

*Literatura popular impresa en la
Península Ibérica durante los Siglos de Oro:
transmisión, textos, prácticas
y representaciones*

Laura Puerto Moro (coord.)



Boletín de Literatura Oral
Número extraordinario 4 (2021)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative
Commons Attribution 4.0 International license*.

Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.

En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.



Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2021 de la edición:
Universidad de Jaén
Laura Puerto Moro y David Mañero Lozano
Boletín de Literatura Oral, vol. extraordinario, n.º 4
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.vextra4

DIRECTOR / EDITOR

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIA DE REDACCIÓN

Miriam Pimentel García (Universidad de Jaén)



EDITORA DE RESEÑAS

Carmen Conti Jiménez (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)

José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén)

Camiño Noia Campos (Universidad de Vigo)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

†Samuel G. Armistead (University of California, Davis)

†Alan D. Deyermond (Queen Mary and Westfield College, Londres)

Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)

Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)

Aurelio González (COLMEX, México)

Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)

Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)

Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)

Índice

PRESENTACIÓN

Laura PUERTO MORO

- Una tercera andanada de estudios sobre literatura popular impresa:
marginalidad y centralidad de la materia 07

LITERATURA POPULAR IMPRESA EN CATALÁN (*PLECS SOLTS* / PLIEGOS SUELTOS)

Laura PUERTO MORO

- Hacia un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en
catalán (s. XVI): tradiciones materiales, temáticas e iconográficas
(con un Apéndice sobre las figurillas celestinescas) 15

Joan MAHIQUES CLIMENT

- Joan Timoneda y la canción popular catalana titulada *La cena*: del
pliego poético a la hoja volandera (1556-1845) 55

Pep VALSALOBRE

- Mass media* contra bandolers: «A foc i a sang» o Serrallonga i l'últim
plec en català 81

LITERATURA POPULAR IMPRESA EN PORTUGUÉS

Carlos NOGUEIRA

- Baltasar Dias, «cego da ilha da Madeira»: notas sobre os autos de
devoção (*Auto do Nascimento*, *Auto de Santo Aleixo* e *Auto de
Santa Catarina*) 127

DE LA LITERATURA POPULAR IMPRESA PENINSULAR A LA MEXICANA

Mariana MASERA

- «Yo he de matar a mi padre, / y a mi madre»: las voces femeninas
transgresoras. Una cala en la literatura de cordel española y
mexicana (siglos XVI-XIX) 141

PLIEGOS SUELTOS Y TRADICIÓN «MAYOR» / TRADICIÓN «MENOR»

Vicenç BELTRAN

- «Canciones y villancicos, para cantar y tañer» (RM 1066): pliego
suelto e historia poética en el Renacimiento 175

EL ROMANCERO

Giuseppe Di STEFANO	
Los <i>pliegos sueltos</i> poéticos postincunables y los romances	207
Nicolás ASENSIO JIMÉNEZ	
El romance de <i>El cautiverio de Guarinos</i> : de los pliegos sueltos a la tradición oral moderna	227
Mario GARVIN	
El éxito de los romanceros en torno a 1550	261

CIEGOS Y LITERATURA OFICIALISTA

María SÁNCHEZ-PÉREZ	
Entre la Chancillería y los pliegos de cordel: la declaración de Brianda Pérez sobre la Guerra de las Alpujarras (1568-1571)	281

Una tercera andanada de estudios sobre literatura popular impresa: marginalidad y centralidad de la materia*

Laura PUERTO MORO

Universidad Complutense de Madrid – IUMP
laurapuerto@pdi.ucm.es
ORCID: 0000-0003-3427-3165

Literaturas marginadas era la presentación elegida en 1983 por M.^a Cruz García de Enterría para la que es ya una obra clásica en la aprehensión teórica del ámbito de la literatura popular impresa en castellano; un título claramente orientado hacia la denuncia del tradicional olvido historiográfico —cuando no directamente denostación— que pesaba sobre la materia. Afortunadamente, a fecha de hoy podemos hablar de un cambio radical del panorama, e incluso de un momento álgido en el interés investigador por el campo, elocuentemente plasmado en la puesta en marcha, tan solo en el último año, de toda una serie de monográficos, proyectos, plataformas digitales y bases de datos que, desde diferentes cronologías y perspectivas, tienen como eje el universo de la literatura popular impresa. De esta manera, tras casi una década desde la última publicación colectiva sobre el campo (Puerto Moro y Cortijo Ocaña, coords., *eHumanista*, 21, 2012), se suman al presente monográfico la inminente aparición de los auspiciados desde la Universidad de Sevilla (*La literatura de cordel en la sociedad hispánica*, Inmaculada Casas y Carlos M. Collantes, coords. [en prensa]) y desde la Universidad de Ginebra (*De los cantares de gesta a los cantares de ciego*, Constance Carta y Abraham Madroñal, coords. [en prensa]), al tiempo que el estreno de plataformas como *Mapping pliegos* (Base de datos y biblioteca digital de pliegos sueltos de los ss. XIX-XX, URL: <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/>), el recientemente renovado *Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos* (LACIPI, Catalogación digital de impresos populares iberoamericanos de los ss. XIX y XX, URL: <https://literaturaspopulares.org/>), o la próxima puesta en red del *Catálogo analítico de pliegos poéticos en castellano del s. XVI* (CAPPCXVI, URL: <https://pliegospoeticosXVI-iump.ucm.es>) vienen a añadirse a valiosas herramientas digitales de amplio recorrido anterior, como la ofrecida por el *Catálogo y Biblioteca digital de relaciones de sucesos* (CBDRS, URL: <https://www.bidiso.es/CBDRS>). Esa efervescencia no se circunscribe, por otra parte, al mundo hispánico: una obra colectiva de recentísima factura como *Cheap print and the people: European perspectives on popular literature* (David Atkinson y Steve Rouds, coords., 2019) no es sino el penúltimo eslabón de la renovada atención hacia la materia.

* El volumen aquí presentado se encuadra en el marco del Proyecto I+D «Literatura popular impresa en la Península Ibérica (s. XVI): estudio literario, editorial y socio-cultural comparativo de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses» (FFI2015-73439-JIN, 2017-2020), adscrito al Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

Parece fuera de duda que nos encontramos ante una tercera andanada de estudios sobre literatura popular impresa que viene a sumarse a aquellas primeras aproximaciones de raíz decimonónica y signo bibliofílico o romántico, a las que habría de seguir, en un segundo momento, el impulso historiográfico en los años sesenta del s. XX a través de los importantes trabajos de Mandrou acerca de la *bibliothèque bleue*, de Shepard sobre *broadside ballads* o, dentro del ámbito hispánico, de Rodríguez-Moñino en torno a los pliegos sueltos de los Siglos de Oro, maestro este último —más indirecto que directo— de toda una estela de discípulos cuya labor llega hasta nuestros días: varios de los trabajos incluidos en el presente monográfico son muestra de ello. No podemos olvidar que a los años sesenta pertenece también el madrugador —y fundamentalmente descriptivo— *Ensayo sobre la literatura de cordel* de Caro Baroja, autor de intereses antropológicos que no habríamos de perder de vista en la comprensión integral de más de un género de cordel —imprescindible *El carnaval* para acercarnos a ciertos textos burlescos—. Por fin, el apretado recorrido aquí esbozado para las últimas décadas de la centuria pasada no puede prescindir de las cruciales aportaciones teóricas sobre el concepto de «lo popular» ofrecidas desde la Historia cultural por nombres como Peter Burke o Roger Chartier.

Podemos afirmar que esta tercera andanada de investigaciones en torno a la literatura popular impresa se vincula umbilicalmente no solo con ese creciente interés por los *mass media* y su universo que desde ámbitos muy diversos surge a partir de la segunda mitad del s. XX, sino con un específico devenir de los estudios históricos y literarios que, a la zaga de la Nueva historia cultural, otorga, por una parte, privilegiada atención a la esfera de «lo popular» y a su compleja y dinámica interrelación con la llamada «alta» cultura, y, por otra, vive una intensa reflexión sobre la configuración misma del canon. Dentro de un nivel más concreto, imposible es no buscar el detonante último de este momento álgido en la auténtica revolución que las Humanidades Digitales y la digitalización de fondos documentales ha provocado en el progreso de un campo tradicionalmente muy lastrado por la dispersión e inaccesibilidad de los pliegos y de otros impresos «menores», particularmente en el caso de los pertenecientes a la época de la imprenta manual.

La marginación historiográfica conocida durante tanto tiempo por la literatura popular impresa no puede dejar de considerarse paradójica con respecto a una centralidad y transcendencia histórica y cultural de la materia que parece pasó desapercibida a quienes inicialmente se acercaron a ella desde visiones más o menos parciales. Incuestionable a fecha de hoy resulta la nueva e innovadora fuerza que estos impresos de alcance popular —en el sentido más amplio del término— ejercieron en la modulación de la Europa moderna desde una diversidad de órdenes que comprende su vertebración identitaria, social, política y religiosa. O lo que es lo mismo, la configuración de ese imaginario colectivo que tanto interesara a la Historia de las mentalidades, en cuyo marco se encuadra en gran medida el trabajo pionero de Mandrou. Por otra parte, si bien es verdad que con frecuencia sus primeros investigadores se acercaron a los impresos populares bajo condicionamientos románticos relacionados con el concepto decimonónico de la memoria del pueblo —los que rigieron, en última instancia, el interés inicial de la escuela pidalina hacia los pliegos como fuentes del romancero—, no menos cierto resulta que el particular peso de la perspectiva histórico-cultural en el comienzo de la segunda andadura de estos estudios contribuiría a la atención privilegiada hacia un género, el de las relaciones de sucesos, de enorme complejidad en su diversidad de modulaciones y proyecciones literarias, pero que, bajo un seleccionado filtro documental y oficialista ajeno a los intereses de la Historia cultural, había merecido ya el tempranísimo y casi decimonónico catálogo de Alenda y Mira (*Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 1903).

El rico ámbito de la literatura popular impresa en la Edad Moderna va, sin embargo, mucho más allá de la fortuna crítica de determinados géneros. En los pliegos e impresos menores de todo tipo que inundaron las calles y los días de hombres y mujeres de un mundo anterior a la eclosión de la prensa contemporánea, de los medios audiovisuales o de internet cupieron la información (y la desinformación), la instrumentalización política y religiosa, el entretenimiento *per se*, la ficción, la risa, el llanto, el consuelo, el amor, la cristalización de rituales profanos y religiosos y, en definitiva, todos aquellos discursos, prácticas y representaciones que configuraron la vida cotidiana en el Antiguo Régimen. Mateo Alemán pasó lo mejor de su vida entre las coplas del Marqués de Mantua —lo recordaba Rodríguez-Moñino al hablar del uso escolar de estos cuadernos—, de la misma manera que sus versos alimentaron la imaginación de la más universal de nuestras figuras literarias: «Trújole su locura a la memoria aquel [libro] de Valdovinos y del marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montiña, historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos» (Quijote, I.5).

Sabemos a ciencia cierta de la heterogeneidad de público que durante los Siglos de Oro se alimentó de la denominada *literatura popular impresa*, fácilmente deducible no ya a través de esas palabras de *El Quijote* o de la disparidad de autores y textos del *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* (s. XVI), sobre la que volveré inmediatamente, sino de fenómenos tan constatados como el diverso auditorio urbano de una relación de sucesos de finales del Quinientos —falsa, por cierto— que trasluce la documentación aneja al pleito interpuesto contra su autor e impresor por difamación, según exhumara Cátedra en su momento. El adjetivo de «popular» aplicado a los impresos aquí estudiados solo tiene sentido, por tanto, desde la amplia acepción *burkiana* del término para la Edad Moderna, es decir, en cuanto referente a una tradición de la que participó la totalidad de la población, al margen del paralelo acceso de una minoría a la «gran» tradición.

No es posible pensar para nuestros pliegos en ese público formado por corrillos de labriegos semialfabetizados o directamente analfabetos con el que el testimonio unamuniano de *En torno al casticismo* identificaba la recepción de las coplas de ciego y pliegos de cordel en la España de finales del s. XIX; labriegos que seguían disfrutando de aquellos romances carolingios o pseudocarolingios que habían iniciado su recorrido en letras de molde compartiendo cuaderno con refinados versos palaciegos (Di Stefano, en este volumen), de la misma manera que *El cautiverio de Guarinos* era bien conocido en la corte de Germana de Foix o adaptado en un romance trovadoresco (Asensio). Probablemente entre los grandes lastres de las primeras aproximaciones al ámbito de la literatura popular impresa habría de contarse la inicial consideración de estos impresos «menores» desde una perspectiva descontextualizada y no atenta a cambios sociológicos de orden diacrónico en su recepción, por no meternos en la controvertida categorización de «popular» de un texto *per se* (pienso, frente a ello, en el concepto de «apropiación» de Chartier). Todo ello, sin perder de vista la tradicional aprehensión de «lo popular» desde la sesgada mirada de un estudioso que lo identifica con la *otredad* —sea en un sentido positivo o negativo—, la de un pueblo que en el s. XIX, ya desde sus altas cotas de analfabetismo, se encontraba especialmente alejado de la propia tradición cultural de aquellos primeros investigadores sobre el campo.

Más allá de la probada heterogeneidad de los lectores —y oidores— áureos de estos impresos, la revisión sistemática del corpus de pliegos poéticos de Rodríguez-Moñino, sobre el que se sustentan varios de los estudios del volumen, arroja una ímproba riqueza y variedad de textos y de autores no siempre considerada: desde el Marqués de Santillana, Encina, Garcisánchez de Badajoz o Jorge de Montemayor hasta los ciegos

copleros con los que, de forma inequívocamente reduccionista —particularmente para sus primeros tiempos—, llegó a ser identificado el mundo del pliego suelto; sin olvidar a todos esos «autores galantes intermedios» de miras cancioneriles y amplia proyección en letras de molde recientemente identificados por la crítica, ni otros nombres de muy difícil clasificación. Una conjunción de piezas, en fin, recordada por el artículo de Beltran y donde hay que buscar más de un eslabón perdido de la historia poética y literaria del s. XVI en castellano, tal y como señala este especialista, al hilo del pormenorizado estudio del cancionerillo transmitido por un pliego poético de la segunda mitad del Quinientos en el que la amalgama de versos de estilo tradicional y cortesano resulta un relevante ejemplo de la compleja interrelación en el medio entre las conocidas como tradición «mayor» y «menor»; cuestión por la que Beltran se ha interesado particularmente desde su trascendente aportación sobre el carácter esencialmente cortesano de los contenidos de los primeros pliegos poéticos.

El mismo público que disfrutaría, escucharía e incluso cantaría los versos contenidos en ese cancionerillo analizado por Beltran se informaba y conocía detalles acerca de uno de los acontecimientos políticos más significativos de la segunda mitad del s. XVI, el de la rebelión de las Alpujarras, a través de la versificación que el coplero ciego Gaspar de la Cintera realizara del texto cancilleresco con la declaración de Brianda Pérez, «mujer» de Fernando de Córdoba y Valor, jefe de la rebelión morisca, en un pliego poético al que atiende minuciosamente Sánchez Pérez. El pliego en cuestión es una interesantísima muestra de la temprana alianza de la figura del ciego con la literatura oficialista, trascendente asunto que recientemente ha captado la atención de Gomis en relación con la literatura de patíbulo dieciochista.

Una literatura oficialista es la que refleja, igualmente, el último *plec poètic* en catalán sobre el acuciante problema del bandolerismo en la Cataluña de la Edad Moderna, el que recoge los hechos delictivos, captura, sentencia y pena capital del pronto mitificado Serrallonga. Su exhaustiva edición y estudio por Valsalobre deja muy patente el engranaje dirigista y de férreo intento de control del fenómeno por las autoridades que subyace a un texto en el que, frente al temprano proceso de idealización de la figura del bandolero en la literatura en castellano, no existe ni un resquicio de simpatía hacia el condenado.

Hasta dos artículos más dentro del volumen se centran en el ámbito de la literatura popular impresa en catalán, en conjunción con los intereses del Proyecto I+D que se encuentra en la raíz de este monográfico: «Literatura popular impresa en la Península Ibérica (s. XVI): estudio literario, editorial y socio-cultural comparativo de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses» (FFI2015-73439-JIN, 2017-2020). El artículo de Puerto Moro, con el que se abre la sección, presenta un estudio comparativo de amplio espectro entre pliegos poéticos en catalán y en castellano del s. XVI en el que quedan en evidencia sugestivas contigüidades y divergencias a nivel material, iconográfico y temático que allanan el camino para ulteriores investigaciones de detalle. Por su parte, Mahiques ofrece un importante ejemplo de tradicionalización de versos religiosos de Joan Timoneda transmitidos en un pliego poético del siglo XVI y rastreables todavía en la literatura oral e imprenta popular del s. XIX, al tiempo que nos descubre interesantes estrategias editoriales de «refrescamiento» y reciclaje de hojas volantes decimonónicas.

