bulletin hispanique

Université Michel de Montaigne Bordeaux

109-2 | 2007

La formation du Parnasse espagnol XV^e-XVIII^e siècle

El Parnaso y el *romancero*

Giuseppe Di Stefano

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/219>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.219

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2007

Paginación: 385-400

ISBN: 978-2-85276-096-7

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Giuseppe Di Stefano, « El Parnaso y el *romancero* », *Bulletin hispanique* [En línea], 109-2 | 2007, Publicado el 01 diciembre 2010, consultado el 04 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/219> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.219

Tous droits réservés

El Parnaso y el *romancero*

GIUSEPPE DI STEFANO
Università di Pisa

La fortune du romancero, comme pratique du genre ou de la forme métrique, est l'histoire d'une extraordinaire acceptation assortie de distingos dont la portée est loin d'être négligeable, en fonction des courants et des niveaux de culture et de goût. Ce qui est sûr, c'est que le romance trouve sa place tard sur le Mont Symbolique des Muses.

La fortuna del romancero, como cultivo del género o de la forma métrica, es la historia de una extraordinaria aceptación entre no pocos significativos distingos, según las corrientes y los niveles de cultura y de gusto. Ciertamente es que en el simbólico Monte de las Musas el romance encontró asiento en época tardía.

The fortune of the romancero, as use of the genre or the metric form, is the history of an extraordinary acceptance matched with significant distingos, according to the cultural trends or backgrounds and tastes. For certain, the Romance belatedly found a place on the symbolic Mount of the Muses.

Mots-clés : Canons littéraires - *Romancero*.

PARA esta ponencia un título menos formal y académico, pero algo más informativo, habría podido ser: «¿El romancero en el Parnaso? Sí...pero». En la historia de la producción y de la recepción del *romancero* —y no del solo *romancero*— conviven esas dos partículas correlativas, la una que abre y la otra que cierra en parte. Límites, modos y razones de tal entreabrir varían obviamente, de Santillana a Góngora y más allá.

BHi, Tome 109, n° 2 - décembre 2007 - p. 385 à 400.

1. Empecemos con Santillana, ya que es suya la primera reflexión sobre el género que nos ocupa. No comparto la vulgata de un rechazo tajante por parte del Marqués. Él no cierra, sino que entreabre. En el *Prohemio e Carta*, redactado entre 1446 y 1448, el 'sí' a los *romances* es implícito, mientras es explícito el 'pero', que por tal motivo se ha impuesto como manifestación única de la opinión del prócer. Lo implícito radica en el hecho mismo de haber incluido el *romancero* entre los productos de la 'gaya ciencia' de la poesía, a pesar del juicio que sobre él expresa en la citadísima frase: «Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romanças e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran»¹. Es el último de los conocidos tres grados, siendo el primero el *sublime*, el de la poesía en las lenguas griega y latina, y el segundo el *mediocre*, propio de la poesía en lenguas vulgares.

Ahora bien, lo negativo de tal frase va en tres direcciones. La primera es la censura de los autores: «ínfimos son aquellos [...] que fazen estos romanças e cantares»; la segunda motiva la primera y es la crítica de los textos, hechos «syn ningund orden, regla nin cuento»; la tercera enjuicia al público, ya que con tales textos «se alegran [...] las gentes de baxa e servil condiçión»². Santillana nos está diciendo que arrastra el género a la categoría ínfima la manera descuidada con que se practica, consecuencia de la incultura técnica de autores y público. La definición de este tercer grado resulta la más completa de las tres, ya que abarca al emisor, lo emitido y al receptor, mientras es solamente la lengua de los textos lo que distingue los dos grados primeros, dándose por descontadas su modélica perfección formal y la maestría de los autores. En esta diferencia de criterios distintivos podemos ver confirmada la intención de Santillana de endosar a versificadores y público la responsabilidad del nivel 'ínfimo' de un género poético que tal vez en otras manos podría 'alegrar' a receptores bien distintos. Esas manos no quisieron ser las del autor de la *Comedieta de Ponça*, y autor también de *serranillas*. Sin embargo, en los mismos años en que él redactaba el *Prohemio*, la mano de

1. A. Gómez Moreno, ed., *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, 1990, pp. 56-57; en las notas de pp. 115-125 se refieren y comentan las interpretaciones de *romance* y de otros términos.

2. Con matices distintos, también este punto corría en la doctrina. Johannes de Grocheo en su *De Musica* (Francia del Norte, finales del s. XIII) escribe que los *cantares de gesta*, dentro de la clase de música y canto más simple y para sano recreo, se destinan en particular a trabajadores y gente de mediocre estado durante el descanso en sus labores materiales, de manera que «oyendo las desgracias y angustias de otros aguanten mejor las suyas propias y se dediquen a sus obras con mayor alacridad, siendo por lo tanto este género de poesía cantada funcional al bien común.» (ed. por E. Rohloff, *Media latinitatis Musica*, vol. 2, Leipzig, 1943, p. 50; trad. mía).

otro autor de *serranillas* escribía *romances* y para un público cortesano: era la de Carvajal, quien firma muchos y buenos versos cancioneriles y redime el *romancero* —ya acogido en el ámbito de la poesía por el Marqués³— del grado ínfimo, componiendo textos cuyo grado propio sería el medio, al lado de la poesía canónica de italianos, provenzales, etc.