La atención a la literatura popular impresa en portugués viene de la mano de Nogueira, quien se fija en uno de sus autores más representativos durante el Quinientos: el ciego Baltasar Dias, autor, como tantos nombres que pululan en el *Diccionario* de Rodríguez-Moñino, no solo de una obra poética, sino también de una producción teatral sobre la que, en su vertiente religiosa, se focaliza el estudioso. Pliegos poéticos como

la *Malícia das Mulheres o el Conselho para Bem Casar* ofrecen, por su lado, motivos y géneros de clara continuidad en el corpus en castellano y en catalán que bien merecieran un estudio comparativo, de la misma manera que piden ese tipo de análisis otros aspectos del entramado de la literatura popular impresa en Portugal de claros paralelismos en diferentes latitudes peninsulares. La *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros* que Dias solicitó y recibió de D. João III en 1537, reproducida por el especialista, constituye, por otra parte, un precioso testimonio para la sopesada reubicación de unos autores que poco tienen que ver con la imagen casi folclórica de un ciego sumido en la extrema pobreza y marginal, muy distante también de ese ciego Gaspar de la Cintera que accede a textos cancillerescos y se nos presenta como parte esencial del engranaje político-propagandístico del momento.

Voluntad de este monográfico ha sido la contemplación no solo de las tradiciones propias de la literatura popular impresa en diferentes áreas y lenguas peninsulares, sino la atención a la modulación transatlántica de motivos y géneros de potente simiente ya en el Quinientos peninsular. El pionero trabajo de Masera en este sentido ofrece un importante trazado de líneas continuas y discontinuas en el tratamiento de un motivo muy acotado de la literatura de cordel: el de la muchacha rebelde que se convierte en parricida frente al matrimonio impuesto por sus padres; tópico en el que estos impresos aúnan la consabida perpetuación del orden social a través del educativo castigo de la parricida y un vector de complacencia en la transgresión de ese mismo orden social y su opresivo control sobre la mujer. Desde tal hecho, plantea Masera la hipótesis de un posible público femenino como receptor preferente para estos textos.

Ocupa también un espacio propio en las páginas que siguen ese auténtico «río de la lengua española» —en clásicas palabras de Juan Ramón— que es el romancero, sobre el que la crítica renacentista ha vuelto con fuerza en los últimos tiempos desde enriquecedoras perspectivas. Preside esta sección el magisterio de Giuseppe Di Stefano, quien nos ofrece un brillante análisis de los contenidos del conjunto de pliegos postincunables conservados y encabezados por piezas romanceriles, en el que demuestra interesantes asociaciones dentro de estos cuadernillos entre versos de romances y de carácter cancioneril, al tiempo que se adentra en los resortes que rigen su configuración como productos editoriales y literarios unitarios, con una selección textual de intencionalidad mucho mayor que la considerada —o más bien desconsiderada— por la crítica hasta ahora. Completan el artículo una valiosa tabla de ocurrencias de romances para el s. XVI y dos apéndices de interesantes consideraciones sobre la inclusión de romances y pliegos en los registros colombinos —con indicación de posibles vías de trabajo— y sobre las intrincadas relaciones entre pliegos y cancioneros.

El estudio de Asensio permite seguir el amplio recorrido temporal de un romance carolingio, *El cautiverio de Guarinos*, que hace acto de presencia ya en pliegos postincunables y del que tenemos aún testimonios en la tradición oral moderna, itinerario que, a la vez que manifiesta el potente vigor del subgénero, impele a esa crucial reflexión sobre variaciones de tipo diacrónico en la recepción de los textos referida anteriormente. El artículo, además de comprender una cuidada edición del texto quinientista, rastrea su recepción desde la adaptación cortesana en el romance trovadoresco *Dezime vos pensamento* hasta su pervivencia en la tradición oral judeoespañola y gitana bajoandaluza, tan distante en el primer caso de los versos en letras de molde como cercana a ellos en el segundo. Esa cercanía evidencia un claro proceso de tradicionalización a partir de alguna fuente libresca —probablemente un pliego tardío— que nos asoma, como nos asomara

el artículo de Mahiques, a las importantes imbricaciones entre escritura y oralidad dentro del ámbito.

Por fin, la aportación de Garvin conecta este volumen con la profunda revitalización en los últimos años de las investigaciones sobre el romancero impreso y el sistemático y renovado estudio de las colecciones de romances quinientistas llevado a cabo por el propio Garvin, junto a Beltran o Higashi, entre otros. Se centra aquí el autor en el contexto editorial que rodearía el auge de esas colecciones en torno a 1550, al tiempo que incluye alguna anotación de relevancia sobre la interrelación entre pliegos sueltos y romanceros que, más allá del conocido usufructo que de aquellos realizara Martín Nucio para la *editio princeps* del *Cancionero de romances* [1546-1547], apunta hacia un camino de vuelta en el que ciertos pliegos romanceriles publicados a mediados de siglo derivarían directamente del éxito del *Cancionero de romances*. La hipótesis nos sitúa de nuevo ante esas complejísticas relaciones entre pliegos y volúmenes de mayor envergadura sobre las que se centra Di Stefano en relación con los cancioneros, cuestión tan resbaladiza como trascendente a la hora de seguir profundizando en el particular entramado editorial del pliego poético.

Bajo la convocatoria de *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones* este volumen monográfico se marcó como objetivo colaborar en el progreso investigador dentro del ámbito a partir de algunas cuestiones clave: interrelación entre tradición «mayor» y «menor», géneros fundamentales, materialidad, usos y funciones de los impresos, creación y transmisión de los textos, o confluencia y tensión en el medio entre vectores de dirigismo socio-político y subversivos, sin olvidar el espacio propio del ocio *per se* ni la atención al entrelazamiento de tradiciones literarias e iconográficas, todo ello dentro de la amplia acepción del término «popular» durante la Edad Moderna y desde una vocación marcadamente transfronteriza, acorde al campo de estudio. El grado de cumplimiento alcanzado queda patente en las aportaciones de la decena de artículos aquí reunidos, en los que se apuntan, por otra parte, interesantes sendas por las que seguir adentrándose de cara a la reconstrucción de un capítulo tan central como marginalizado de nuestra historia cultural y literaria.

Entre los múltiples caminos por transitar, se encuentra la clamorosa necesidad de estudios bajo el enfoque transnacional reivindicado ya desde los años noventa del siglo XX por la Nueva historia cultural, particularmente a partir del importante coloquio de Wolfenbüttel (1991), cuyas actas constituyeron una potente llamada de atención en este sentido que, a la postre, parece haberse quedado en el impulso de investigaciones de alcance más nacional que contrastivo. De la contribución del presente volumen a subsanar esta laguna y de la óptica transfronteriza buscada deja constancia su particular consideración de la diversidad de áreas lingüísticas peninsulares, así como de la migración transatlántica de motivos y temas, en correlación con los intereses del referido Proyecto I+D en el que se gestó: «Literatura popular impresa en la Península Ibérica (s. XVI): estudio literario, editorial y socio-cultural comparativo de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses» (FFI2015-73439-JIN, 2017-2020).

Se llevó a cabo ese Proyecto en el enclave académico del Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, de cuya actividad científica forma parte este volumen monográfico. Quiero dejar constancia de mi gratitud

hacia el IUMP por los medios materiales y humanos que puso a mi disposición para el desarrollo del Seminario Internacional que se halla en su matriz, un encuentro programado para los días 19 y 20 de octubre de 2020, en colaboración con el Depto. de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid, y que hubo de suspenderse por obvias circunstancias sanitarias. De la misma manera, estas páginas están en deuda particular con los nombres de Mercedes Fernández Valladares y de José Manuel Pedrosa, aunque no hayan podido formar parte de ellas finalmente. Asimismo, he de expresar mi gratitud hacia la veintena de especialistas que han velado por su calidad desde laboriosas tareas de evaluación.

Hacia un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en catalán (s. XVI): tradiciones materiales, temáticas e iconográficas (con un Apéndice sobre las figurillas celestinescas)*

Towards a comparative study of 16th century poetical chapbooks in Castilian and Catalan: material, thematic and iconographic traditions (with an Appendix about «celestinesca» factotum woodcuts)

Laura PUERTO MORO
Universidad Complutense de Madrid – IUMP
laurapuerto@pdi.ucm.es
ORCID: 0000-0003-3427-3165

ABSTRACT: This work presents a comparative study of 16th century poetical chapbooks in Castilian and Catalan for the first time, which sets out to contribute to the outline of a more reliable cartography of the printed popular literature in the Iberian Peninsula at the dawn of the Early Modernity. The analysis covers three fundamental aspects: material, iconographic and thematic traditions, along with their associated social uses. The extensive methodological approach adopted in this analysis lays the foundations for future thorough studies. The iconographic Appendix depicts the visual tradition, variations of the «celestinesca» factotum woodcuts and their type-roles, as well as other generic codification images.

KEYWORDS: Poetical chapbooks, Castilian, Catalan, Comparative study, 16th century

RESUMEN: Este trabajo plantea por primera vez un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en catalán del s. XVI, con el que se pretende contribuir al trazado de una cartografía más fiable de la literatura popular impresa en la Península Ibérica en los albores de la Edad Moderna. El análisis desarrollado abarca tres vertientes fundamentales: tradiciones materiales, iconográficas y temáticas, sin perder de vista usos sociales asociados. Se adopta un enfoque metodológico de carácter extensivo que sienta las bases de ulteriores estudios pormenorizados. El Apéndice iconográfico recoge la tradición visual y variaciones de las figurillas celestinescas y sus personajes-tipo, así como otras imágenes de codificación genérica.

PALABRAS-CLAVE: Pliegos poéticos, Castellano, Catalán, Estudio comparativo, Siglo XVI

* Este artículo es fruto del Proyecto de investigación «Literatura popular impresa en la Península Ibérica (s. XVI): estudio literario, editorial y socio-cultural comparativo de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses» (FFI2015-73439-JIN). IP: Laura Puerto Moro. Agradezco la atenta lectura y enriquecedoras sugerencias de Vicenç Beltran, Joan Mahiques y José Manuel Pedrosa. Las páginas que siguen están en deuda igualmente y de diversas formas con Mercedes Fernández Valladares, Rosario Consuelo Gonzalo García y Francisco Mendoza Díaz-Maroto.

A Manuel

OBJETIVO DE ESTE ESTUDIO: CORPUS Y CONSIDERACIONES PREVIAS

La publicación póstuma del *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de Rodríguez-Moñino (1970) pone por primera vez a disposición del interesado un corpus literario que pareciera surgido casi de la nada —parafraseando Askins e Infantes (1997: 10)— y marca el pistoletazo de salida de toda una serie de trabajos que, superando intereses bibliofílicos o románticos, han contribuido a poner sobre el tapete las dimensiones reales de la transcendencia literaria, social y cultural del nuevo producto surgido con la imprenta. Tras siglos de marginación historiográfica, la investigación en el campo del pliego poético ocupa a fecha de hoy, de hecho, un lugar propio y relevante dentro de los estudios áureos.

La inmensa mayoría de estas investigaciones adolecen sin embargo de una misma rémora: la consideración aislada —y privilegiada— del corpus en castellano, al margen de sus congéneres peninsulares y europeos¹. Ello se vuelve especialmente preocupante si tenemos en cuenta que nos hallamos dentro de un ámbito, el de la literatura popular impresa, donde el trasvase de temáticas, motivos, fórmulas e incluso textos es constante, más allá de consideraciones materiales o de producción y difusión, según se viene denunciando con fuerza desde los años noventa del s. XX al abrigo de la Nueva historia cultural. En este sentido, señalaba Chartier (1996: 17) hace ya más de dos décadas la urgencia de «dessiner avec plus de précision une carte européenne de la librairie de colportage», poniendo de relieve concomitancias y particularidades, al tiempo que llamaba a su asedio desde la conjunción de análisis textuales, materiales y de usos y prácticas sociales.

Tarea tan titánica exige esfuerzos colectivos², de manera que la finalidad de este trabajo no es sino la de realizar su pequeña aportación desde unas lindes muy acotadas: las que comprenden el específico producto editorial del pliego poético, un arco cronológico ceñido al siglo XVI —de especial transcendencia por su carácter casi inaugural para este producto impreso—, y un análisis contrastivo de alcance peninsular que atiende concretamente a los conjuntos conocidos de pliegos sueltos en castellano y en catalán (*plecs solts*)³. Baste tan solo contemplar el inventario de pliegos poéticos postincunables en castellano publicado por Puerto Moro en 2012 y la exigua representación en él de imprentas de una zona tan activa editorialmente como la catalanohablante para corroborar lo distorsionador de asedios a corpus lingüísticamente limitados cuando lo que queremos es trazar una cartografía real de la producción popular impresa en la Península Ibérica.

Los estudios sobre *plecs solts* no han conocido, desafortunadamente, la cosecha de trabajos con que cuentan sus congéneres en castellano, y los existentes se ciñen, una vez más, al análisis insularizado. Si la nómina de investigadores que han atendido al pliego poético en castellano desde ópticas e intereses muy diversos comienza a ser realmente

¹ Caso aparte lo constituye la investigación sobre el género de las relaciones de sucesos, donde nos encontramos con obras de enfoque transfronterizo tan relevantes como la de Ettinghausen: *How the press began. The pre-periodical printed news in early Modern Europe* (2015).

² Hasta la fecha, los realizados en este sentido a través de obras de proyección paneuropea vienen a ser, sin embargo, antes una suma de investigaciones de ámbito nacional que auténticos estudios contrastivos, tal y como ocurre en el último volumen colectivo, de recentísima aparición: *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature* (2019).

³ Al hablar de pliegos poéticos en catalán incluimos los impresos en esta lengua en Cataluña, Comunidad Valenciana e Islas Baleares, al margen del dialecto y nomenclatura específica de *valencià* para la zona valenciana.

numerosa solo por lo que a su adscripción cronológica al s. XVI se refiere, son contadas las incursiones de peso durante las últimas décadas en el campo del *plec solt poètic* del Quinientos: la brevísima pero valiosa panorámica de Romeu (1972) sigue siendo imprescindible pese al tiempo transcurrido desde su publicación, hemos de considerar además el específico interés suscitado por el subcorpus de pliegos de bandoleros — en relación, fundamentalmente, con la historia de la prensa en catalán—⁴, así como el estudio de los pliegos poéticos noticieros por Fernández Vega (2003b); Askins (1992), por su parte, nos ofreció una nómina de impresos populares registrados en los catálogos colombinos y, en los últimos tiempos, Mahiques y Rovira han atendido a los pliegos en lengua catalana insertos en el redescubierto volumen de pliegos de Perugia⁵. Sumada la publicación facsimilar por José Manuel Blecua de los *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña* (1976), donde se incluyen varios en catalán, poco más podemos añadir en este apretado estado de la cuestión⁶.

A la inferioridad del número de trabajos sobre los pliegos quinientistas en catalán ha contribuido, sin duda, la ausencia de un catálogo accesible y fiable del corpus. Si la publicación del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino (1970), más sus sucesivas ampliaciones y actualizaciones (1997, 2014)⁷, es sólida base para la aprehensión de los pliegos en castellano, en el caso del conjunto en catalán el único punto de partida posible es la tesis inédita de Fernández Vega leída en la Universidad Complutense de Madrid en 2003, donde se incluyen 203 entradas. Sin restar ni un ápice de mérito ni de valor a un trabajo pionero de estas características, lo cierto es que sobre él hemos debido realizar una importantísima labor de depuración —en parte por no compartir criterios de inclusión de ítems y en parte tras verificar la extensión real de determinadas obras o su carácter prosístico o teatral⁸—, a la que se ha unido la ampliación del catálogo a partir

⁴ Esencial es el inventario de pliegos de bandoleros de los ss. XVI y XVII establecido por Valsalobre (1999), más allá de tempranos trabajos previos como los de Romeu (1991 [1973]). Sumamos bibliografía sobre el tema más adelante.

⁵ El volumen es descrito por Infantes (2013).

⁶ No perdemos de vista los trabajos de Ferrando en torno a los impresos breves valencianos en verso de la etapa incunable y postincunable que forman parte del volumen facticio de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia conocido como «El Nazareno», sin embargo, la compleja adscripción de varios de estos impresos a la tradición más genuina del pliego poético —hecho sobre el que nos detendremos más adelante— llama a la prudencia a la hora de incluirlos en nuestro breve estado de la cuestión. Por otra parte, si bien el recorrido presentado excluye los *plecs solts* del s. XVII, cabe apuntar que, grosso modo, han seguido interesando fundamentalmente desde su subtipología noticiaria. Aquí se sitúan, entre otros, los imprescindibles trabajos de Ettinghausen sobre la Guerra dels Segadors, así como la relativamente reciente y espléndida tesis de Exposito (2014) en torno a los orígenes de la prensa catalana. Contamos con algún trabajo de perspectiva menos ceñida al ámbito de las relaciones de sucesos, como el de Càtedra (1985 y 1986) sobre los pliegos poéticos del impresor barcelonés Lacavallería, que, pese a la brevedad, resulta interesante en su contraste con la producción poética en *plecs solts* del Quinientos. Otros estudios clásicos sobre imprentas populares barcelonesas, como la de J. Jolis – Viuda de Pla (1680-1769), a cargo de Rodríguez Cepeda (1984), nos conducen ya a un siglo, el XVIII, de importantes transformaciones en el ámbito de la literatura popular impresa y que parece haber interesado especialmente a la crítica en los últimos tiempos (Gomis Coloma, 2015).

⁷ A cargo de Askins e Infantes (1997) y de Askins, Infantes y Puerto Moro (2014).

⁸ Excluimos, de esta manera, impresos estrictamente oracionales y tal vez incluso en latín recogidos por Fernández Vega en su repertorio (*Oració de Sant Agustí*, *Oració de Sant Cebrià*, etc.), así como los ítems de este catálogo referentes, casi con total seguridad, a impresos en prosa (caso del n.º 1920, impreso colombino desconocido que ya Norton [1973: 169, n.º 32] consideró que sería una narración cuentística del tipo *Cómo un rustico labrador astucioso con consejo de su muger engañó a unos mercaderes*) o de tipo

de: [1] el inventario de pliegos de bandoleros de Valsalobre (1999) —no conocido por Fernández Vega aparentemente—; [2] la inclusión de los pliegos en catalán o bilingües de la colección de pliegos de Perugia rescatada en 2012; [3] la aportación de Gonzalo García (2018) sobre los pliegos del catálogo de Rosenthal adquiridos por T'Serclaes de Tilly, varios de ellos en catalán; y [4] valiosos datos obtenidos a partir de las recientes tipobibliografías de la Barcelona y la Valencia del s. XVI de Lamarca (2015) y Canet (dir. [en línea]). Tras todas estas operaciones de sumas, restas y puntualizaciones, sustentamos nuestro análisis del corpus en catalán sobre un catálogo analítico-literario de elaboración propia y próxima publicación que comprende unos 130 *plecs poètics* cronológica y temáticamente ordenados, entendido aquí el término de «pliego poético» como texto o conjunto de textos, al margen de la multiplicación de ejemplares⁹.

Por lo que a los impresos en castellano se refiere, Rodríguez-Moñino (1970) ofreció inicialmente un registro de 1179 ítems, número que, tras las sucesivas revisiones y ampliaciones del *Diccionario*¹⁰, alcanza a fecha de hoy las 1500 entradas aproximadamente. Ahora bien, lo realmente llamativo de un primer contraste cuantitativo entre el corpus de pliegos en castellano y en catalán es el relevante conjunto de impresos en catalán que estuvieron en la biblioteca colombina y del que no ha quedado rastro alguno, hasta el punto de que si nos basásemos solo en los conservados llegaríamos a la más que desatinada conclusión de que la producción de *plecs solts poètics* de las primeras décadas del Quinientos se ciñe exclusivamente al ámbito religioso más algún pliego político-noticiero, quedando directamente fuera del tablero, para empezar, toda la producción correspondiente a una materia de tan amplia descendencia en el ámbito catalanohablante como la satírico-burlesca.

La exhaustiva revisión del inventario de pliegos colombinos que aportara en su momento Fernández Vega (2003a: 36-42) —sustentándose fundamentalmente sobre Askins (1992)— nos ha llevado a cifrar en unos sesenta los *plecs solts* que probablemente se recogieron en la biblioteca de Hernando Colón¹¹. Por su parte, Rodríguez-Moñino ofreció

teatral (de esta manera, su n.º 1970, también colombino desconocido: *Sibille et imperatoris misterium de Iuditho finali in coplas catalanas* [Colón, *Abecedarium B*, n.º 14660]). Fernández Vega contempló, además, las mistificaciones de Amades y Colomines, *El goigs*, a partir del *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna* de Aguiló, e incluyó varios ítems claramente imaginarios a partir de Palau.

⁹ Remitimos a nuestro *Catálogo analítico-literario de pliegos poéticos en catalán (s. XVI)*, en preparación. El número solo puede ser aproximativo, no solo por la necesaria provisionalidad de cualquier catálogo de este tipo, sino por la incierta tipología de determinadas entradas colombinas, así como por la dificultad de dilucidar la lengua de algunos ítems de inventarios de la época, caso de varios incluidos en el realizado en 1590 a la muerte del impresor Humbert Gotard, a partir del cual el *Suplemento* (Askins, Infantes y Puerto Moro, 2014) incluye varias entradas en las que se señala en todo momento la duda sobre el idioma originario. Téngase en cuenta, por otra parte, que este número difiere ampliamente del de esos 203 ítems ofrecido por Fernández Vega (2003a), lo que, unido a los nuevos pliegos que hemos incorporado, da idea de la enorme labor de depuración realizada, sin que podamos perder de vista tampoco que el *Catálogo analítico-literario* se construye sobre la aprehensión del pliego poético como entidad literaria, más allá de que se dé referencia de diversas ediciones o ejemplares.

¹⁰ Askins e Infantes (1997), y Askins, Infantes y Puerto Moro (2014).

¹¹ Estamos identificando de nuevo el término «pliego» con una entidad textual, al margen de ejemplares o ediciones varias. Fernández Vega (2003a: 35) habla de 81 ítems colombinos, pero tras un recuento por nuestra parte del inventario ofrecido en las págs. 36-42 de su tesis doctoral no alcanzamos a contabilizar más de 73 ítems que, por otra parte, aminoramos al unificar diferentes entradas que recogerían una misma obra, de la que Colón tendría dos ediciones o ejemplares. Al tiempo, suprimimos alguna entrada que a todas luces se corresponde con un impreso de extensión muy superior a la del pliego poético, caso de la *Disputa de l'ase* de Fray Anselm de Turmeda (n.º 480 del catálogo de Fernández Vega), obra que conocemos por su traducción al francés. Tras todo ello, no son más de 66 los pliegos colombinos en catalán que alcanzamos a computar.

trescientas cincuenta y cinco entradas en el catálogo completo de los pliegos en castellano colombinos (Askins ed., 1976), entre los que, con anterioridad, había seleccionado y publicado el subconjunto de aquellos doscientos de los que no conocía edición conservada (Rodríguez-Moñino, 1961)¹². De estas cifras es fácil deducir que la pérdida de pliegos colombinos en castellano no es tampoco nada desdeñable, con determinadas materias especialmente sensibles a los estragos del tiempo —tal la noticiera, por su clara vinculación con la actualidad—, sin embargo, lo cierto es que en ningún momento alcanzan esas pérdidas el dramatismo del caso catalán y su naufragio de géneros o temáticas completas. Ante este hecho, la pregunta viene rodada: ¿cabe hablar de una particular vulnerabilidad de los pliegos en catalán? ¿Hemos de atribuirlo a la necesariamente menor producción de unos impresos cuyo ámbito de difusión no podría ir mucho más allá de la franja catalanohablante?

Como fuere, a la vista de los datos expuestos, parece obvia la conveniencia de fijar nuestro estudio comparativo, al menos por lo que al análisis temático se refiere, en el periodo anterior al fallecimiento de Hernando Colón (-1539), cuyos catálogos, atentos tanto al sesudo tratado como a la más humilde «obrecilla», brindan un auténtico tesoro para el ejercicio de reconstrucción historiográfica¹³. Ciertamente es que la adquisición por Colón de las obras en catalán asimilables con pliegos poéticos se habría llevado a cabo en Tarragona y, sobre todo, en Barcelona, sin que tengamos constancia de su compra en Valencia¹⁴; sin embargo, la probada migración geográfica de estos impresos —ampliamente señalada ya para el caso castellano—¹⁵, nos permite hablar de un inventario donde se están reflejando textos de constatado origen valenciano¹⁶.

Si los repertorios colombinos son excelente punto de partida para la aprehensión no sesgada —o no tan sesgada— de temas y géneros que marcan desde las primeras décadas del Quinientos claras tendencias en el ámbito de la literatura popular impresa, la atención a la totalidad de impresos conservados es imprescindible, por otra parte, para encarar la dimensión formal de un producto *editorial y literario*, el del «pliego poético», teóricamente delimitado, en primera instancia, por su constitución material, tal y como evidencia la nomenclatura adoptada por la crítica —nunca presente en inventarios de la época, que nos hablan generalmente de *coplas* o *cobles*—. Este hecho nos aboca, de inmediato, a un debate abierto: ¿qué entendemos exactamente por «pliego poético»? ¿Basta con el criterio de extensión del impreso adoptado por Rodríguez-Moñino para su *Diccionario*, por más operativo que resulte?

La transcendencia de la cuestión hace necesaria una mínima reflexión inicial sobre el concepto mismo de «pliego poético», asunto en el que nos detendremos antes de adentrarnos en un estudio de contigüidades y divergencias en la configuración

¹² El catálogo de pliegos poéticos colombinos elaborado por Rodríguez-Moñino necesariamente ha de completarse con las valiosísimas anotaciones y precisiones de Di Stefano (1980).

¹³ Tal y como recuerda Rodríguez-Moñino (1976: 2), el inusitado interés de Hernando Colón por la literatura popular queda reflejado en su testamento hasta el punto de que dispuso que para seguir incrementando la gran biblioteca que dejó a su muerte no se busquen entre los proveedores tan solo los de primera categoría «porque no tratan ni curan de las obrecillas pequeñas, ni de coplas ni refranes e otras cosillas que también se han de tener».

¹⁴ Al menos esto es lo que conocemos a partir de los datos aportados por Fernández Vega (2003a: 67-72).

¹⁵ Véase Puerto Moro (2012: 264-265).

¹⁶ Es el caso de los versos del notario valenciano Andreu Martí Pineda «A un son gran amich novament casat» (Askins, 1992: I, n.º 40), o del *Plant de la Verge Maria* del también notario valenciano Miquel Ortigues, del que Colón tuvo dos ediciones (Askins, 1992: 288n y nota al ítem 9 de su segunda relación de impresos colombinos perdidos).

material prototípica de *pliegos poéticos* y *plecs poètics* que no pierde de vista aspectos iconográficos y referentes a tradiciones figurativas, de no menor calado que las temáticas. En las tradiciones temáticas y genéricas, muy asociadas con la cuestión lingüística, se centra la segunda parte de este análisis contrastivo. Bajo el enfoque extensivo buscamos en todo momento un primer desbroce del terreno que facilite ulteriores profundizaciones en la materia, con el trazado de una cartografía más fiable de la literatura popular impresa en la Península Ibérica en los albores de la Edad Moderna como punto de mira.

SOBRE EL CONCEPTO DE «PLIEGO POÉTICO»

Aunque parece incuestionable la consolidación ya a la vuelta del Quinientos del pliego suelto poético en tanto que producto editorial y literario específico, diferenciado no solo de congéneres de carácter literario —historias de cordel o pliegos teatrales—, sino de otros impresos de venta popular cuyo uso y destino no fue tan ajeno al del mismo pliego poético —desde libritos doctrinales y devocionales hasta las *beceroles* o cartillas para aprender a leer, siguiendo por la proliferación, andando del tiempo, de *auques* o aleluyas¹⁷—, lo cierto es que su aprehensión crítica y la consiguiente delimitación práctica del corpus no resulta en ocasiones sencilla. Ahí están las confusas lindes de ciertos opúsculos religiosos, o la dificultad de diferenciar, particularmente en los primeros tiempos de la imprenta, entre el impreso de corta extensión y la tradición genuina del pliego poético de vocación popular¹⁸ —aun considerando el adjetivo «popular» en sus amplios límites *burkianos*¹⁹—.

Rodríguez-Moñino (1997 [1970]: 15) abre el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* con una aproximación al concepto de «pliego suelto» que integra como elementos básicos de su definición *recepción* (popular) y *materialidad* (brevedad) —«por pliego suelto se entiende, en general, un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular»—, al tiempo que, tras señalar su asimilación inicial con el pliego de imprenta —«en un principio sirvió como norma atenerse a lo que era en verdad un pliego»—, termina inclinando el peso de la balanza en su caracterización teórica hacia el amplio espacio de un mercado popular en el que caben opúsculos de hasta 32 páginas (4 pliegos de imprenta) y más —«poco a poco se ha ido extendiendo el concepto y se considera como pliego suelto al cuaderno de hasta 32 planas y aún más»—. Contrasta esta abarcadora aprehensión, sin embargo, con el estricto criterio numérico que aplica para la confección de su catálogo —«damos cabida a todos los opúsculos escritos en verso e impresos cuyo volumen no exceda de 20 hojas» (1997 [1970]: 130)—, lastre matemático sobre el que Askins e Infantes, en su revisión del *Diccionario* (1997: 12), reflexionan agudamente, si bien optan finalmente por ser fieles a la directriz de don Antonio²⁰. Lo cierto es que, según recuerdan estos autores, tal

¹⁷ El secular uso escolar de la literatura popular impresa fue señalado ya por Rodríguez-Moñino (1997 [1970]: 21-22), línea de estudio en la que se han adentrado posteriormente otros autores.

¹⁸ Es cuestión sobre la que llamara ya la atención Infantes (1989) en su clásico estudio de los «pliegos poéticos» del periodo incunable.

¹⁹ No podemos dejar de reproducir aquí las clásicas palabras de Burke (2001 [1978]: 68): «La diferencia cultural crucial en la Europa Moderna se dio entre la mayoría de la población, para quien la cultura popular fue la única, y aquella minoría que, teniendo acceso a la gran tradición, participó en la pequeña como una segunda cultura».

²⁰ «Se han mantenido criterios de extensión, descripción y metodología del *Diccionario* que a buen seguro hoy el mismo don Antonio no compartiría y que en algunos casos hemos sugerido como discutibles (Infantes 1988). Así, se conserva la extensión máxima de “20 hojas”, y por ello muchas piezas dejan de ser

parámetro nos lleva a situaciones tan rocambolescas como la inclusión de ciertas *Glosas a las Coplas de su padre* de Manrique en el catálogo mientras otras quedan fuera por su extensión superior a las 20 hojas.

Lo resbaladiza que puede llegar a ser la terminología de «pliego suelto» resulta más que evidente: Josep Lluís Martos (2016: 173-174), sustentándose en la «entidad física más o menos breve» de los incunables valencianos derivados de certámenes literarios, y al amparo de la generosidad de Rodríguez-Moñino en su definición primera, lanzaba la posibilidad de considerar esos impresos como «pliegos sueltos», llegando a afirmar en el caso del que contiene la obra de Pere Vilaspinosa sobre la *Salve Regina* que su corta extensión (4 h.) permitiría catalogarlo como pliego suelto poético *sensu stricto* desde una perspectiva material (Martos, 2016: 174n). El razonamiento va más que encaminado y a la obra de Vilaspinosa habremos de volver en este estudio en relación con el peso específico de los certámenes literarios valencianos en el impulso de la literatura popular impresa, si bien el terreno no deja de ser pantanoso y obliga a plantearse la cuestión de los borrosos límites entre el impreso breve y la tradición más idiosincrática del pliego poético.

Frente a lindes que se vuelven difusas, parece conveniente volver los ojos hacia el concepto clásico de «género editorial» acuñado por Víctor Infantes (1988) para el nuevo producto en letras de molde, a la zaga de las innovadoras perspectivas que la Historia del libro abrió para los estudios literarios. Retomamos con ello nuestra reflexión inicial: desde su contemplación como género editorial, es tan obvio que el *pliego poético* comparte espacio de transmisión, venta y hasta —en ocasiones— destino y funcionalidad con otros géneros editoriales que menudean en el mercado de cordel como es identificable —desde las primeras décadas del s. XVI al menos— en cuanto producto diferenciado en términos editoriales y tipográficos, además de transmisor de unos contenidos que, más allá de la exclusiva vinculación religiosa o político-nobiliaria de los «pliegos» o impresos breves incunables, se abren ya en el Quinientos a textos genuinamente literarios.

Por lo que a la materialidad del prototípico pliego poético en castellano del s. XVI se refiere, ya Norton y Wilson (1969: 5), al hilo del análisis del *Romance de Amadís* (RM 990), habían expuesto de forma magistral las claves de su constitución formal y tipográfica, claves que, con cambios menores, se mantendrán durante siglos:

The *Romance de Amadís* is a typical example of the Spanish sixteenth-century poetical chap-book, both in its literary content, which is a miscellany of poems, in this instance romances, and in its physical aspects —its quarto format, the restriction of its text to a single folded sheet, its title embellished by an irrelevant reused woodcut with the text beginning immediately below in two columns, its gothic types, and its lack of any indication of place, printer or date—.

Al margen de posibles variantes sobre el patrón generalizador²¹, lo clarividente de esta breve descripción queda manifiesto al seguir vigente más de medio siglo después, pese a nuestra relevante ampliación del corpus de pliegos en castellano en las últimas décadas y a los avances investigadores en la disciplina. Clarividencia aun más destacable

(genuinos) pliegos sueltos para convertirse en impresos de hasta 20 hojas que contienen simplemente algún texto poético» (Askins e Infantes, 1997: 12).