De hecho, más o menos un par de decenios antes de la redacción del *Prohemio*, un intelectual muy estimado por Santillana había reflexionado sobre otra clasificación o «maneras de los poethas». Era la siguiente: «trágicos», «satýricos», «comédicos» y últimos los «líricos, que fazían los versos con son para tañer e cantarlos en las liras, ynstrumento apto para esto, contando en ellos las gestas antyguas, segúnd oy fazen los romançes». La cita proviene de las glosas de Enrique de Villena a su traducción de la *Eneida*, donde localizamos una alusión más cuando se relata el canto de «aquel romançe que Atalante fizo, porque los romançes venían bien en aquellas vihuelas. E dizían en ellos aquellas gestas de los antigos»⁴. En ambos lugares falta cualquier censura, y en particular está ausente en el primero, que alude claramente a un género y a textos contemporáneos de Villena, en ese momento no interesado por cierto en teorizar e instruir sobre el arte poético.

Si nos preguntamos cuál podía ser la condición textual del *romancero* que llegaba a los oídos de un Villena, de un Santillana o de un Carvajal, y en qué podría consistir la carencia de *orden*, *regla* y *cuento* que el Marqués le achaca⁵, un intento de respuesta aprovecha de inmediato tres documentos mínimos pero esenciales y significativos, como son tres transcripciones de *romances* realizadas en esos años seguramente de la tradición oral. Es la primera la contenida en la hoja más famosa de toda la historia del *romancero*, la de un cuadernillo del estudiante mallorquín Jaume de Olesa con el texto de «Gentil dona, gentil dona», transcrito alrededor de 1421. Le siguen dos hojas, halladas en protocolos notariales: una del zaragozano García Gavín,

3. Lo anota oportunamente J. M. Weiss, *The Poet's Art: Literary Theory in Castile, c. 1400-1460*, Oxford, 1990, p. 195.

4. Damos por descontado que Villena alude al *romancero*, pero compartiendo la cautela de su editor: Enrique de Villena, *Traducción y glosas de la Eneida. Libro Primero*. Edición y estudio de Pedro M. Cátedra, Salamanca, 1989, pp. 77 y 258. Más seguro se muestra, al comentar la segunda cita de Villena, M. Garci-Gómez, «Romance según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4, 1974, pp. 35-62 [48-52].

5. Son términos técnicos que seguramente atañen a la métrica. Es probable que la crítica apunte a la falta de límite en el número de versos de cada texto, al escaso rigor en la medida del verso y en la constancia de la rima, la muy elemental asonancia; puede que censuren la fluidez o inexistencia de una estructura estrófica y quizás también la real o aparente condición textual de fragmento.

que transcribe en 1429 un *Romance* noticiero sobre la captura del arzobispo fray Alonso de Argüello por Alfonso V de Aragón en el mismo año; y otra, de 1448, de mano del notario Pascual Contín de la Almunia de doña Godina, con una versión del *Romance* del lamento de Alfonso V, divulgado en los impresos del XVI con el exordio «Mirava de Campo Viejo» y que en la hoja manuscrita se abre con «Si sestava en Campo Viexo»⁶. Estos dos textos últimos parecen haber pasado de la voz a la página de forma inmediata, casual, sin nada del cuidado gráfico, de la elegancia diríamos, de la copia de Olesa. Las tres transcripciones dan un apoyo a las censuras de Santillana: el estrofismo de los textos es evidente pero no riguroso, excepto en «Gentil dona, gentil dona» al cuidado de un Olesa con miras de poeta. Su texto, sin embargo, presenta un comienzo estropeado, y lo mismo los finales de los textos de Gavín y de Contín; la medida de los versos es irregular; aparte el de Olesa, los otros dos textos parecen incompletos.

Son pocos tres textos, pero es significativo que coincidan en los mismos defectos. Y es más significativo que en tal coincidencia se les puedan asociar también los tres *Romances* vinculados al nombre de Rodríguez del Padrón, contemporáneo del Marqués. En efecto, su aspecto textual los acerca al perfil de documentos primitivos y muy directos, mejor que la dudosa atribución aparentemente implícita que llevan en el *Cancionero* londinense donde se acogen.

Pero la documentación de los tres —o los seis— *Romances*, coincide en otro aspecto interesante, o sea en desmentir la afirmación de Santillana sobre el público adicto al *romancero*. Porque han copiado los tres primeros, por afición evidente a los textos y —suponemos— al género, un estudiante universitario medio poeta y dos notarios, que no son «gente de baxa e servil condición» o «rústicos», como Juan de Mena definía por aquellos mismos años a quienes solían cantar el *Romance de la muerte de Fernando IV*. Y a Olesa y a los notarios se les uniría un novelista y poeta nada secundario, el Rodríguez del Padrón aludido en el *Cancionero* londinense.

Según certera observación de Menéndez Pidal, de cuando no se conocían todavía las dos transcripciones notariales, las atestiguaciones tempranas apreciativas del *romancero* castellano nos desplazan fuera de Castilla, con el mallorquín Olesa, los notarios aragoneses y el posible poeta gallego. Y al ambiente cultural de Aragón y a su corte napolitana, la del Magnánimo,

6. E. Levi, «El romance florentino de Jaume de Olesa», *Revista de Filología Española*, XIV, 1927, pp. 134-160. E. Marín Padilla, «Arcebispo de Çaragoça». *Romance castellano manuscrito del año 1429*, Zaragoza [1997]; edición privada. E. Marín Padilla – J. M. Pedrosa, «Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de Las quejas de Alfonso V», *Revista de Literatura Medieval*, XII, 2000, pp. 177- 191.

cuya labor poética recoge entre 1460 y 1463 el *Cancionero de Estúñiga*, nos lleva el experimentador Carvajal con sus primeros *romances* de autor, en particular con un título de su propia cosecha que parece la proclama de una temprana equiparación igualadora de *romancero* y *cancionero*: «Canción e coplas e romance, aparte fechas con mucha tristeza e dolor por la partida de mi enamorada». Una generación antes, cuando la corte aragonesa era exclusivamente peninsular, en ella había tenido su formación cortesana y poética Santillana, y quizás a esa experiencia se deba aquel implícito ‘sí’ antes comentado.