²¹ Remitimos para estas variantes a los trabajos de carácter panorámico sobre la constitución formal del pliego poético de Infantes (1988, 1995 y 1996). Puerto Moro (2012) aplica la lupa amplificadora para el periodo postincunable.

si tenemos en cuenta que es anterior a la primera salida del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino (1970).

Con el objetivo de dirimir dentro del maremágnum de impresos breves recogidos en el *Diccionario* aquellos que realmente permitieran trazar la trayectoria del pliego poético más genuino, Puerto Moro (2012), a partir de las consideraciones de Infantes (1988), tuvo en cuenta, como segundo parámetro de criba tras la caracterización material de Norton y Wilson una «funcionalidad, uso y consumo del pliego necesariamente desvinculable del [exclusivo] patrocinio regio o eclesiástico ejercido sobre la edición incunable», e insistió en la valoración comercial de un producto «si no nacido, *sí consolidado* al amparo de un particular mercado ciudadano que los impresores más avisados supieron vislumbrar inmediatamente» y en el que son «las demandas y gustos propios de una floreciente cultura urbana los que vienen a inclinar la báscula del impulso editorial» (2012: 260). Desde esta conjunción de parámetros fueron omitidos en el inventario de pliegos poéticos postincunables establecido por su trabajo toda una serie de ítems del *Diccionario* que, significativamente, también Norton había dejado fuera de la *List of Poetical Chap-books up to 1520* (Norton y Wilson, 1969: 12-30), pese a que sí los había incluido en *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520* (1978)²².

Si bien los estudios sobre el pliego poético en catalán y su aprehensión conceptual se hallan en mantillas frente al largo recorrido investigador en el caso del pliego en castellano, es fácil intuir el afianzamiento del *plec poètic* en el mercado editorial bajo unas directrices igualmente comerciales, donde, de nuevo, debió marcar punto de inflexión la irrupción en este formato, a la vuelta del Quinientos, de temáticas de entretenimiento y consumo literario que venían a unirse a los exclusivos contenidos religiosos y solemnes del impreso breve incunable²³. Fueron pues *pliegos poéticos* y *plecs poètics* productos hermanados bajo todos los conceptos, sin embargo, pronto habrían de vislumbrarse particularidades materiales que contribuyen a marcar la personalidad propia de uno y otro corpus.

TRADICIONES MATERIALES: EXTENSIÓN PROTOTÍPICA DE PLIEGOS POÉTICOS / *PLECS POÈTICS* Y USO DE PORTADAS

De entrada, frente a la extensión de cuatro hojas in-4º del habitual pliego poético en castellano del s. XVI, es decir, de un pliego de imprenta, la revisión sistemática del corpus de *plecs poètics* acotado conduce como soporte material más común hacia las dos hojas in-4º, o lo que es lo mismo, medio pliego de imprenta²⁴. El hecho fue ya puesto de manifiesto por Romeu (1972) en su breve pero valioso análisis de los sesenta y siete «primitius plecs solts amb cotingut poètic» (ss. XV y XVI) conservados que llegó a conocer, aunque sin

²² La nómina completa de impresos del *Nuevo Diccionario* omitida en la relación de pliegos poéticos postincunables queda recogida en Puerto Moro (2012: 260n).

²³ Básicamente religiosos son los versos de los impresos breves en catalán del periodo incunable que controlamos.

²⁴ Cuando aquí hablamos de *pliego poético* / *plec poètic* de dos hojas lo hacemos desde la atención a un producto editorial y literario —a un tiempo— que como tal es percibido y consumido por su público primigenio. Quedan fuera de nuestro interés en este momento las sugestivas cuestiones planteadas por Garvin (2020) en torno a la impresión de estos bifolios y las complejidades de catalogación de ciertos pliegos poéticos en castellano que el bibliófilo o estudioso contemporáneo ha considerado como pliegos poéticos de cuatro hojas de extensión cuando, con toda probabilidad, se concibieron como impresiones simultáneas de dos «pliegos poéticos» —entendidos como entidades literarias—.

meterse en análisis comparativos ajenos a sus intereses²⁵. Más concretamente, Romeu (1972: 86) habla de la extensión de dos hojas para un 70% del corpus manejado, mientras que el porcentaje de los pliegos de cuatro hojas escasamente alcanza el 7% del conjunto²⁶, dato que, por otra parte, hace especialmente incomprensible una afirmación como la realizada por Fernández Vega (2003a: 80) en su estudio introductorio al *Diccionario de pliegos poéticos en catalán* (s. XVI): «El formato más habitual de los pliegos sueltos es [...] un pliego de papel doblado dos veces para formar un pequeño cuadernillo de cuatro hojas»²⁷. Es más, si dejamos a un lado el grupo de impresos religiosos y la complejidad de su formato y extensión, donde nos adentramos más adelante, el porcentaje de pliegos de dos hojas in-4º llega a ser aún más abrumador, superando el 80%²⁸.

Bien es cierto que esa diferencia de extensión prototípica entre los pliegos de uno y otro corpus no resulta todavía demasiado evidente en las primeras décadas del Quinientos, donde, por un lado, no es infrecuente también en castellano el pliego postincunable de dos hojas in-4º (Puerto Moro, 2012: 274) y, por otro, puede despistar el alto número de impresos breves de carácter religioso conservados en catalán con anterioridad a 1539 (22/24²⁹), mayoritariamente valencianos³⁰. Sin embargo, la tendencia es irrefutable desde mediados del s. XVI al menos, un momento en el que, por otra parte, la imprenta barcelonesa es ya claramente dominante en el *arbitrario* corpus de los pliegos en catalán conservados —cuestión que bien merece la amplia nota al pie que le dedicamos³¹—.

²⁵ Romeu no señala cuáles son las fuentes exactas de su corpus, que comenta haber reunido a la zaga de otros trabajos y no bajo una recopilación sistemática (1972: 88).

²⁶ Este último porcentaje es el que también otorga a los pliegos computados de ocho hojas. Añade las doce hojas del impreso con el *Menyspreu del mon* de Francesc d'Olesa (*Pliegos... Madrid*, n.º 188) y las dieciséis de la edición barcelonesa de Salvanrach de los *Bons amonestaments* de Fray Anselmo de Turmeda, además de las veinte hojas de las *Obres fetes en lahor de la Seraphica Senta Catherina de Sena*. Sobre estas dos últimas obras volveremos comentando la dificultad de su adscripción a la genuina tradición del pliego poético.

²⁷ Fernández Vega se limita a remitir, como soporte de sus palabras, y sin puntualización alguna para el corpus en catalán, a la caracterización que Infantes (1988 y 1995) hubiera realizado para el conjunto en castellano. Insiste en esa caracterización más adelante (Fernández Vega, 2003a: 81).

²⁸ Sin salirnos del periodo cronológico aquí acotado, no podemos dejar de mencionar que los pliegos del s. XVII recogidos en el catálogo de *Plecs poètics catalans del segle XVII de la Biblioteca de Catalunya* de Escobedo (1988) confirman ese dominio de las dos hojas —aunque no faltan los de cuatro—.

²⁹ Conscientemente hemos utilizado ahora el término de «impreso», pues para difundidísimos pliegos como el correspondiente al *Plant de la Verge Maria* contamos con más de un ejemplar conservado para el periodo.

³⁰ Aun así, la extensión de dos hojas in-4º de hasta ocho impresos religiosos es la más común entre la variopinta constitución formal de ese subconjunto.

³¹ El primer impulso sería ligar la especial presencia de *plecs poètics* conservados de origen barcelonés con la mayor rapidez del proceso de castellanización tradicionalmente defendido para la imprenta valenciana. Sin embargo, ni ello es estrictamente aplicable al ámbito de la literatura popular impresa —según comentaremos fugazmente al hablar de tradiciones lingüísticas— ni podemos dejar de realizar sobre este hecho una serie de puntualizaciones: [1] la materia más abundante en los pliegos preservados es, tras la religiosa, la relacionada con el bandolerismo, fenómeno idiosincrático de la Cataluña de la Edad Moderna y cuya lengua vehicular en pliegos del s. XVI fue por excelencia el catalán, tal y como veremos más adelante; [2] varios de los pliegos del corpus en catalán los aporta la colección de 53 pliegos en castellano y en catalán comprados por el Duque T'Serclaes de Tilly al librero muniqués Rosenthal, una colección en la que hasta 13 de 16 impresos en catalán nos conducen o por referencias locales o por su pie de imprenta hacia Barcelona y Cataluña (los otros tres no presentan indicio alguno de la procedencia), de hecho, la imprenta barcelonesa es ampliamente dominante en el conjunto de los pliegos de Rosenthal, en catalán o en castellano —sin escatimar la presencia de varios valencianos, dos zaragozanos, dos alcaláinos, uno de Huesca y un fragmento de un impreso lyonés—, lo que nos lleva a sospechar que la colección se formó en

Tan manifiesta resulta esa predilección por la extensión de dos hojas in-4º que nos hemos topado con varios pliegos en castellano que, aunque constaban inicialmente de cuatro hojas, al ver la luz en la Ciudad Condal reducen su configuración material a dos: así el pliego estudiado en este mismo volumen por Sánchez-Pérez, RM 707.5, *Aquí se contiene cierta confesión que Brianda Pérez ha hecho a los señores de Granada...*, salido c. 1573 del taller de Bornat en formato de dos hojas in-4º, que recorta el texto del pliego de cuatro hojas in-4º impreso en Pamplona en 1571 por Porrallis (RM 141.8). No se trata de un ejemplo aislado: la extensión se reduce de nuevo en el caso de las conocidísimas coplas del *Pleito de los judíos con el perro de Alba*, publicadas ya en época postincunable por el taller toledano de Villaquirán³², con un formato de cuatro hojas in-4º que se repite en sus numerosísimas reediciones a lo largo del s. XVI por toda la geografía española con la llamativa excepción del único ejemplar de la zona catalanohablante, el barcelonés de Pero Malo de 1578 (RM 596), de dos hojas in-4º, donde se evita la pérdida de texto a través de su distribución en tres columnas frente a las dos habituales³³, tamaño de la letrería al margen³⁴. Los ejemplos extraídos de nuestras pesquisas podrían multiplicarse, pero ni es posible extenderse en ellos en estas páginas ni queremos llamar tampoco a falsas lecturas: aunque la reducción a dos hojas del pliego en castellano de cuatro no es nada infrecuente en los talleres barceloneses, tampoco es sistemática. De hecho, a la vista del corpus preservado, son más numerosas las ocasiones en las que se mantiene la extensión originaria del pliego, acorde a la tipificación material asociada con cada obra.

Pasando al segundo gran centro productor de pliegos en la zona catalanohablante, Valencia, aunque su producción en catalán es mucho menor que la barcelonesa a medida que avanza el siglo —siempre a tenor de los impresos conservados—, el hallazgo de la colección de Perugia y de sus cuatro pliegos en catalán de procedencia valenciana, adscritos todos al taller de Joan Navarro en los años cincuenta y sesenta del s. XVI³⁵,

Barcelona, más allá de la posible circulación de los pliegos; y [3] en la colección vendida por Rosenthal no existe ni un solo impreso religioso, temática que, por el contrario, abunda en la colección de Perugia, donde nos topamos con hasta tres impresos religiosos en catalán de origen valenciano. Todo ello sin dejar de tener en cuenta la categoría de auténtico emporio de la literatura de cordel que la crítica especializada ha llegado a atribuir a la Ciudad Condal, sobre lo que volvemos al hilo del estudio de los pliegos político-noticieros.

³² La adscripción tipobibliográfica es de Fernández Valladares: «Toledo: Juan de Villaquirán, c. 1515-1520» (Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent [en prensa]: n.º X).

³³ En atención tan solo al corpus de pliegos en catalán del s. XVII de Escobedo (1988) puede valorarse la relativa frecuencia que adquirirá esta disposición a tres —e incluso a cuatro— columnas, la misma que habrá, andando el tiempo, de asociarse comúnmente con el género de los *goigs*.

³⁴ El pliego, que en el *Suplemento al Nuevo Diccionario* (Askins, Infantes y Puerto, 2014), figura localizado en la biblioteca de Luis Crespi de Valldaura [ex-T'Serclaes de Tilly], ha pasado, a la muerte de este, a la BNE (VE-1520 [9]). Presenta RM 596 la variante de que los primigenios protagonistas judíos han pasado a ser moriscos, ligada a los nuevos signos de los tiempos. La totalidad de pliegos quinientistas que contienen las *Coplas del perro de Alba* con sus correspondientes adscripciones tipobibliográficas puede consultarse en Fernández Valladares, n.º X (Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent [en prensa]).

³⁵ Véanse los n.ºs 5, 7, 12 y 24 de la colección de Perugia descrita por Infantes (2013): 5. [Martí Pineda] *Consell e bon avisos dirigits a vna noble senyora valenciana novament casada*; 7. *Cobles ara novament trobades a llaor y gloria del santissim cos precios de Jesu Christ, en l'any de M. D. Lvj. Per Juan Timoneda*; 12. *Los goigs de la Verge Maria del Socors. Ab los goigs dels gloriosos metges sent Cosme e sent Damià*; y 24, *Los goigs de la sacratissima Verge Maria de Lorito. Ab los goigs de la verge Maria del Roser. Y los goigs de sant Vicente Ferrer* (para un estudio minucioso de estos pliegos: Mahiques y Rovira 2013a y 2013b).

apuntan, asimismo, hacia el dominio de las dos hojas in-4º. Es más, acercando la lupa analítica al conjunto de treinta y un pliegos de Perugia atribuidos a Navarro, salta a la vista la clara tendencia a una extensión de dos hojas en todos aquellos de temática religiosa —independientemente de la lengua—, materia que en las páginas siguientes habremos de ver ligada por antonomasia al corpus de pliegos en catalán. Por otra parte, el más que exiguo número de pliegos valencianos en catalán de la segunda mitad del s. XVI conocido con anterioridad al redescubrimiento del volumen perusino parece conducir también hacia las dos hojas in-4º³⁶, si realizamos la salvedad de los pliegos valencianos in-8º de finales de siglo —bien estudiados por Rodríguez-Moñino (1963)—, mayoritariamente en castellano, pero donde no falta el impreso en catalán³⁷, o los pliegos de una hoja in-4º de Timoneda, tanto en un idioma como en otro, cuya peculiaridad de formato merecería un específico estudio, difícil, no obstante, al hallarse varios en paradero desconocido o en bibliotecas privadas³⁸.

No podemos dar por terminada esta primera aproximación comparativa a la extensión y materialidad de *plecs poètics* y *pliegos poéticos* sin aludir a un hecho que llama de inmediato la atención del investigador familiarizado previamente con el corpus de Rodríguez-Moñino: la presencia nada extraña en los pliegos en catalán de portada en impresos de tan solo dos hojas, lo que contraviene la estereotipada consideración del pliego poético como producto guiado por la búsqueda de la mayor rentabilidad al menor coste posible, aprovechamiento al máximo de papel incluido. La presencia de portada no es en absoluto desconocida en el conjunto castellano, en asociación, sobre todo —aunque no en exclusiva—, con determinados subgéneros de pliegos que buscan la proyección social a través de la presencia de dedicatorio³⁹, así como con aquellos cercanos al opúsculo didáctico y religioso, o donde, en general, el componente solemne de dirigismo propagandístico se potencia a través de esa presencia de portada; sin embargo, el pliego suelto de carácter genuinamente literario de dos hojas y portada no deja de resultar, fuera de la zona catalanohablante, poco menos que una curiosidad propia de las vacilaciones de la etapa postincunable⁴⁰, apreciable por ejemplo en el impreso con los versos de germanía de Rodrigo de Reinosa (RM 473).

³⁶ Hablamos de un pliego bilingüe de Timoneda (RM 450) y, con toda probabilidad, del pliego que originariamente transmitía las *Coplas de la crich crach* de Valero Fuster (RM 208bis), del que conocemos un ejemplar con fecha de 1556. Bosch (1989: n.º 380) consideró este pliego valenciano y Lamarca (2015: n.º 329) le otorga un origen barcelonés —sin asignarle impresor—, si bien en torno a él existe una auténtica maraña bibliográfica que, junto con la desaparición del ejemplar que se conservaba en el Archivo Histórico de Barcelona, convierten en sumamente compleja cualquier aproximación a este pliego.

³⁷ Este formato in-8º fue conocido, a finales de siglo, por los consejos matrimoniales de Martí Pineda, autor presente ya en la biblioteca colombina.

³⁸ Los pliegos de Timoneda en castellano o de carácter bilingüe pueden consultarse en el *Diccionario* de Rodríguez-Moñino y sus revisiones (véase Askins, Infantes y Puerto [2014] para la reciente localización de varios de esos pliegos). Rodríguez-Moñino (1951) inventarió todos los pliegos de Timoneda que le fueron conocidos. Tal vez habría que añadir a los pliegos de una hoja los *Llaors a la Pietat y plagues de nostre Senyor Jhesu Christ*, que Ribelles (1915, II: 40-41) registra con colofón de «Valencia. Any DLxxxvij» —sin que sepamos de donde toma los datos—, con una extensión de «2 págs.» in-4º, lo que *sensu stricto* equivaldría a una hoja. Fernández Vega (2003a: n.º 1440) remite como facsímil de su portada a la reproducida por Amades, que es una mistificación a partir de Aguiló.

³⁹ Puerto Moro (2020a).

⁴⁰ Nos ceñimos en todo momento al arco cronológico del s. XVI. Para el s. XVII, García de Enterría (1973: 64) llama la atención sobre el cambio que conoce la centuria «en el sentido de que el título va imponiéndose cada vez más y da lugar a las portadas».

Frente a tales datos, hallamos el sugestivo contraste ofrecido por la colección de los dieciséis pliegos en catalán que figuraban entre los cincuenta y tres adquiridos por el Duque T'Serclaes de Tilly al librero muniqués Rosenthal a principios del s. XX. Señalamos anteriormente, en sintética nota al pie, la más que probable formación de esta colección en enclave catalanohablante y, más concretamente, barcelonés —añadamos a lo expuesto en esa nota el claro predominio en el conjunto de los pliegos de dos hojas⁴¹—, de la misma manera que remarcábamos que en nada le interesaron al recopilador los pliegos religiosos, más propensos a la inclusión de portada cuando se acercan al opúsculo o cancionerillo devoto. Aun así, nos vamos a encontrar con hasta seis pliegos de dos hojas y portada entre los doce en catalán de paradero conocido procedentes de la colección⁴², impresos todos ellos en diversos talleres barceloneses de la segunda mitad del s. XVI: Regner (1), Cortey (1), Cortey-Malo (1), Viuda de Mompesada (1) y Bornat (2). Variados son también sus temas, de manera que al lado de tres pliegos de marcado componente político-propagandístico y noticiero —dos en relación con el acuciante problema del bandolerismo en la Cataluña de la Edad Moderna (Rosenthal, n.ºs 14 y 15) y un tercero ligado a la victoria de Lepanto (Rosenthal, n.º 47)—, hallamos otros tres de carácter estrictamente literario: pastorelas o de vinculación con el género (dos: n.ºs 10 y 12 de Rosenthal), y unos versos satírico-burlescos en la línea de las querellas entre hombres y mujeres (Rosenthal, n.º 9), tan vigorosa dentro de la literatura popular y sobre la que volveremos, junto con el resto de temáticas aquí esbozadas.

Sabemos que solo sobre grandes corpus es posible obtener datos conclusivos, aun así, la clara proximidad cronológica y geográfica entre esos doce pliegos, la heterogeneidad de imprentas barcelonesas de las que proceden y la diversidad de temas que reflejan parecen ser excelente cala en lo que conformaría el surtido del pliego en la Barcelona de la segunda mitad del s. XVI —siempre que no perdamos de vista que la materia religiosa fue ¿conscientemente? obviada por el recopilador—. Por lo mismo, creemos que esos pliegos resultan significativos en su reflejo de unas configuraciones materiales a todas luces divergentes de las asociadas con el prototípico pliego poético en castellano.

TRADICIONES ICONOGRÁFICAS: «HOMENETES Y DONETES PERA COPLAS» Y FIGURILLAS CELESTINESCAS. XILOGRAFÍAS «EX PROFESO» E IMAGINERÍA DE PATÍBULO⁴³

Desde que hace ya más de medio siglo la caracterización material del pliego poético quinientista de Norton y Wilson reproducida más arriba se fijara en la presencia del grabado como elemento propio de su configuración, la crítica especializada ha insistido en el peso específico de la imagen en este tipo de impresos, pronto inseparable del horizonte de expectativas de sus receptores, fuera mayor o menor el grado de vinculación con el texto⁴⁴. Más allá del ámbito específico del pliego poético que aquí nos ocupa, es bien sabido que se trata de una práctica editorial común para el impreso popular en toda la Europa Moderna, en la que se habrá de perpetuar durante siglos la xilografía —o grabado en madera—, mucho más económica que la calcografía —o grabado en metal— que va imponiéndose

⁴¹ Este dato llamó ya la atención de Garvin (2020) bajo intereses muy diferentes a los nuestros.

⁴² Gonzalo García (2018: 190-210) ofrece reproducción de la primera página de todos los pliegos del cataloguito de Rosenthal actualmente localizados.

⁴³ Remitimos a las imágenes incluidas en el *Apéndice iconográfico* como necesario complemento de las líneas que siguen.

⁴⁴ Pueden consultarse las clásicas palabras sobre el tema de García de Enterría (1983: 55-56).

desde finales del s. XVI para el libro. Ahora bien, la importancia comúnmente otorgada a la imagen en la constitución material del pliego poético contrasta con la tradicional carencia de estudios específicos, solo en los últimos años parcialmente solventada.

Si ya Norton y Wilson (1969: 5) habían notado el habitual carácter de «reused woodcut» de la imagen asociada al pliego, transcendentales trabajos de orientación biblioiconográfica como el de Fernández Valladares (2012) para la imprenta de los Junta han demostrado de manera impecable cómo los grabados abiertos *ex profeso* para *La Celestina* de c. 1499 fueron ampliamente usufructuados por los pliegos burgaleses del s. XVI, dentro de una práctica de reutilización de materiales para el impreso popular que traspasa fronteras y afecta igualmente al empleo en ellos de las letrerías más gastadas.

Expuesto esto, tan incuestionable nos resulta ese aprovechamiento y reutilización de grabados de origen libresco para el nuevo producto editorial como indudable, sin embargo, que pliegos *poéticos* / *plecs poètics* —o *coplas* / *cobles*, según la terminología de época— contaran también con materiales xilográficos específicamente asociados con ellos desde fechas relativamente madrugadoras, al menos para determinados géneros y materias. En ese sentido, más que elocuente es el asiento referente a los «LXVI homenetes y donetes *para coplas*» del temprano inventario de la imprenta de Joan Joffré, una de las más activas en la Valencia del primer tercio del siglo XVI y de la que salieron pliegos tanto en castellano como en catalán⁴⁵; «homenetes y donetes» que con certeza equivalen a las figurillas o taquitos *factótum* referidos como «babuynes» en el inventario del impresor burgalés Juan de Junta (1555)⁴⁶. De hecho, sabemos de la presencia ya c. 1515-1519 de al menos un juego de figurillas de ascendencia celestinesca en la totalidad de los grandes centros impresores de pliegos poéticos de la zona castellana (Cromberger en Sevilla, Villaquirán en Toledo, Basilea-Melgar en Burgos), preferentemente asociadas en sus inicios con pliegos poéticos de materia profana e ingrediente dialógico (coplas dialogadas, villancicos, etc.), además de con impresos teatrales propiamente dichos⁴⁷. Con todos estos datos en la mano, el acercamiento de la lupa nos permitirá visualizar un interesante mapa de contigüidades y divergencias que revela tradiciones iconográficas tan propias como hermanadas entre las zonas castellana y catalanohablante.

De entrada, se hace necesario insistir en el peso particular de las primeras ediciones de *La Celestina* en la configuración del universo iconográfico del pliego poético de carácter no religioso —y, hasta cierto punto, propiamente literario—. En este sentido, es necesario recalcar, al margen de la mencionada rentabilización que la imprenta juntina supo hacer de las escenas en bloque —o «historias»— de la edición burgalesa de *La Celestina* de c. 1499, la

senda que se inicia con la revolución del grabado por Grüninger a través de la introducción de *taquitos factótum* o tipos móviles aplicados a la ilustración para su iluminación del *Terencio* (1496) —valiéndose para ello de imágenes que, a su vez, se hacían eco de toda la

⁴⁵ Aunque la muerte de Joffré se produjo c. 1530-1531, el inventario fue realizado cuando su imprenta se vendió a Joan Navarro, quien se haría cargo de ella definitivamente en 1542, según recoge Canet (1999) en un artículo que reproduce el inventario de la imprenta a partir de Berger. El documento original se halla en los Archivos de Protocolos del Colegio del Corpus Christi de Valencia, protocolos de Ausias Metaller, sig. 1542.

⁴⁶ Fernández Valladares (2012: 103).

⁴⁷ Puerto Moro (2012: 277-279). Sobre la común utilización de estas figurillas en pliegos teatrales, más allá de en aquellos poéticos de componente dialógico, no olvidemos que el inventario juntino de 1555 registra «quarenta y dos babuynes *para farsas*» (Fernández Valladares, 2012: 103, nuestras las cursivas).

tradición iconográfica medieval asociada con el comediógrafo—, continúa con la adopción de ese sistema iconográfico por las primeras ediciones sevillanas de la *Tragicomedia*, y llega hasta la creación de toda una galería visual de personajes-tipo (galán, dueña, dama, viejo, etc.) que, más o menos modificados, habrán de pasar [...] al mercado del pliego poético para asociarse sistemáticamente con textos de componente dialógico⁴⁸.

Si sabemos que las figurillas celestinescas con que contaba el taller burgalés c. 1515-1519 no eran sino copia en espejo de las sevillanas, cuyas hechuras se remedaban toscamente por las mismas fechas en el taller toledano de Villaquirán —una prueba más de la conocida red de intercambios entre estos tres emporios de literatura popular en Castilla—, la tradición de taquitos factótum relacionados con *La Celestina* de la zona catalanohablante se vincula claramente con la ilustración de *La Tragicomedia* de Joffré (1514). Sus figurillas, si bien mantienen los atributos básicos de las sevillanas para los diferentes personajes, presentan, sin embargo, una factura muy diferenciada —intuimos que deliberadamente diferenciada—, al tiempo que hallamos en el repertorio alguna novedad —de amplia descendencia— con respecto al de la *Tragicomedia* sevillana. Es el caso, por ejemplo, de la «dama con flor» —en representación de Elicia hasta en tres ocasiones en la *Tragicomedia* de 1514—, una figura-tipo que Fernández Valladares (2012: 99-100) registra en Burgos solo a partir de la década de los veinte —con acabado, de nuevo, muy diferente— y cuya descendencia, una vez introducida en el fondo xilográfico popular, tendrá amplísima fortuna a lo largo y ancho de la geografía española hasta, cuando menos, el s. XIX⁴⁹.

Nos consta que las figurillas empleadas por Joffré en la *Tragicomedia* de 1514 tienen continuidad en la nueva impresión de la obra por este taller en 1518, y con toda seguridad formaban parte de esos «LXVI homenetes y donetes pera coplas» que se registran en el inventario de sus bienes —se trataba de los mismos taquitos o de nuevas entalladuras respetando los personajes-tipo—. Al tiempo, no hay que perder de vista que la amplia cantidad de figurillas referidas —sesenta y seis—, nos sitúa ante un número realmente vertiginoso si tenemos en cuenta que los «babuynes» del inventario del taller de los Junta no pasaban de cuarenta y dos, dato para la reflexión bajo perspectivas muy diversas: desde el naufragio de pliegos en catalán mencionado en páginas anteriores hasta la posible falta de adscripción de pliegos *sine notis* de ascendencia valenciana, sin olvidar que esos taquitos se utilizarían también para los pliegos teatrales —género del que Valencia fue foco indiscutible en la época— o, incluso, la existencia de una tradición figurativa más rica cuantitativamente hablando, cuestión en la que ahora no podemos entrar. Ciertamente es que a fecha de hoy no controlamos pliegos poéticos de Joffré ilustrados con taquitos celestinescos y que los adscritos a su taller y conocidos pertenecen a tipologías genéricas muy distantes de las coplas literarias de carácter profano con las que aquellos se asocian preferentemente, sin embargo es de cajón que esos «homenetes y donetes pera coplas» hubieron de tener salida en impresos actualmente perdidos.

Lo que sí podemos testimoniar es que estos taquitos de ascendencia celestinesca habían «migrado» ya a la imprenta barcelonesa de Amorós c. 1525-1530, pues, más allá de la inclusión en su *Celestina* de 1525, en la hoja 1v del —incompleto— *Libro en el qual se*

⁴⁸ Es síntesis ofrecida por Puerto Moro (2019: 29), basándose en lo previamente expuesto en Puerto Moro (2012: 277-279). En esa síntesis se alude, igualmente, al trasvase de estas figurillas a la comedia urbana de corte celestinesco, asunto que no nos interesa en estos momentos.

⁴⁹ Puede verificarse este dato tan solo con consultar el trabajo de García Sánchez-Migallón (2014), *La colección de pliegos de cordel y literatura popular del Seminario de Bibliografía (UCM)*, que incluye pliegos de los ss. XVIII y XIX fundamentalmente, y la reproducción de portadillas que en él se realiza.

contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas que ha llegado hasta nosotros (RM 936) nos volvemos a encontrar con los Pleberio, Melibea y Celestina que asomaran tempranamente en la *Tragicomedia* valenciana de 1514, desposeídos de su referencialidad primera y formando parte del fondo xilográfico popular como personajes-tipo. La similitud de las figuras es tal —no se trata, como en la zona castellana, de copias en espejo o de remedos toscos— que podría conjeturarse, a simple vista, que se trata de los mismos taquitos, lo que nos a lleva pensar, en última instancia, o en un mismo entallador y producción «en serie» o en una copia muy fidedigna del modelo, dentro siempre del contexto de contacto entre impresores y trasvase de textos y tradiciones materiales que existiría en la región catalanohablante como existió en la castellana. Figuras de la serie celestinesca distintas de las anteriores las hallamos de nuevo en RM 1063, *Síguense dos romances de Gayferos*, salido por las mismas fechas del taller de Amorós, asombrosas copias una vez más de las xilografías de Joffré.

Dadas las tremendas pérdidas dentro del corpus en catalán, habremos de esperar a la segunda mitad del s. XVI y a la aportación del importantísimo conjunto de pliegos adquirido por el Duque T'Serclaes de Tilly a Rosenthal para localizar finalmente vestigios de iconografía de ascendencia celestinesca en pliegos poéticos en esta lengua: así en las *Cobles contrafetes de senyora de ma vida en favor dels homens ab un villançet a la fi*, publicadas en Barcelona por Cortey c. 1565-1572 (Rosenthal, n.º 9), donde hallamos una clara copia en espejo de «el Calisto» de Joffré 1514 y el exitoso personaje-tipo de la «dama con flor» que, por lo demás, poco se parece ya en su factura a «la Elicia» valenciana; o las *Cobles sobre del dansar y ballar y del poc adoctrinar que fan les mares a ses filles*, con colofón del también impresor barcelonés Arbús, 1576 (Rosenthal, n.º 16), en las que encontramos, además de la imagen de la «dama con flor» de Cortey, el remedo de una de las figurillas utilizadas por Joffré para representar a Pármeneo⁵⁰.

A la vista de estos datos, resulta innegable la continuidad y tradición iconográfica propia de esos *taquitos factótum* celestinescos asociados con *coplas / cobles* de contenidos estrictamente literarios⁵¹, así como el interesante mapa de contigüidades y divergencias entre pliegos poéticos y *plecs poètics* que se va dibujando ante nuestros ojos desde perspectivas diversas. Como incuestionable nos parece, por otra parte, que la extensión del estudio comparativo a la tradición figurativa asociada con otras tipologías de pliegos de amplísima presencia en el mercado de cordel, tales los religiosos, seguiría marcando interesantes líneas continuas y discontinuas inabordables en estas páginas pero claramente vislumbradas en la investigación previa a su redacción.

Cabe insistir en que en todo momento estamos hablando de *tradiciones iconográficas*, de no menor arraigo, por tanto, que las *tradiciones retóricas y de motivos* que acompañan a los distintos géneros y subgéneros de la literatura de cordel; es decir, de una iconografía «fossilizada» en mayor o menor grado y que desde esa «fossilización» actúa como inmediato cliché identificador del pliego y como orientación primera sobre sus contenidos para el comprador-receptor. Pudieran parecer arriesgadas estas palabras si tenemos en cuenta que llegó a convertirse prácticamente en tópico entre los especialistas referirse a lo débil o casi inexistente que puede llegar a ser la conexión entre los contenidos

⁵⁰ El primer pliego se halla actualmente en la Biblioteca privada de los herederos del Duque T'Serclaes de Tilly (Madrid) y el segundo en paradero desconocido, si bien de este último tenemos reproducción facsimilar por Rodríguez-Moñino (*Pliegos Morbecq*, n.º 21). Reproduce portada de uno y otro Gonzalo García (2018: 193 y 197).

⁵¹ Apreensión que, recalcamos, nos permite diferenciarlas de las *coplas* de carácter religioso o político-noticiero.

del pliego poético y la imagen acompañante, sin embargo, desde nuestro conocimiento del corpus de pliegos poéticos del s. XVI en castellano y en catalán, evidente resulta que es la imagen la que delimita en primer lugar, si no ya el contenido específico del pliego, sí el macrogénero al que se adscribe y su correspondiente horizonte de recepción: una estampa religiosa jamás va a ilustrar un pliego satírico-burlesco, de la misma manera que las figurillas celestinescas nunca van a actuar como reclamo de un pliego devocional. A partir de estas grandes lindes —de lógica aplastante, por lo demás—, urge un acotamiento del terreno que aborde de manera global los distintos géneros y subgéneros del universo del pliego poético desde una conjunción de análisis textuales e iconográficos que, pese a los avances en biblioiconografía y a la creciente atención hacia el grabado del libro antiguo, siguen siendo más que escasos en este específico campo⁵².