¿Y el ‘pero’? ¿Se ha disuelto en las nuevas generaciones, como dejaría suponer Carvajal?

2. Llegados a este punto, se imponen algunas aclaraciones. La primera: el Parnaso como cumbre y sede excelsa de una élite, consagración de un éxito, canon, es invención de la literatura alta, de los ambientes donde se produce y se consume la creación artística institucionalmente representativa de una cultura y de una comunidad. La segunda aclaración: al Parnaso suben, en él residen y se exaltan autores más que géneros poéticos; sobre todo en época antigua, y antes del formarse de un concepto moderno de canon, el Parnaso crea o consagra un prestigio y un poder —o satisface una ambición— de individuos⁷. Tercera aclaración: el *romancero* es un género, un lenguaje, una forma métrica cultivados por múltiples individuos, muy pocos de los cuales se han afirmado esencialmente como romancistas, y de esos pocos casi ninguno candidable al Parnaso; es una de las razones por las cuales en los Parnasos y afines no aparece el *romancero*, mientras de él tratan las artes poéticas —y no todas— como forma métrica más que como género. Cuarta aclaración y última: simplificando mucho, en los tres siglos que van del XV al XVII hay tres especies de *romancero*, desde la ladera de la creación y en parte del público: el popular y tradicional que proviene de la Edad Media, circula de norma oralmente, estimula nuevas creaciones y variantes, sobrevive hasta hoy; el semi-popular o semi-culto, cambiante según las épocas y los gustos, suspendido entre una escritura preponderante y una oralidad pasajera, pasiva casi; el culto, éste también mudable según gustos y orientaciones culturales, que conoce dos momentos de máximo brillo, a caballo el uno de los siglos XV y XVI y de los siglos XVI y XVII el otro.

Es éste último el *romancero* que rondaba las faldas del Parnaso, pero que tardíamente alcanza algún asiento en su cima. Pagaba quizás sus orígenes plebeyos y la pujanza de sus congéneres pobres, además de la sencillez técnica

7. Cf. la enjundiosa reseña histórico-crítica de J. Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, 2006.

de su democrático verso, permaneciendo sin remedio como ‘arte menor’. Habrá que esperar a 1637 para que en un título se consagre su llegada al Monte de las Musas, a la zaga de otros géneros poéticos: es *Maravillas del Parnaso y Flor de los mejores romances*, donde los *romances* –sin embargo– se citan en una especie de segunda parte del título, encabezada por *Flor*, denominación corriente de *Romanceros*, y donde se garantiza que todos los textos son «de graves autores»⁸. Diez años después, dentro de la producción poética de su autor, al *romancero* le toca parte en el título que González de Salas le brinda a la edición de Quevedo: *Parnaso español*. Pero ya por esas fechas el asiento para nuestro género no suele faltar: así en *Delicias de Apolo. Recreaciones del Parnaso [...] de los mejores ingenios de España*, de 1670, o en *Varias hermosas Flores del Parnaso*, de 1680, título donde se disuelve la disyuntiva del primero citado y que recuerda el del librito de 1596 aludido por Infantes.

Naturaleza y vicisitudes de las tres especies de *romancero* obligan a distinciones al tratar de su historia y sobre todo de su fortuna, si hemos de referirnos al género más que a la simple forma métrica. Obligan además a distinguir según niveles de cultivo, áreas socio-culturales de su difusión, tipologías en su éxito: estamos de nuevo ante las dos partículas de mi exordio: ‘Sí...pero’.

3. La historiografía corriente celebra como rotundo el ‘sí’ al *romancero* en los finales del siglo XV, cuando se ha fijado ya y florece aquel su cariz trovadoresco asomado medio siglo antes en Carvajal, mientras por doquier en los papeles de la literatura oficial afloran textos y citas de los viejos *romances* tradicionales. Se le ha abierto incluso la corte de los Reyes Católicos. En ella parece celebrarse la aludida equiparación *cancionero-romancero* cuando se convocan festivamente textos de ambos géneros para amenizar el *Juego de naipes* que el poeta Jerónimo Pinar ofrece para un entretenimiento y que años después el *Cancionero general* de Hernando del Castillo nos transmite

8. Nos recordaba Víctor Infantes, en los días del Simposio en la Casa de Velázquez, que ya en 1596 había aparecido un título que asociaba al *romancero* el monte: *Flores del Parnaso. Octava parte*: A. Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Impresos, s. XVI)*, 2 vols., Madrid, 1973; (*Impresos, s. XVII*), 2 vols., Madrid, 1977-78; vol. II, pp. 169 y 188-189, 206 y 214; en adelante: *Manual*. Más que un ascenso y una acogida entre iguales en la simbólica cumbre del arte poético, promovidos por una autoridad externa, un tal título –en un libro de solos *romances*– representa una autopromoción publicitaria para dar «lustre y claridad»: uso los términos de Juan de la Cueva en su *Coro febeo*, que cito más adelante; función análoga tiene el *Romance* que abre el *Ramillete de Flores* de 1593 y que relata la acusación de los músicos ante el Tribunal del Parnaso contra el recopilador del libro, al final premiado con «palma y lauro»: *Manual*, vol. II, pp. 96-99.

impreso. Forman el *Juego* 46 décimas, cuantos son los naipes; cada décima se destina a un personaje de la corte, a quien se atribuyen –correspondiendo a las suertes de los naipes– una planta, un animal, una canción que debe cantar y un refrán que recitar. A partir de la estrofa 38, en lugar de canciones se sugieren *romances*, nueve en total. Se confirma la consolidación de un éxito.

‘Pero....’. Los *romances* llegan por últimos, cuando el *Juego* va concluyéndose, y quedan a cargo de las damas que suponemos menos encumbradas, aunque no «ínfimas», según el calificativo de Santillana. Abre el *Juego* nada menos que la reina Isabel; le siguen el Príncipe heredero y las infantas Isabel, «Princesa de Portugal», Juana la «Archiduquesa», María y Catalina. Vienen después, cada una con su estrofa-naipe, cuarenta damas, también ellas en jerarquía, siendo la primera «la dama que sirve el príncipe». Encerrados entre *romances* trovadorescos, el primero de los cuales es el famosísimo «Gritando va el cavallero» de João Manuel, tenemos al fin seis *romances* tradicionales, de temas novelescos y caballerescos, ‘quejas’ y lamentos pronunciados por quien padece o relatados por un narrador emotivamente partícipe. Son textos acordes con modas y ritos de la sociedad y de la literatura cortesanas entre los dos siglos.

El *Cancionero musical*, conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, reúne textos y música de las capillas de los Reyes Católicos o –es conjetura reciente⁹– de ambientes universitarios salmantinos. De los varios *romances* que contiene, muchos son *fronterizos*; pero sobre las armas dominan los amores y sobre temas y tonos panegíricos prevalece el *romancero* lírico-novelesco de sabores cancioneriles.

El *Cancionero general* que sale impreso en 1511 en Valencia, fruto de dos decenios de trabajo de Hernando del Castillo, es el suntuoso archivo de más de medio siglo de producción poética alta, a la que se juntan –en sección aparte– algunos *romances viejos* a ella afines, dentro de glosas ennoblecedoras y con otros de nueva creación, bien medidos y aconsonantados, rezumando con gracia tópicos lingüístico-temáticos del trovadorismo tardío¹⁰.

Más desenvuelta resulta la presencia, a veces de los mismos *romances*, en el coevo *Cancionero de Londres*, donde parecen responder a un gusto más personal y elaborado: se engastan en pequeños conjuntos, enlazando con textos cancioneriles canónicos cual versión narrativa de un nudo temático

9. D. García Fraile, «La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI», *Revista de Musicología*, XXIII, 2000, pp. 9-74 [52 y 55-58].

10. G. Di Stefano, «Romances al servicio de amor en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo», *Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, Valencia, 1995, vol. II, pp. 837-845.

amoroso, *exempla* en positivo o negativo, *variatio* formal, etc. Una promoción, sin duda, y la más interesante, pero decididamente individual ¹¹.

Si podemos equiparar a 'Parnasos' estos florilegios de época todavía ajena al *topos* normativo del monte de las Musas, es innegable que atestiguan una promoción del *romancero*, pero muy seleccionado en sus temas y con frecuencia al servicio de una glosa, de un *contrafactum* o de un núcleo conceptual cancioneriles. Es admitido como forma métrica, pero dotada de un mínimo de dificultoso artificio como es la consonancia respecto a la asonancia ancestral.

¿Y los viejos *romances* épicos? Alguno que otro asoma, pero contrahecho en versión cancioneril o transcrito en documentos muy marginales. «Castellanos y leones[es]», con los diez octosílabos primeros bien ordenados y lo demás con las palabras en columna, se copia en una hoja de incierto origen, al final de un fragmento de *Cancionero* de hacia 1480; unos versos de «Rrey don Sancho rrey don Sancho / non digas que nolo digo» se apuntan en la nota de hacia 1485 a una Crónica; «En santa Agueda de Burgos» se transcribe, con esmero, en una hoja suelta de comienzos del siglo XVI hallada dentro de una miscelánea de textos historiográficos; los dos versos «Helo helo por do viene / el moro por la calçada», con otros exordios de *romances* carolingios, se hallan más bien como pruebas de pluma en hojas de un manuscrito del XV-XVI ¹².

Es sintomático lo que ocurre con el viejo *romance* histórico sobre *Emplazamiento y muerte de Fernando IV*, canto de «rústicos» según Juan de Mena pero que bien retenía en su memoria el noble y culto Lope García de Salazar al resumirlo en sus *Bienandanzas e fortunas* entre 1471 y 1476. Se conservan dos versiones manuscritas del esbozo de una *Genealogía de los Carvajales*, donde confluyen antiguas papeletas del cronista y consejero real Lorenzo Galíndez de Carvajal. En una versión se exalta sucintamente la inocencia de los dos hermanos Carvajales y se censura la injusta sentencia del rey Fernando, dando el realce más autorizado y prestigioso con esta noticia: «La historia trágica de este hecho lamentable anda en un rromanze antiguo que solia oyr cantar muchas veces la reyna catolica, enterneciendose del agravio manifiesto que hizo don Fernando[...]». La otra versión detalla más, y contiene un texto del *Romance* «a que Joan de Mena en sus tresçientas dixo rrustico cantando porque se canto por todos los de los Reynos largos tiempos asta tanto que vino a las aldeas, y rrusticos no embargante que aun

11. G. Di Stefano, «Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431», *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, 1996, pp. 239-253.