En relación con las xilografías, un segundo tópico ampliamente extendido entre los especialistas en pliegos quinientistas que se hace necesario desterrar definitivamente es el referente a un aprovechamiento y reutilización de grabados llevado hasta el extremo de pasar por alto la existencia de xilografías abiertas *ex profeso* para tan «humilde» género editorial —adjetivo cada vez más obsoleto, o cuando menos más puntualizable—. La creencia, cuestionada desde el inicio de las páginas aquí dedicadas a la iconografía de pliegos poéticos y *plecs poètics* al poner el acento sobre la existencia de cierto tipo de material xilográfico particularmente asociado con pliegos poéticos y teatrales, se vuelve totalmente insostenible a poco que centremos nuestra atención en un género idiosincrático de los pliegos en catalán y completamente desconocido en castellano en el s. XVI: el asociado con el importante problema del bandolerismo en la Cataluña de la Edad Moderna y con el constante intento de atajarlo por parte de las autoridades.

Nos situamos, ahora, ante pliegos político-noticieros de fuerte componente dirigista, empleados como eficaces instrumentos mediáticos para dar la máxima publicidad al castigo del bandolero y obtener el efecto disuasorio correspondiente. En relación con ese componente dirigista, se comprende la presencia de escudo oficial en la portada de las *Cobles noves del rebato y encontre an tingut los bandolers y lladres ab la gent del rey, y dels senyors de diputats del general de Cathalunya* (Rosenthal, n.º 15); sin embargo, la ilustración por antonomasia de este tipo de textos es la que refleja la pena capital a través de una serie de potentes imágenes de patíbulo que muestran el momento álgido del castigo (decapitación, ahorcamiento, etc.) en xilografías, a todas luces, creadas *ex profeso* para estos pliegos. Ha de hacernos reflexionar este hecho, de entrada, sobre la tradicional aprehensión historiográfica del pliego como «menudencia» de imprenta en la que el avisado impresor busca la máxima rentabilidad bajo mínimas inversiones: de forma muy evidente, esos pliegos de bandoleros tienen poco de impresos intrínsecamente populares y mucho de asociación con toda una maquinaria institucional que se cuida de que su mensaje llegue al público más amplio posible, un contexto en el que la imagen es fundamental y justifica plenamente los costes adicionales de su entalladura.

Por lo demás, escenas de ajusticiamiento tan truculentas no son exclusivas de los pliegos en catalán de bandoleros. A fecha de hoy, sabemos que esos ajusticiamientos forman parte de un vigoroso género de la literatura popular impresa común a toda la Europa Moderna: la literatura de patíbulo, a la que Gomis (2016) ha prestado larga atención

⁵² Entre las excepciones, la atención de Puerto Moro (en prensa) a la tradición iconográfica que acompaña a la subtipología religiosa de pliegos poéticos rosarianos.

⁵³ Para la asociación entre estos pliegos de bandoleros y la literatura de patíbulo, puede consultarse Llinares (2017).

en relación, particularmente, con su presencia en pliegos del s. XVIII⁵³. Carecemos, sin embargo, de estudios específicos que profundicen en la vinculación de determinados pliegos quinientistas en castellano con el género, si bien resulta incuestionable su temprano asomo en el medio atendiendo tan solo a una xilografía como la de RM 231, de lazos más que evidentes con la tradición iconográfica del patíbulo a la que someramente nos acabamos de asomar⁵⁴.

TRADICIONES TEMÁTICAS Y LINGÜÍSTICAS

La cartografía de contigüidades y divergencias que se ha desplegado ante nuestros ojos al adentrarnos en la materialidad e iconografía de *pliegos poéticos* y *plecs poètics* se enriquece de forma realmente sugestiva si ampliamos el estudio a los contenidos característicos de unos y otros. Nos revela ese estudio, para empezar, interesantes vinculaciones entre determinadas temáticas y lenguas, dentro de una escala de posibilidades que va desde la asociación más o menos común de ciertos contenidos con el castellano o con el catalán hasta la clara especialización lingüística que revelan ciertos géneros tremendamente exitosos en el ámbito de la literatura popular impresa, tal el del romancero carolingio, de peso específico en el despegue del nuevo producto editorial y literario en la Península Ibérica y que hemos de hallar siempre en lengua castellana.

Al hilo, cabe destacar que no hemos podido localizar ni una sola traducción del castellano en nuestra revisión sistemática del corpus de pliegos poéticos quinientistas en catalán, lo que de forma evidente revela el carácter bilingüe del receptor y comprador de estos impresos. Junto a ello, hay que destacar que es el catalán la lengua empleada en exclusiva en aquellos pliegos de interés local a los que se pretende dar máxima difusión desde el engranaje de control civil: las coplas de bandoleros anteriormente estudiadas en sus aspectos iconográficos⁵⁵. Probablemente se desprenden de ello interesantísimos datos sociológicos y literarios cuyo análisis en profundidad es imposible de abordar aquí, pero que bascularían entre la alfabetización de base en catalán —lengua de las *beceroles* o cartillas para aprender a leer— y una unión entre lenguas y tradiciones literarias que no permanecería incólume ante la novedad castellana de la poesía de cancionero y el retroceso del catalán como lengua poética, según insistió ya Cátedra (1983: VIII) en su momento, desligando esta cuestión de la pérdida de identidad política o cultural defendida por otros autores⁵⁶.

⁵⁴ La reproducción de su portada en el *Apéndice iconográfico* ha sido posible gracias a la generosidad y gestiones de Consuelo Gonzalo García, quien en su momento editó y estudió exhaustivamente este pliego (2006), si bien sin ligarlo al género europeo de la literatura de patíbulo al que la crítica española se abre por primera vez desde el ámbito de la historia y, específicamente, a partir del crucial trabajo de Gomis.

⁵⁵ Nos circunscribimos siempre a los pliegos poéticos del s. XVI.

⁵⁶ Es obvio, por otra parte, que un análisis de la convivencia entre castellano y catalán en los pliegos poéticos de la zona catalanohablante llevado hasta sus últimas consecuencias no habría de perder de vista, más allá de variaciones genéricas, posibles variaciones geográficas en relación con la producción de pliegos en los tres grandes enclaves catalanohablantes: Valencia, Barcelona y Mallorca, cuestión total y absolutamente fuera de nuestro alcance en estas páginas. Señalemos tan solo que afirmaciones tan extendidas como la mayor y más acelerada castellanización de la imprenta en la zona valenciana habrían de apuntalarse cuidadosamente para el ámbito de la literatura popular impresa —son muy interesantes, en este sentido, los datos ofrecidos por Cátedra (1986: 243-247) sobre el dominio del catalán en la producción popular del impresor barcelonés de la segunda mitad del s. XVII Antoni Lacavalleria y del castellano en sus volúmenes de mayor peso—, sin olvidar que los porcentajes pueden variar de un día para otro al compás de hechos tan fortuitos como la aparición de nuevos pliegos en catalán de la segunda mitad del s. XVI de procedencia valenciana en el redescubierto volumen de Perugia, según destacábamos.

Tal y como avanzamos en páginas anteriores, el tremendo naufragio de pliegos en catalán y, particularmente, la nula conservación para los inicios del s. XVI de pliegos portadores de tipologías temáticas de amplia representación en los registros colombinos, aconsejan un análisis cronológicamente delimitado por la fecha de fallecimiento del insigne bibliófilo (1539), lo que contribuirá a aminorar el sesgo de porcentajes y distribución de materias que ofrecemos a continuación. Ello no significa, sin embargo, que no crucemos puntualmente ese límite al seguir la pista de determinadas materias de amplia descendencia.

Contigüidades y divergencias temáticas. Primera aproximación

Una primera valoración del corpus de pliegos poéticos en catalán anteriores a 1539 nos devuelve tres grandes núcleos temáticos: el religioso —de abrumadora presencia—, el político-noticiero y el satírico-burlesco, bien representados también en el corpus de pliegos en castellano. Ahora bien, frente a esas claras líneas de continuidad, comentábamos anteriormente la existencia de géneros de evidente especialización lingüística. En relación con las razones aducidas sobre el retroceso del catalán como lengua poética, es imposible localizar en esta lengua, de hecho, pliegos cancioneriles de carácter amoroso-galante, de tan importante representación en el corpus de pliegos en castellano del primer tercio del s. XVI (Puerto Moro, 2020b). Unos textos cancioneriles que, con su propia identidad lingüística, conviven, por otra parte, con obras bien conocidas de la literatura catalana en «pliegos» bilingües como el colombino RM 549, donde se incluyen el *Testament de Bernat Serradell* junto con versos de Juan del Encina⁵⁷. Es más, de forma general podemos valorar como escasísimos los *plecs solts* de carácter amoroso, al menos los conservados: hemos de irnos a la segunda mitad del s. XVI para toparnos con *Les cobles de bella de vos enamorados* de Timoneda⁵⁸, o con el específico género de la pastorela, de prolongada continuidad en el medio y presente ya en el pliego barcelonés de los años sesenta, según vimos en relación con el uso de portadas. Cuestión aparte, aunque temáticamente colindante, es la de las *cobles* que unen un componente erótico al tono burlesco, de las que en las páginas siguientes nos toparemos con interesantes testimonios colombinos.

Señalábamos antes también la vinculación con el castellano de los pliegos romanceriles durante todo el siglo XVI⁵⁹, bajo la paradoja —o no— de que a la imprenta barcelonesa le debemos la primera compilación extensa de romances de la que tenemos noticia, la correspondiente al *Libro en el qual se contienen cincuenta romances* (RM 936, c. 1525-1530); sin olvidar el pliego poético postincunable con el *Romance de los*

⁵⁷ El impreso es incluido por Rodríguez-Moñino en su *Diccionario* a partir del *Regestrum B* de Hernando Colón, n.º 3953, si bien su precio de compra en Tarragona en 1513, «siete dineros», es muy superior al de otros pliegos adquiridos en la misma ocasión: «medio dinero» o «un dinero», datos pecuniarios sobre los que volvemos brevemente más adelante.

⁵⁸ Rodríguez-Moñino (1951: 40, n.º 37). Los versos, con dos estrofas menos, se encuentran también en el cancionero bilingüe *Flor de enamorados*, según señalara ya Romeu, quien consideró el pliego anterior al cancionero y como testimonio de mayor calidad. Fue composición contrahecha a lo divino por el mismo Timoneda en dos ocasiones: en el pliego catalán *Cobles de bella de vos enamorados contrafetes al spiritual...* (Rodríguez-Moñino, 1951, 34: n.º 25) y al final de su edición del *Auto del Nacimiento*, incluido en el *Ternario Spiritual*, según da noticia Romeu, quien se hace eco también del importante éxito de los versos en el s. XVI (1992 [1972]: 61-63).

⁵⁹ Información detallada sobre el desarrollo de la forma romance en catalán puede consultarse en Mahiques (2021).

doce pares de Francia —más varios romances trovadorescos y villancicos cortesanos—, impreso también en Barcelona por Rosembach (RM 1171, c. 1513-1520).

Finalmente, aun saliéndonos del arco inicialmente delimitado para el estudio temático, no es posible tratar divergencias entre pliegos quinientistas en catalán y en castellano sin aludir a la más que llamativa ausencia en catalán de los «casos horribles y espantosos», un género idiosincrático de la literatura de cordel, fraguado dentro de ella y de tan extensa proliferación desde la segunda mitad del s. XVI que ha llegado a considerarse poco menos que representante prototípico de este mercado. El porqué exacto de la ausencia de tales textos en catalán se nos escapa, pero, puesto que sabemos de la no traducción del castellano al catalán, es posible, por una parte, que el género se desarrollara al amparo de autores castellanohablantes especialmente populares y que llegaron a hacer de sus obras auténticos bestsellers de largo recorrido —caso de Mateo de Brizuela y otros «ruiseñores populares» bien conocidos—; y, por otra, que el cultivo de estas obras fuera más rentable en castellano incluso para los autores de la franja catalanohablante, dado el particular éxito de esos textos y su correr de punta a punta de la Península Ibérica. Se trata, al fin y al cabo, de un subgénero nacido ya dentro de los intercambios impresores propios de la era de Gutenberg.

Impresos religiosos: el género de los goigs, certámenes literarios, confluencias culturales

Pasando a las contigüidades temáticas entre uno y otro corpus, llama la atención, de entrada, la amplísima cantidad de obras de carácter religioso localizadas dentro del conjunto de setenta y ocho pliegos en catalán anteriores a 1539 que controlamos⁶⁰, más de la mitad (42/78), con hasta veintidós impresos conservados, según quedó apuntado más arriba. Este número contrasta ampliamente con el 21% de pliegos religiosos que Puerto Moro (2012) computó dentro del catálogo de postincunables en castellano⁶¹, si bien allí se advertía en todo momento de lo limitado de los porcentajes ofrecidos para la zona catalanohablante. La proporción se corrige ligeramente, por otra parte, si atendemos solo a los ítems colombinos (31/66), corrección vinculable con la especial conservación, por razones obvias, de los impresos religiosos frente a otras tipologías temáticas. En este sentido, hemos de añadir que una parte importante del subconjunto religioso en catalán lo aporta el volumen facticio preservado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Valencia conocido como «El Nazareno».

El análisis del corpus permite deducir una vinculación estrechísima —aunque no exclusiva— entre materia religiosa y lengua materna catalana en toda la franja mediterránea; asociación que en la imprenta valenciana se nos muestra, a la luz de las obras conocidas, especialmente fuerte en las décadas inaugurales del Quinientos.

Centrándonos, una vez más, en un análisis minucioso de contigüidades y divergencias, dentro de la materia devocional es posible observar, al lado de la comunidad de las grandes temáticas —mariana, cristológica, hagiográfica, moral cristiana, salmos—

⁶⁰ Recordamos que se está hablando aquí del *pliego* como entidad literaria, al margen de la multiplicación de ediciones o ejemplares que localizamos en el caso de alguna obra o cancionerillo religiosos, según quedó anotado anteriormente.

⁶¹ Ciertamente es que las franjas cronológicas consideradas en uno y otro estudio no son las mismas, pues el catálogo de Puerto Moro (2012) se limita a la etapa postincunable, mientras que aquí se está considerando un arco cronológico que se extiende hasta 1539; sin embargo, creemos que la aproximación al corpus en términos relativos y no de números absolutos justifica la validez de este primer acercamiento contrastivo.

particulares modulaciones genéricas que atañen, de forma muy especial, al vigorosísimo y prototípicamente catalán —o mejor dicho, en lengua catalana— género de los *goigs*, generalmente anónimos. Es bien sabido que el género, relacionado estróficamente con la antigua danza provenzal, tendría su origen en el canto de los siete gozos o alegrías de la Virgen, aunque pronto quedó vinculado con advocaciones concretas de la Madre de Dios, sobre todo con la del Rosario, y ya desde el s. XV englobaba cantos a Cristo y a los santos, en textos que se repetirán durante siglos dentro de una codificación editorial asociada inicialmente al pliego in-4º y disposición textual en dos columnas, si bien el tiempo habrá de consolidar el tamaño in-folio y una distribución prototípica a tres columnas⁶². Hay que añadir, por otra parte, que aunque se trata de género muy característico de la literatura popular impresa en catalán, lo localizamos desde finales de s. XVI también en castellano⁶³.

En los catálogos de Hernando Colón figura el incipit de una gran cantidad de *goigs*, fundamentalmente marianos, aunque también encontramos varios hagiográficos, ítems que, junto con los *goigs* conservados para el periodo, explican la mayor amplitud de esas temáticas en el corpus en catalán frente al castellano, con una abrumadora presencia de la mariana, que llega a abarcar la mitad del subconjunto religioso en catalán (21/42). Los incipits colombinos permiten identificar *goigs* de vida impresa hasta prácticamente nuestros días: los *Goigs del roser*, en la simiente del género, registrados ya por Colón bajo dos entradas⁶⁴, a los que se unen los vinculados con advocaciones marianas más concretas: los *Sept goigs a S. Maria de la Canal*⁶⁵, las *Laudes de la Verge del Tallat*⁶⁶, las *Cobles en loor a la Verge del Socorr*⁶⁷, o los *Set goigs de la Verge de la Pietat*⁶⁸. De la misma manera, localizamos ya en Colón el incipit de gozos hagiográficos de larga tradición: los dedicados a San Sebastián —que en los registros colombinos aparecen unidos con los *Goigs de la Verge de la Pietat*⁶⁹—, las *Cobles de Sancte Magdalena*⁷⁰, *Laudes en coplas a Sant Magi*⁷¹, o las *Cobles en loor de Sant Vicent Ferrer*⁷². Es obvio tanto el particular conservadurismo de la literatura religiosa de vinculación oracional como la fuerza con que el género eclosiona en el ámbito de la literatura popular impresa desde su primera andadura.