12. M. C. García, «Romances, villancicos y refranes en unos garabatos del siglo XV al XVI», *La Corónica*, XX, 1994, pp. 123-131.

en nuestros tiempos la Reyna Doña Ysabel de gloriosa memoria creía que no ofendía a su autoridad en lo oír con atención». La preocupación de Galíndez, y de sus herederos que algo manipularon y abultaron la *Genealogía*, fue en primer lugar la de afirmar un vínculo con una estirpe poderosa y muy ramificada, la de los Carvajales, exaltarla y subrayar sus servicios a la Corona: el interés y la conmoción de la reina Isabel prueban la inocencia y el prestigio de los Carvajales, ya que «ella viene por linea derecha de un hijo de un primo hermano destos caballeros», según remata el presumido genealogista. Pero al doctor Galíndez le escuece el juicio de Juan de Mena, por lo demás admiradísimo y muy citado en sus obras históricas, donde –notémoslo– el *romancero* asoma más de una vez. Galíndez suaviza, entonces, el juicio del poeta cordobés con una notable interpretación de «rústicos»: tales eran –nos avisa– los receptores últimos de un texto poético divulgado inicialmente en ambientes bien distintos, indicados como «Reynos» frente a «aldeas». Es nada menos que la moderna teoría del folclore literario como cultura alta descendida a las clases inferiores¹³. Tal proceso de vulgarización, prueba grata de una amplísima aceptación, podía dar lugar a algún inconveniente: la reina Católica se concedía sí el amargo placer de escuchar «con atención» el *Romance* sobre las dos víctimas inocentes, ‘pero’ después de haber asentado ella «que no ofendía a su autoridad», quizás también por lo que el texto implicaba de censura a un monarca. Precaución que sin embargo la Reina consideraba innecesaria cuando daba comienzo al cortesánísimo e hipercancioneril *Juego* de Pinar¹⁴. Atenuadas sin duda, siguen presentes las mismas sombras desdeñosas de Santillana y de Mena.

13. G. Di Stefano, «Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero. Una aproximación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1988, pp. 879-933, con la edición comentada de los textos del *Romance*.

14. Una precaución similar aletea, medio siglo después, en el aviso de Martín Nucio cuando reelabora y reimprime los *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas de la crónica de España por Lorenço de Sepulveda*, hacia 1553: en el título y en el Prólogo aclara que añadió varios textos pero «el nombre del autor [...] se calla porque se guarda para cosas mayores que conforman con su persona y habito»: Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*. Edición, estudio, bibliografía e índices por A. Rodríguez-Moñino, Madrid, 1967, pp. 27-29. La fórmula ejemplifica bien el «menosprecio generalizado por el cultivo de algunos géneros ínfimos en la jerarquía clasicista»: P. Ruiz Pérez, «En los inicios del canon lírico áureo», *Voz y Letra*, XV, 2004, pp. 25-52 [46-47]. Menosprecio contra el cual se cura en salud el aficionado y altisonante romancista Gabriel Lobo Lasso de la Vega en el Prólogo a su *Primera parte del Romancero y tragedias*, de 1587, que define «juguete [...] de papelejos desmandados por el suelo y escondrijos de un escritorio y no cosa hecha de propósito» como será otro libro suyo, que le ganará el perdón de los lectores porque «hecho y acabado en octava rima llamado Norte de Españoles» sobre «las milagrosas hazañas de Fernando Cortés»: *Manual*, vol. I, pp. 704-705. El cauteloso *topos* reaparece en 1601, en la Dedicatoria del *Manojuelo de Romances*, calificados de «borrones»: *Manual*, vol. III, p. 14.

Juan del Encina, poeta y teórico, al referirse a nuestro género en su *Arte de poesía castellana*, no puede callar los 'pero': los textos suelen proceder por cuartetos, observa, 'pero' en realidad no tienen un «número cierto» de versos; su rima es consonante, 'pero' «los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes»¹⁵. Siendo del tiempo nuevo, los *Romances* que se dan por seguros de Encina van en consonantes¹⁶, como los trovadorescos, aunque oscilen en la cuarteta. El «tiempo viejo» es una indicación sobre todo cualitativa.

Cuando, en los decenios inmediatamente sucesivos, «los del tiempo viejo» señoreen en la imprenta, se volverán modelo – menos en la asonancia – para romancistas lanzados en una competencia más comercial que artística, que en poco tiempo se transformará en una campaña de obliteración del modelo en nombre de una ética y de una verdad histórica encauzadas por la ideología nacionalista y servidas con la correspondiente retórica.