De *Los set goigs de la Verge Maria del Roser molt devots* ha llegado hasta nuestros días, además, una impresión salida, probablemente, del taller barcelonés de Rosembach c.

⁶² En la aproximación al género de los *goigs* sigue siendo absolutamente imprescindible el clásico trabajo de Amades y Colomines (1946-1948).

⁶³ RM 939, *Los gozos de la Virgen María nuestra señora del Rosario. Agora nuevamente compuestos por un su devoto. Con otras tres canciones de nuestra señora*. Se trata de pliego sin adscripción tipobibliográfica conservado en la Biblioteca de Cataluña y que intuimos barcelonés, aunque extrañamente Lamarca (2015) no lo incluye en su repertorio. Brevemente se refiere a él Puerto Moro (en prensa). Por otra parte, en relación con la producción popular del impresor barcelonés del s. XVII Antonio Lacavalleria, Catedra (1986: 244) comenta el registro de ocho pliegos de gozos en catalán frente a dos en castellano.

⁶⁴ Askins I, n.º 4 y II, n.º 5.

⁶⁵ Askins II, n.º 11.

⁶⁶ Fernández Vega (2003a: n.º 1770).

⁶⁷ Askins I, n.º 8.

⁶⁸ Askins I, n.º 6 y I, n.º 42. Aparecen vinculados con las *Cobles a Sant Sebastià*.

⁶⁹ Askins I, n.º 42.

⁷⁰ Askins I, n.º 24.

⁷¹ Askins I, n.º 29.

⁷² Askins II, n.º 9.

1528⁷³, en un bifolio in-4º que tiene la peculiaridad de poseer la h. 2 en blanco, curiosidad que parece concordar con la extensión de una hoja in-4º de los tempranos *Goigs de la gloriosa Mare de Deu de la Concepció los quals se cantan en la iglesia de la Encarnacio* y de *Los dolors de la gloriosa Mare de Deu, los quals se cantan los dissaptes de la quaresma en la Incarnacio*⁷⁴, sin datos tipobibliográficos, pero que habría que ubicar en la imprenta valenciana de muy principios de siglo⁷⁵. Los dos últimos impresos, claramente emparentados en una idéntica codificación editorial que implica, además de la extensión de una hoja y la misma disposición textual a dos columnas, la presencia de grabado en h. 1r, podrían identificarse con los testimonios más madrugadores del género en el ámbito de la literatura popular impresa; calas preciosas, por tanto, a la hora de ahondar en los primeros tiempos del que habría de ser su género más característico en catalán. Inabarcable resulta aquí la profundización en el tema, pero creemos que para seguir el desarrollo del género oracional de los *goigs* en el ámbito de la literatura de cordel no habría que perder de vista datos como los ofrecidos por un documento conservado en el Archivo Municipal de Valencia con fecha de julio de 1523 en que se refieren los ducados que los jurados de la ciudad de Valencia acordaron abonar al impresor Joan Joffré por la impresión de dos resmas de oraciones contra la peste que se cantarían en las misas en él nombradas, donadas al pueblo por los «magnífichs jurats»⁷⁶.

Sin traspasar el arco cronológico acotado, aún hemos de hacer alusión a los ecos de este género en un último impreso, el correspondiente a las *Cobles de la Verge Maria de la Soledat ab la Ave Maris stella en pla* (Valencia: Joffre, c. 1518). Se trata de un bifolio in-4º, con disposición textual a dos columnas, en el que las *Cobles de la Verge Maria de la Soledat*, con similar estructura compositiva a la de los *goigs*, ocupan, como en el caso de los otros impresos correspondientes al género de esta temprana época, una hoja in-4º por las dos caras, en este caso, h. 1v y h. 2r, a las que se les añade la portada de la h. 1r y el remate final en la h. 2v con los versos de *Ave Maris stella en pla*. Por lo demás, su

⁷³ Tomamos la adscripción de Fernández Vega (2003a: n.º 1750), quien señala la presencia de hasta tres de los cuatro grabaditos del impreso en el *Plant de la Verge Maria* publicado por Rosenbach en 1528. Si bien somos conscientes de lo resbaladizo de la atención exclusiva a los grabados a la hora de adscribir cronológicamente un impreso, dada su continua reutilización, lo cierto es que una datación temprana de estos *goigs* nos resulta más convincente que la de Lamarca (2015: n.º 419), quien da la de «Barcelona. Pere Regnier? 1567?»: el formato de la obra, de extensión de una hoja in-4º y a dos columnas, parece conducir, efectivamente hacia principios del s. XVI, tal y como corroboraremos con las obras mencionadas a continuación.

⁷⁴ Recuerda Mahiques en Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa) que «las siete angustias y los siete gozos de la Virgen son dos modalidades temáticas afines, que se centran en diferentes momentos de la vida de la Virgen María pero desde perspectivas opuestas. Los momentos dolorosos se suelen rubricar a través de un repertorio léxico bastante reducido: son interpelados como angustias, dolores, espadas, cuchillos, puñales o saetas. Los momentos felices son conocidos como gozos», al tiempo que remite a una bibliografía básica sobre una y otra temática religiosa.

⁷⁵ Se conservan ambos en el volumen «El Nazareno» del Fondo Antiguo de la Biblioteca Universitaria de Valencia, bajo las signaturas BH CF/4(16) y BH CF/4(15), respectivamente. En la «data de publicació» ofrecida por la biblioteca para uno y otro ejemplar figura «[1501?]», fecha que se aviene bien con lo que inmediatamente señalaremos sobre los impresos oracionales de una hoja procedentes de la imprenta valenciana.

⁷⁶ Archivo Municipal de Valencia, Manual de Consells, n.º 60. Hemos leído el texto a partir de la entrada correspondiente al título de *Oracions per a cantar missa contra la peste* de la Base de datos dirigida por José Luis Canet: *Tipobibliografía valenciana (ss. XV-XVI)* <<https://parnaseo.uv.es/imprenta/publicacion/presentacion.html>>.

inclusión en un bifolio habla a las claras del camino hacia la extensión prototípica del pliego poético en catalán.

Finalmente, no hay que perder de vista que, más allá de su circulación exenta, los *goigs* conocieron también difusión en libros y tratados religiosos de cierta amplitud: de esta manera —y no es caso único—, los *Goigs de la Verge Maria del Roser* los hallamos integrados en el *Llibre de la institució, manera de dir, miracles i indulgències del Roser de la Verge Maria*, de Jeroni de Taix, con numerosas ediciones a lo largo del siglo XVI⁷⁷. La práctica de la presentación exenta en el mercado de cordel de textos incluidos en libros u obras de mayor envergadura resulta bien conocida en el ámbito y atañe igualmente al corpus en castellano: nos encontramos en él con la circulación en pliegos de *Los gozos de nuestra señora la Virgen María compuestos por Fray Íñigo de Mendoza* (RM 361) —recreación de los gozos o alegrías de la Virgen que poco tiene que ver con el género musical del *goig*— tras su asomo inicial en cancioneros incunables con las *Coplas de Vita Christi*, donde encontramos asimismo las *Siete angustias de nuestra señora la virgen María* de Diego de San Pedro, que RM 532 transmite de forma exenta⁷⁸.

Autores como Fray Íñigo de Mendoza y Diego de San Pedro remiten, al tiempo, a otro claro elemento en común del corpus de pliegos en castellano y en catalán, con toda probabilidad rastreable en el ámbito de la literatura popular impresa más allá de estos ámbitos lingüísticos: su despegue en la confluencia entre la «gran» y «pequeña» tradición. De esta manera, si dentro del conjunto en castellano la *Pasión trobada* de un autor tan eminentemente cortesano y cancioneril como el mencionado Diego de San Pedro habrá de convertirse en un auténtico bestseller del medio, con reediciones todavía en el siglo XX, otro tanto ocurre en el conjunto catalán para el cancionerillo devoto encabezado por el *Plant de la Verge Maria* del notario valenciano Miquel Ortigues, de testimoniada vida impresa hasta finales del s. XIX, dentro del conservadurismo propio de la literatura religiosa.

Son varios los nombres bien conocidos en el mundo literario de la Valencia de finales del s. XV y principios del s. XVI que vieron correr sus versos en «pliegos» asociados con la pequeña pero significativa parte del conjunto acotado que se liga con práctica tan idiosincrática de la ciudad del Turia como la de los certámenes literarios⁷⁹: tres de los veintidós pliegos religiosos que conservamos. Es el caso de las *Obres fetes en lahor de la seraphica Senta Catherina de Sena en lo seu sagrat monestir de les monges de la insigne ciutat de Valencia per diversos trobadors, narrades lo dia de sent miquel del any MDXI. Essen iutges lo reverent frare Balthasar Sorio, mestre en sacra theologia e vicari general dels frares observants del orde de preycadors. E lo reverent señor canonge fira y lo noble don Francisco Fenollet*, salido del taller valenciano de Joan Joffre en 1511, en el que nos topamos con algunos de los más afamados poetas valencianos de la época⁸⁰. Su claro carácter de cancionerillo religioso, con una extensión de 20 hojas in-4º y presentación editorial a través de portada que incluye grabado en hoja 1v lo vinculan antes con el librito o impreso breve de carácter devocional que con la tradición genuina del pliego poético.

⁷⁷ Véase Lamarca (2015: n.ºs 326, 805, 963 y 1053).

⁷⁸ Se trata de dos cancioneros incunables conservados en la Biblioteca Nacional de España, INC/2900; y en la Biblioteca Alessandrina de Roma, Inc. 382. Remitimos a lo expresado sobre el tema por Mahiques en Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa).

⁷⁹ Es clásica sobre la materia la obra de Ferrando (1983).

⁸⁰ Se conservan varios ejemplares, dos de ellos en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, signaturas: R-1/236(2) y R-1/177 (2). Hemos podido consultar la digitalización en línea del primero: <[http://weblioteca.uv.es/bdigital/r_1_236\(2\)/00000002.jpg](http://weblioteca.uv.es/bdigital/r_1_236(2)/00000002.jpg)>

Si las *Obres fetes en lahor de la seraphica Senta Catherina de Sena* parecen recoger el desarrollo completo de un certamen religioso, en el caso de la *Salve regina feta per lo discret en Pere Vilaspinosa, notari de València...* (Valencia: Cofman, 1502), nos situamos ante un pliego oracional emanado, con toda probabilidad, de un certamen literario, tal y como parece desprenderse de la rúbrica completa⁸¹; interesante iceberg, por tanto, del filón de impresos breves o pliegos poéticos que pudieron incluir la publicación exenta de obras inicialmente vinculadas con certámenes literarios. La extensión de cuatro hojas in-4º del ejemplar conservado —divergente de la tradición material del pliego en catalán— evidencia, por lo demás —y como en el caso anterior—, una adaptación del impreso al texto y no a la inversa propia de estos primeros «pliegos», cuestión observable, igualmente, en el corpus en castellano.

También muy obvio es el específico impulso de los certámenes literarios en el despegue de la literatura popular impresa en catalán en el incunable cuya rúbrica inicial reza *Omelia sobre lo psalm Miserere mei deus: ordenada per lo Magnífich mossen Narçis Vinyoles, Ciutadà de Valencia*, donde se contiene, en su última parte, una obra claramente asociada, de nuevo, con los certámenes literarios: *Obra feta per lo dit Magnífich mossèn Narcís Vinyoles: responnent a una joia que.s donà a qui millor diria quina dolor sentí la mare de Déu quant encontrà son fill Jesús, ab la creu al coll, qu.l duyen a crucificar* (Valencia: Spindeler, 1499). La particular combinación en la primera de textos en verso y en prosa con alternancia de las lenguas catalana y latina —lo que *per se* la aleja todo lo ponderable de una tradición popular—, más la extensión material del impreso (16 hojas in-4º) y la presencia, una vez más, de portada que incluye grabado en hoja 1v, nos lleva a concluir de nuevo que nos encontramos antes frente a un «impreso breve» que frente a un genuino pliego poético.

Esa misma valoración como «impreso breve» ha de aplicarse a un segundo incunable en catalán ubicado en la arraigada tradición de reproducir o comentar los salmos penitenciales: la *Omelia feta per lo venerable mossen Geronim Fuster Beneficiat de la seu de Valencia, compilada de una largua expositio composta per el dit Mosen Fuster è per los Magnífichs y venerables Mossen Galvany de Castelví, Mossen Pere Adria è Mossen Pere Anyò sobre lo Psalm De Profundis. La qual Omelia fonch emprenptada en la insigne ciutat de Valencia per Lambert Palmart Alemany al quinzen dia de Abril. Any mil CCCC noranta* (Valencia: Llambert Palmart, 1490). Con una extensión de 8 hojas in-4º y atípica presencia de grabado en la página final, combina, de nuevo, a través de la interrelación de prosa y verso, textos latinos y glosas en catalán. De la misma manera que se combinan prosa y verso, más de medio siglo más tarde, en RM 381: *Exposición moral sobre el psalmo LXXXVI del propheta David, dirigido a la muy alta y muy poderosa señora la infanta doña Maria por George de Montemayor, cantor de la capilla de su alteza* (Alcalá de Henares: Joan Brocar, 1548), pliego con dedicatario y de afamado autor que vuelve a alejarse a todas luces del genuino pliego poético popular⁸².

⁸¹ *Salve regina feta per lo discret en Pere Vilaspinosa, notari de València, la qual èl mateix per honor del loable consistori lo dia que.s publicà la devall escrita sentència de la demunt dita joia de les lahors de la verge Maria, aquella spandí e publicà e dreçà aquella al molt spectable e reverent senyor frare Luis Depuig, mestre de l'orde e cavalleria de Muntesa e de sant Jordi, lochtinent general en lo regne de València, la qual fonch feta a servey de nostre Senyor Déu e a honor e glòria de la gloriosíssima mare sua, per manament e consolació del dit spectable senyor visrey* [Valencia: Cofman, 1502]. Se trata, una vez más, de una obra preservada en el volumen facticio «El Nazareno» de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Signatura: CF/4 (12).

⁸² Acerca de los pliegos poéticos con dedicatario y de su más que discutible adscripción popular, puede consultarse Puerto Moro (2020a).

Los salmos penitenciales constituyen, de hecho, privilegiado lugar de encuentro entre las denominadas «gran» y «pequeña» tradición. Si la entrada n.º 32 del repertorio de impresos breves en latín ofrecido por Martín Baños (2012) incluye una impresión crombergiana de c. 1506 correspondiente a «Delphus, Aegidius, *Septem psalmi penitentiales exámetro carmine exarati*», unas décadas más tarde Juan de Junta imprimía en Salamanca las *Coplas sobre los siete psalmos penitenciales de David, compuestas por un religioso en el año de MDXLI en Valladolid* (RM 828), sin olvidar que en el inventario de sus libros que redactara el impresor barcelonés Pere Posa en 1506 registraba, junto a otros impresos con los *Set Psalms*: «los set Psalms en cobles»⁸³, aunque no es posible asegurar que las coplas estuvieran en catalán. Al hilo de confluencias culturales en torno a estos textos religiosos, recordemos tan solo que los *Siete salmos penitenciales* en latín fueron, por una parte, lectura común para los estudiantes de grado medio en la Edad Moderna, y, por otra, textos de constatada y amplísima difusión popular, que perduraba todavía en el s. XIX en vinculación con la figura del ciego rezador⁸⁴.

Sin que en este primer análisis contrastivo de la producción religiosa en pliegos poéticos en castellano y en catalán nos sean posibles mayores profundizaciones, sí cabe señalar que ulteriores asedios han de atender no ya a diferencias marcadas por un género tan idiosincrático del corpus en catalán como es el de los *goigs*, al específico impulso de los certámenes valencianos en los tiempos inaugurales del pliego poético, o a las confluencias culturales dentro de esta literatura, sino al desarrollo de determinadas temáticas devocionales en uno y otro ámbito lingüístico. En esta línea, sería necesario el asedio a obras de probada presencia en ambos corpus y alcance panrománico, caso del tan perseguido por la Inquisición *Testamento de Cristo*, la *Disputa del alma y el cuerpo* o *Las siete palabras de Cristo*, entre otras.

Pliegos político-noticieros: efervescencia noticiara de la zona catalanohablante, pliegos de bandoleros

Si el catalán es la lengua por antonomasia de los impresos religiosos en toda la franja levantina dentro de la cronología marcada, en el conjunto de pliegos de carácter político-noticiero controlados existe, por contraste, una clara convivencia entre catalán y castellano, si es que exceptuamos pliegos tan idiosincráticamente vinculados con el principado de Cataluña en la época como son los de bandoleros, a los que nos hemos referido en varias ocasiones en estas páginas, particularmente en relación con toda una tradición iconográfica inseparable del aparato propagandístico y de control civil intrínseco al género. La temática, de especial fortuna crítica, no irrumpirá en el corpus en castellano hasta el s. XVII, con unos tintes de idealización del bandolero de potente descendencia, pero completamente ajenos a la férrea intencionalidad disuasoria de los impresos en catalán, según señala Valsalobre (2021) en este mismo volumen, al estudiar el último de los pliegos de bandoleros conocido en ese idioma (1634). Parece claro lo vano de buscar la simiente de la imagen romántica del bandolero en unos impresos marcadamente oficialistas.