4. Sobre modelos y antimodelos, en el final del siglo siguiente, se impone la segunda ola de *romancero* nuevo, con flechas mejor surtidas para su arco temático respecto a la primera ola, la trovadoresca, y sobre todo con el arte de los ingenios superlativos que bien conocemos. Es el momento que más estimula el énfasis en la historiografía de las fortunas del *romancero*; y precisamente por eso también es oportuno ahondar más en los caracteres de esa fortuna, distinguiendo bien entre éxito de una forma métrica y éxito de un género, teniendo a la vista las tres especies de *romancero* antes apuntadas, y sobre todo sin confundir entre saberes tradicionales colectivos por un lado y formación intelectual y artística elegida y profesada por otro lado. Versos de *romances viejos* abundantes como elementos fraseológicos del lenguaje indican un uso corriente más que comprobar un éxito, y hay que valorarlos en sus contextos y funciones, que poco los favorecen. Como la de cualquier español, como la de Cervantes o de Lope de Vega, la memoria de Góngora guardaba su porción del patrimonio tradicional oral de la colectividad, absorbido desde la infancia: he aquí una lista casual y veloz de temas y figuras, sacada asistemáticamente de parte de sus versos: el «Helo, helo» cidiano, Belerma, Moro alcaide, Melisenda y Gaíferos, «Mira Nero de Tarpeya», Álora, Lanzarote, Bernal Francés, Caballeros de Moclín, El rey Sancho, Zamora, «Tiempo es, el caballero», Conde Claros, Montesinos. Sus

15. J. C. Temprano, «El *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina. (Edición y notas)», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, 1973, pp. 321-350 [339].

16. Juan del Encina, *Obras completas*. Edición, introducción y notas de A. M. Rambaldo, Madrid, 1978, vol. II, pp. 183 y 244, y vol. III, pp. 149-160.

contextos oscilan entre lo paródico y lo burlesco, como suele ocurrirle a tanto *romancero viejo* en la época. Esto no es éxito y tampoco es desprecio; se juega con él como con un dialecto o una jerga frente a la lengua, al lado de la lengua.

El *romancero nuevo* de los dos decenios conclusivos del siglo XVI y de los tres primeros del siguiente es la reafirmación de una forma métrica y sólo parcialmente de un género. No es, y no quiere ser, el rescate de una tradición –aunque se restablezca la asonancia– sino la superación del prosaísmo lingüístico-temático a que lo había conducido un cultivo pletórico que linda, hacia arriba, con la ampulosidad de mucha literatura oficial¹⁷ y hacia abajo con la artesanía de los versificadores callejeros. Para la que era una forma legada por la tradición, obscurecida en la labor poética alta por la moda italianizante pero reproducida insistentemente por manos mediocres, se propone y se afirma una nueva directriz temático-lingüística acorde con las orientaciones artísticas de una refinada generación de jóvenes poetas: el género se regenera. Los talleres tipográficos le abren sus puertas de par en par, invade los manuscritos.

Y las puertas de los Parnasos *stricto* y *lato sensu*, que menudean, ¿se le abren?

Volvamos a leer unos renglones muy conocidos de Lope de Vega, maestro en el nuevo género. En el Prólogo a la edición de 1609 de sus *Rimas* informa de manera sumaria sobre los tipos de composiciones que presenta: «tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos, y epitafios fúnebres». La conjunción copulativa parecería dar por concluida con los epitafios la lista; sin embargo se agrega, con otra «y» que claramente distingue lo siguiente de lo que antecede: «y dos romances», con el aviso inmediato: «que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*». Esa autoridad –deducimos de la construcción de la frase– descansa sobre los géneros alistados antes y respecto a la cual resultaría impropia la presencia de los dos *romances*. ¿Por qué? Lope precisa: porque «se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias.» Una vez más la incorrección formal, como un siglo antes para Juan del Encina y siglo y medio atrás para Santillana. Pero Lope de Vega reacciona, a continuación: «Algunos quieren que sea la cartilla de los poetas; yo no lo siento así». Este «yo» contrapuesto a «algunos» anuncia la defensa del género, el cual merece

17. A los pocos meses de la fórmula pudorosa de Lasso de la Vega (cf. la nota 14), se eleva el *Coro febeo de romances historiales* de Juan de la Cueva (1588), «dividido en diez libros [...] el primero de Apolo y los restantes de las musas», título que es una declarada autopromoción para que el contenido del libro ya de inmediato «comience a mostrar evidentes señales de lustre y claridad»: *Manual*, vol. II, p. 10.

una fortuna bien distinta que la de ser solamente materia para los ejercicios básicos y elementales en el arte de versificar. Los *romances*, sostiene Lope, «los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema.» El *romance* es digno de acoger cualquier tema y permite cualquier extensión del texto, además de prestarse a la complejidad constructiva¹⁸. Asentado lo esencial, hay una razón más para defenderlo, que no puede callarse y en la que se mezclan historia autónoma de las tradiciones poéticas y amor de patria, encendido de orgullo polémico: «Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en estos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima.» Así Lope concluye, justificando no tanto la inclusión de los dos *romances* en el volumen de las *Rimas* sino su entera actividad de brillante romancista. Con sus dos «no me puedo persuadir» denuncia la fuerte presión teórica anti-romancística y afirma su convencida resistencia de poeta, en la primera parte de su declaración, y de poeta español en la segunda.

Notemos otra reiteración en este segmento de Prólogo citado: la «fácil dulzura» atribuida a la expresión romancística se repite en «la gracia [...] dulcísima» de la asonancia. En la seducción del sonido lograda llanamente se cifra el encanto del verso romanceril, una facilidad que es logro pero que puede volverse blanco de flechazos críticos, como sabemos. Lo sabía bien Francisco López al reunir y prologar el *Romancero general* de 1604, cuando escribe que en el *romancero* la lengua española es «acrecentada sin asperezas», por ser un género donde tiene «el artificio y rigor rethorico poca parte»; y recomienda, con implícito lamento: «no por esto tiene el docto porque desdeñarse de passar los ojos» sobre sus textos¹⁹.

Se pretende más del *romance* para que no desautorice el arte de un poeta. Veamos lo que piensa al respecto el docto Carvallo en su *Cisne de Apolo*, de 1602. «Tiene [...] el romance necesidad más que otra compostura de atavío, galantería y ornato y ser adornado y enriquecido con muchas sentencias, figuras y conceptos y natural gracia; porque sin esto, quienquiera hará romances de Condeclaros» (II.8). Es consideración, esta última, que nos llevaría a alistar a Carvallo entre los censores del *romancero* en cuanto género

18. Como bien demostró Lope con su propia pluma, analizada ejemplarmente por A. Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, 1979.

19. Se sospecha la mano de Lope en este Prólogo: R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, Americano y Sefardí)*. Teoría e historia, Madrid, 1953, vol. II, p. 159.

que suele prestarse a los fáciles atrevimientos de la «gente ignorante», según palabras de Lope.

Carvallo además, y al contrario de Lope, sugiere un límite temático cuando precisa más adelante: «El redondillo entero [o sea, el *romance*] sirve a cualquiera cosa y materia humilde, mediana, o grave, pero más propio es de las cosas medianas.» (IV.3). No es Carvallo el único en pensarlo; en el fondo, Lope de Vega algo compartía al aislar en su lista los *romances* respecto a las demás formas y al motivarlos.

No nos despidamos de Carvallo sin haber recordado una apreciación colocada hacia el final de su tratado: «muy de ordinario suele succeder traer dos versos de un romance viejo, y muy sabido, que no da poca sal a la compostura» (IV.8). Precisemos que la acepción de *viejo* no siempre coincidía con la actual, y que la *sal*—como se sabe— tira hacia el chiste y lo cómico.

Aislar los romances, distinguirlos, limitarlos en sus temas. Hasta borrarlos. Es verdad que *Flores de poetas ilustres de España* es una «antología manierista»²⁰, pero no se suele evitar un mínimo de sorpresa al constatar que Pedro Espinosa en 1605, en el consolidado florecer y encendido consumo de *romances nuevos*—y entre ellos ya los más bellos y célebres de la especie—, le cierra rigurosamente la puerta a este género, habiendo dado por otra parte la más amplia entrada al mejor quizás de sus autores, a Góngora, acogido con un sinfín de sonetos, espléndidos, y de otras composiciones. Evidentemente no eran, las del campo romanceril, «las flores de las musas más perfetas», por decirlo con un verso de un elogiador de Espinosa²¹, aunque es muy probable que el antologista no viera ese campo romanceril bajo «las tinieblas d'esta acreditada inorancia», esparcida de «venerable reliquia de los soldados del tercio viejo», tinieblas de las cuales nos sacaron—concluye Espinosa en su Prólogo— «los gentiles espíritus del nuestro [tiempo]»²². Espinosa compuso algún romance.

5. Diez años después, quien en otros tiempos había brillado como romancista²³, publica un *Viaje del Parnaso* entre bromas y veras, de fondo

20. Es definición de sus editores y comentaristas más recientes: Pedro Espinosa, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*. Edición de I. Pepe Sarno y J.-M. Reyes Cano, Madrid, 2006, p. 97.

21. *Flores*, ed. cit., p. 156.

22. *Flores*, ed. cit., p. 159. Sobre los criterios de Espinosa, dentro del contexto de las poéticas de los géneros y de las formas métricas en el siglo XVI y en su época, cf. P. Ruiz Pérez, «Renovación del orden genérico: las *Flores de poetas ilustres* (1605)», *Calíope*, 9, 2003, pp. 5-33, con varias referencias a los avatares de la forma '*romance*'. Del mismo, también *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, 2006, pp. 17, 38, 44 y 63.

23. Conocemos muy parcialmente su producción por haber circulado bajo el corriente anonimato, hoy impenetrable: A. González, «Cervantes y los temas del romancero nuevo»,

amargo como casi todo lo suyo. Se embarca nuestro Cervantes con Mercurio en una galera donde «Era la chusma de romances toda, / gente atrevida empero necesaria, / pues a todas acciones se acomoda.» (I, vv. 250-52). Destinados al remo a fuer de galeotes, los *romances* se ven calificados con dos rasgos que nos recuerdan el Prólogo de Lope: favorecer el atrevimiento de malos romancistas y la amplia abertura temática del género. En los versos cervantinos los dos rasgos pretenden aludir más bien a habilidades de maleantes. Y se insiste y se confirma: desatada la gran batalla para la conquista del Parnaso, «De romances moriscos una sarta, / cual si fuera de balas enramadas, / llega con furia y con malicia harta» (VII, vv. 271-73). Acaban desbaratados, con toda la hueste de los malos poetas. La imagen de la *sarta* y la de las *balas enramadas* no son simplemente despreciativas: sin duda aluden a los textos en serie y continuaciones sobre los mismos personajes, frecuentes en el *romancero* morisco²⁴.

Bien: este Cervantes en edad ya madura, que no se ha ahorrado burlas en sus obras a expensas del *romancero viejo*²⁵, también para el *nuevo* estaría de acuerdo con que es materia «que cantan y estiman / los que cardan paños / y ovejas desquilan.». ¿Y con qué ingenio, autor de estos versos, concordaría? Con Góngora, por ser versos de aquel *Romance* suyo donde pinta entre burlas «de su misma mano / su persona misma» e informa hacia el final que «compone romances» para los usuarios ya dichos²⁶. El *Romance* es de

Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Barcelona, 1993, pp. 609-616. P. Ruíz Pérez, *La distinción*, cit., p. 17, subraya cómo Cervantes no pudo «competir con la cantidad de obra realizada por Lope, Góngora y Quevedo, ni con las líneas temáticas y retóricas de los grandes creadores del 'romancero nuevo'»; y cf. también las pp. 29, 43 y 102-103.

24. M. S. Carrasco Urgoiti, «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Coloquio de la Casa de Velázquez, Madrid, 1986, pp. 115-138, nos da una erudita matización de fortuna y adversidades del *romancero* morisco, víctima más de una vez en las pullas entre poetas. A tal propósito cf. la sugestiva red de conjeturas que sobre el *Entremés de los romances* y Lasso de la Vega, Cervantes, Lope y Góngora, teje con fina agudeza A. Rey Hazas, *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del Entremés de los romances*. Con la colaboración de M. de la Campa, Guanajuato, 2006, pp. 40-76; en la misma línea y con resultados de igual interés, cf. también otro artículo de Rey Hazas, «Cervantes y Góngora. Segundo acercamiento: de romances y otros textos», *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, 2005, vol. II, pp. 1175-1190.

25. D. Eisenberg «The Romance as seen by Cervantes», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, pp. 177-192; versión española en su libro *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991, pp. 57-82; M. Chevalier, «Cervantes frente a los romances viejos», *Voz y Letra*, I, 1990, pp. 191-196; del mismo, «La fortune du Romancero ancien (fin du XV^e s. début du XVII^e)», *Bulletin Hispanique*, LXXX, 1988, pp. 187-195.

26. Luis de Góngora, *Romances*. Edición de A. Carreño, Madrid, 2000, núm. 24,

1587, uno de los 94 que con seguridad compuso y de los que nunca se arrepintió²⁷, entre otras razones porque bien sabía del aprecio que habían gozado y seguían gozando, y no entre «gentes de baxa e servil condición», si traducimos en términos del Marqués de antaño la calificación guasona de su público ofrecida en los versos apenas citados.

La relación de Góngora con el género *romancero*, una vez descontados la obvia actitud burlesca hacia el *viejo* y el desinterés hacia cualquiera de sus temas tradicionales, ¿tuvo su 'pero'? Los estudios sobre la materia, a partir de la obra modélica de Jammes, son exhaustivos e impecables. Permiten deducir y poner de relieve algunos puntos en relación con la perspectiva de mi ponencia.

De las 423 composiciones en el manuscrito Chacón, poco menos de la cuarta parte son romances, 94, colocados por últimos en el segundo tomo. De ellos, 73 llevan fechas entre 1580 y 1614; los restantes 21 van de 1618 a 1626. Leamos lo que escribe un amigo de Góngora en la Relación de una Justa cordobesa de 1617: «Leídas, pues, las canciones, que es cuanto en estilo serio pudo hacerse, le pareció al mismo epilogar esta celebridad, y dar graciosamente gracias a los que han tenido parte en ella, en un romance a partes jocoso, por alentar con él a los que han quedado fatigados de la gravedad y alteza de lo que se ha leído», siendo el Romance una rotunda alabanza de Góngora, en su bien asimilado estilo²⁸. De este informe interesa, cual vox populi, la distinción entre canciones y demás textos 'serios', composiciones de gravedad y alteza, y el *romance* que sirve para concluir aliviando el ambiente con algo jocoso. Jammes subraya la escasez de jocosidad que padeció Góngora de 1617 en adelante, en su larga y penosa estancia en Madrid. Y Carreira anota que «otros metros adquieren mayor peso en sus últimas épocas: así las silvas, las octavas y las décimas»²⁹. No abandona el *romance*, sino que se distancia de él. En el capítulo que titula «Visión trágica del cortesano», Jammes no puede citar *romances*, sino sobre todo sonetos, los que Carreira define del «yo estóico y autocompasivo»; y soneto es igualmente el metro preferido en sus obligados elogios de los Grandes³⁰. De las 34 poesías religiosas, son 5 los romances; y uno de ellos, el de santa Teresa, no

vv. 238-40.

27. Al contrario de lo que Cervantes pensaba de los suyos (o quiso que se supiera que pensaba) cuando, más duro y seco que el cordobés, «tengo por malditos» – sentencia, salvando sólo uno – los «romances infinitos» que declara haber compuesto: *Viaje del Parnaso*. Edición de V. Gaos, Madrid, 1973, IV, vv. 40-42.

28. A. Carreira, *Gongoremas*. Barcelona, 1998, p. 432.

29. *Ibidem*, p. 362

30. *Ibidem*, p. 136 y R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Toulouse, 1967, p. 216

renuncia a tonos burlescos³¹. Evidentemente Góngora no compartía la total abertura temática del *romancero* afirmada por Lope, como no compartía algunas otras cosas de Lope a propósito de *romances...* y demás. Notemos, en fin, que para leer una sabrosa y programática autoparodia literaria de Lope habrá que esperar los años de Tomé de Burguillos; la autoparodia de Góngora, literaria y no, contribuyó desde el comienzo a nutrir su *romancero*, fuertemente inclinado hacia una jocosidad de inconformista sublime. El mismo inconformismo que le llevó a hacer de tantos de sus *romances*, y del Píramo y Tisbe en particular³², el taller de las *Soledades* y también del *Polifemo*, según ha demostrado sugestivamente Jammes. Inconformista, 'pero' docto y literato de la misma época del *Cisne de Apolo* y de sus distingos.

31. Jammes, *Études*, cit., p. 191

32. Que mereció una *Defensa e Ilustración*, o sea un comentario típico de los géneros altos, al cuidado de Cristóbal Salazar Mardones; otra, anónima, se dedicó a «Clarís el más bello grano».