⁸³ Fernández Vega (2003a: n.º 1990).

⁸⁴ Uno y otro hecho eran evocados por Cátedra (1986: 249), quien remite al siguiente testimonio de Aguiló en su *Catálogo*: «Los mendigos, y especialmente los ciegos, aun hoy día, imploran la caridad en los cancelos de las iglesias, ó en las puertas de las masías, con un librete de éstos en la mano, que son en Cataluña el signo característico del que pide limosna. La piadosa costumbre de agradecerla rezando un salmo en sufragio de las almas del purgatorio es tan antigua, que hay numerosas frases en el idioma materno que bastan por sí solas para probarlo».

Solo dos ítems del azaroso grupo de trece pliegos noticieros en catalán (13/78) anterior a 1539 del que tenemos conocimiento han llegado hasta nosotros⁸⁵, hecho inseparable de lo caduco de sus novedades y de la especial pérdida de pliegos colombinos de esta tipología detectada también en el corpus en castellano. Como excepción frente a tal reflexión hemos de señalar la tradicionalización de las *Cobles de les tristes i doloroses tres naus de conserva* —subgénero del naufragio—, de las que conservamos hasta dos ediciones de la segunda mitad del s. XVI con formato de dos hojas in-4⁸⁶. Ninguno de los dos ejemplares que nos consta que Colón tuvo en su biblioteca ha sido, sin embargo, preservado⁸⁷. Sabemos que uno de ellos costó «un dinero», precio que debía ser más o menos habitual para el *plec poètic* prototípico y que se repite para otros ítems colombinos en catalán hoy desconocidos y claramente asimilables con este producto editorial desde el dato pecuniario mismo, caso de las *Cobles de les engans de les dones* que habremos de volver a mencionar más adelante⁸⁸.

Más allá de las *Cobles de les tres naus* y de la temática local sobre «delats» y «bandolers» —que acapara tres entradas colombinas⁸⁹—, el componente propagandístico de los pliegos político-noticieros en catalán se funde con motivos comunes no ya al corpus en castellano, sino a los impresos de amplia difusión que circularon por toda la Europa Moderna, cimentando su construcción política e identitaria: así, la celebración de victorias o acontecimientos reales de diverso tipo⁹⁰. Sin que nos sea posible el análisis exhaustivo, forman parte de este conjunto obras como la dedicada al parto de la emperatriz⁹¹, a la toma de Mazalquivir —clave para la conquista de Orán—⁹², o a la prisión de Francisco I tras la batalla de Pavía y a la posterior firma de la paz, una temática que ocupa hasta tres pliegos del subcorpus de pliegos noticieros —conservado uno de ellos, con un tal Joan Rocamora como autor—⁹³, y que enlaza con la amplia repercusión que la batalla de Pavía tuvo en toda Europa⁹⁴.

Dos cuestiones se hace necesario destacar en relación con el conjunto político-noticiero. La primera, que traspasa la mera anécdota, se liga con el hecho de que, frente a los impresos religiosos, de carácter anónimo (*goigs*) o vinculados en gran medida a nombres muy conocidos de la Valencia de finales del s. XV y sus certámenes, la mayoría de estos pliegos están asociados con autores de los que nada sabemos, pero que se podrían considerar tempranos profesionales del mercado y mediadores en la difusión de textos de alcance oficialista, papel en el que nos consta que pronto entrará en juego la figura del

⁸⁵ Lamarca (2015: n.ºs 199 y 251).

⁸⁶ Lamarca (2015: n.ºs 788 y 917).

⁸⁷ Askins I, n.º 12, más el comentario a esta entrada.

⁸⁸ Remitimos a los n.ºs 3970 y 3968 del *Regestrum B*, respectivamente, pliegos adquiridos por Colón en Tarragona en 1513 (véase Norton, 1970, n.ºs 224 y 1353, a los que reenvía Askins, 1992). También «un dinero» costó en aquella ocasión el pliego en castellano RM 78, si bien en la misma compra el precio de RM 804 y RM 960 fue aún menor: «medio dinero».

⁸⁹ Askins I, n.ºs 5, 9 y 39 —seriados los dos últimos—. Dudas nos quedan sobre la adscripción a este subgénero de algún otro ítem colombino, caso de *Baco. Coplas de sus maldades y de su morte en catalán* (Askins I, n.º 17).

⁹⁰ Entre otros trabajos, puede consultarse Ettinghausen (2015).

⁹¹ El ítem, no incluido en Askins (1992), es aportado por Fernández Vega (2003b: n.º 1090) a partir del *Suplementum B*, n.º 14943.

⁹² Askins I, n.º 31.

⁹³ Askins I, n.ºs 23 y 41. El pliego conservado es el anteriormente referido n.º 199 de Lamarca (2015).

⁹⁴ A varias de las relaciones españolas y europeas referentes al tema alude Ettinghausen (2015: 93-95).

ciego⁹⁵. Así, el nombrado Joan Rocamora, un autor con el que nos topamos hasta en tres impresos⁹⁶, y que, como la mayoría de los «copleros» quinientistas en lengua castellana, nos es completamente desconocido más allá de su obra.

En segundo lugar, y es esta circunstancia que nos resulta crucial, no podemos contemplar esos pliegos noticieros y la convivencia de lenguas en su impresión sin tener en cuenta que tanto Valencia como Barcelona fueron, merced a su conexión con el Mediterráneo, focos mediáticos por excelencia y hervidero de recepción de noticias llegadas de Europa; unas noticias que, obviamente, habían de traspasar las fronteras catalanohablantes y difundirse —en castellano— por el resto de la Península. Recordemos tan solo la importante colección en castellano de relaciones impresas en los años 20 y 30 en Valencia con noticias procedentes de Europa preservada en el castillo de Peralada, si bien en prosa (Fernández Valladares, 2009), o, ciñendonos al ámbito de las relaciones en verso, el claro descuelle de las ciudades de Valencia y Barcelona —con esta última a la cabeza— en el interesante gráfico sobre su distribución geográfica en el s. XVI que ofrece Sánchez-Pérez (2012: 346). La circunstancia contribuiría, sin duda, a hacer de la Ciudad Condal ese emporio del pliego de cordel que tradicionalmente le ha atribuido la crítica especializada⁹⁷, al tiempo que conecta con interesantes caminos sobre la circulación de la información a nivel peninsular —y europeo— en los que nos es imposible adentrarnos en estos momentos.

*Temática satírico-burlesca: querellas de hombres y mujeres, poesía erótico-burlesca, tradición popular*⁹⁸

Hasta diecinueve de los setenta y ocho pliegos en catalán anteriores a 1539 de los que tenemos noticia responden a la tipología satírica-burlesca⁹⁹, es decir, casi una cuarta parte del corpus ahora contemplado, porcentaje que, aun teniendo en cuenta su arbitrariedad, evidencia el vigor de la materia dentro del ámbito lingüístico catalán desde los albores de la literatura popular impresa, al tiempo que hace particularmente sangrante la nula conservación de testimonios: solo gracias a las referencias colombinas podemos atisbar el amplio correr ya en los inicios del s. XVI de unos pliegos a los que, una vez más, lo efímero —y desenfadado— de sus contenidos condenaron a suerte menos halagüeña que la de los —más respetables— impresos religiosos que conforman el referido volumen facticio «El Nazareno».

Paradójicamente, y frente a lo que ocurre en más de una ocasión con la materia religiosa, pocas dudas nos quedan sobre la pertenencia a la tradición más genuina del *pliego poético* de los ítems colombinos adscritos a esta temática. Al margen de la ocasional constancia colomбина de un precio de compra que deja pocas dudas sobre su extensión y materialidad —según comentamos más arriba para las *Cobles de les engans de les dones*—, es evidente la pertenencia de estas *cobles* a una tradición que, más allá de la solemnidad religiosa o político-noticiaria de los «pliegos» —o impresos breves— incunables, responde

⁹⁵ Véase lo expuesto en este mismo volumen por Sánchez-Pérez (2021) en relación con la Guerra de las Alpujarras y la declaración de Brianda Pérez versificada por Mateo de Brizuela.

⁹⁶ Añádanse al impreso conservado los ítems colombinos inventariados por Askins I, n.º 44 y II, n.º 15.

⁹⁷ Lo recuerda Cátedra (1985: 607) evocando a Eugenio Asensio y a María Cruz García de Enterría.

⁹⁸ Empleamos este adjetivo bajo la conceptualización *burkiana* recogida en nota al pie anterior.

⁹⁹ Conjunto en el que incluimos —con calzador— la denuncia de males sociales y corrección de vicios, temática de lugar propio en el mercado de cordel y a la que se adscriben ya tres obras colombinas en catalán (Askins I, n.ºs 13, 43 y 44).

a la búsqueda de entretenimiento *per se* de ese nuevo público burgués cuyo peso específico en la dinamización y despegue del producto editorial del pliego no puede perderse de vista.

A la luz de las anotaciones colombinas, se trataría de *plecs poètics* mayoritariamente anónimos —hecho relativamente común para el género—, cuya temática no habría de desligarse de la potente escuela satírica valenciana, con íncipits que revelan el peso de motivos de fuerte tradición medieval y presencia igualmente en el *Cancionero de obras de burlas*¹⁰⁰: la invectiva contra la vestimenta, de larga continuidad en la literatura de cordel de uno y otro ámbito lingüístico, o las también archipresentes en el medio temáticas misógina y de disputas entre hombres y mujeres, donde asistimos a la interminable cuestión de la querella de las mujeres desde nuevas expresiones y moldes. Obras en los catálogos colombinos tal que la *Bastonada del cego contra las donas en coplas catalanas*, o el *Triumpho de las donas contra la bastonada de cego en coplas catalanas* —de clara seriación entre ellas¹⁰¹— nos permiten asomarnos fugazmente a la fuerza de una tradición de gran descendencia, y en la que habríamos de ubicar igualmente toda la ristra de las —repetidamente aludidas— *Cobles de les engans de les dones* y similares.

Sí nos gustaría destacar dentro de esta constelación de ecos misóginos, sin embargo, un ítem cuya pérdida se nos hace especialmente lamentable: la traducción del *dit* francés con la curiosa «Historia de Bigorne», texto del que no tenemos mayor rastro en la literatura peninsular. Es Bigorne un animal del folklore normando encargado de devorar a los maridos «calzonazos», según reza el título del pliego quinientista conservado en la Biblioteca Nacional de Francia: *Bigorne qui mange tous les hommes qui font le commandement de leurs femmes*¹⁰², de clara conexión con el título colombino *Bigorne. Historia sua in coplas catalanas*¹⁰³, corroborada por el contraste entre el íncipit en catalán «Jo so gran bigorn bigornes natural nuncha» y el inicio del texto en francés, «Bigorne suis en bigornoys». Su pérdida nos priva para siempre del análisis comparativo de un texto de interesantísimas resonancias en la modulación del imaginario colectivo de la sociedad que las alumbra.

Por fin, el mapa de contigüidades y divergencias que venimos trazando en estas páginas quedaría incompleto si no llamáramos la atención sobre el que resulta el dato más relevante en la confrontación del conjunto de ítems en castellano y en catalán de carácter genuinamente literario —impresos de temática burlesca básicamente dentro del corpus en catalán, pues señalábamos que las tradiciones amoroso-galante y romanceril tienen como vía de expresión el castellano—: la circulación en pliegos, desde los primeros tiempos de este producto editorial, de obritas de evidente alcance popular y tradicional.

Por paradójico que para el neófito pudiera parecer, es bien conocido por la crítica especializada, a la zaga de la crucial aportación de Vicenç Beltran (2005), que en los pliegos en castellano más madrugadores «la representación de la lírica tradicional es marginal, casi inexistente» (2005: 96) y que cuando esta entra en el medio lo realiza, al igual que en los cancioneros, a través de la cita, glosa o contrahechura cortesana. El hecho contrasta claramente con ítems colombinos como el correspondiente a *Joan pobre. Coplas sobre la yda de su muger en catalán*¹⁰⁴, cuyo íncipit, «Que farem del pobre Jhoan

¹⁰⁰ En la tradición de las Obras de burlas y sus motivos se adentra con detalle Puerto Moro (2015).

¹⁰¹ Askins I, n.ºs 2 y 47.

¹⁰² Bibliothèque Nationale de France, Réserve des livres rares, sig. Rés Ye. 919. URL: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9944884/f9.item>>

¹⁰³ Askins II, n.º 6.

¹⁰⁴ Askins I, n.º 19.

del faraririran», era incluido como identificación de tono tradicional por Timoneda en una chanzoneta «para cantar la noche de Navidad» en la que la obra se vuelve a lo divino: *Altres pera la nit de Nadal al to de que farem del pobre Juan* —«Alegravos pare Adam de la faraririran»—, dentro de la larga tradición navideña de contrahechuras de cancioncillas tradicionales¹⁰⁵.

Las originales coplas del pobre Joan no debían de estar muy alejadas de un relativamente nutrido subconjunto de ítems en catalán de carácter erótico-burlesco de proyección popular y reconocible simbología desde las parcas anotaciones colombinas. Es el caso de *Madona xanxa enamorada de un ferrer en cobles catalanas* —«Senior en menant farrer feu me un clau per un dinar»¹⁰⁶— o de las *Coplas como una senyora no consentia que su marido tubiese parte con ella sin lumbre en catalán* —«Marit meu no us enogeu nin digau dona de fum»¹⁰⁷. Nos encontramos, en fin, en estas *cobles* ante una modulación de la materia amorosa muy divergente de la de la amoroso-galante que la tiñe en los pliegos en castellano.

De nuevo, imposible agotar aquí un análisis que, ante todo, ha pretendido evidenciar algunas de las líneas más potentes dentro de la temática ahora contemplada y, con ello, seguir trazando continuidades y discontinuidades en la cartografía de la literatura popular impresa peninsular. Queda para otra ocasión algún asunto de no menor peso específico en el medio de cordel en una y otra lengua y con un tímido —aunque significativo— asomo ya en el arco cronológico anterior a 1539: es el caso de toda la literatura didáctica y de consejos, donde se ubicarían desde las recomendaciones del conocido notario valenciano Andreu Martí Pineda *A un son gran amich novament casat*, de varias reediciones a lo largo del s. XVI¹⁰⁸, hasta un librito de secular uso escolar en el ámbito catalanohablante como el de los *Bons amonestaments* de Fray Anselmo de Turmeda —el *Fraseml*—¹⁰⁹, con temprana traducción al castellano (RM 612), opúsculo este que nos obliga a abandonar una vez más, sin embargo, los límites más nítidos de la genuina tradición del *pliego poético*¹¹⁰.

UNA NOTA FINAL

Este estudio se ha planteado en todo momento bajo el esfuerzo de un enfoque metodológico extensivo que pierde en detalle lo que gana en amplitud y aprehensión global de la materia. El análisis comparativo de pliegos poéticos quinientistas en castellano y en catalán desde una atención simultánea a cuestiones de forma y contenido —tradiciones materiales, iconográficas y temáticas más usos sociales asociados— nos ha permitido detectar contigüidades y divergencias que evidencian, por una parte, la comunidad de

¹⁰⁵ La canción navideña figura en el pliego bilingüe RM 561. Sobre la presencia en la lírica popular de palabras de carácter onomatopéyico como la aquí recogida de «faraririran» y sus connotaciones eróticas, es fundamental el trabajo de Pedrosa (2012).

¹⁰⁶ Askins I, n.º 11.

¹⁰⁷ Askins I, n.º 21.

¹⁰⁸ El ítem colombino figura en Askins I, n.º 40. Puede considerarse «en serie» con los *Consells i bons avisos dirigits a une noble senyora valenciana novament casada*, del mismo autor, si bien estos no se testimonian con anterioridad a 1539.

¹⁰⁹ La edición más temprana conservada es la barcelonesa de 1527 de Salvanyach (Lamarca, 2015: n.º 201).

¹¹⁰ El ítem castellano es, de hecho, omitido por Puerto Moro (2012) en su inventario de pliegos poéticos postincunables a la zaga de una amplia nota explicativa ofrecida en las pp. 260-261.

resortes propios del engranaje de la literatura popular impresa en la temprana Modernidad y, al tiempo, señalan interesantes discontinuidades en la configuración de la personalidad propia de uno y otro corpus.

El trabajo de desbroce desarrollado pretende facilitar el camino hacia ulteriores indagaciones pormenorizadas que permitan seguir trazando la cartografía de la literatura popular impresa en la Península Ibérica y, desde ella, contribuir a dibujar con mayor precisión ese mapa europeo de la *librairie de colportage* buscado por la Nueva historia cultural al que se aludía en la apertura de este análisis. Es mucho lo que queda por hacer: no solo se trata de seguir profundizando en las tradiciones materiales, iconográficas o temáticas señaladas, conscientemente hemos dejado de lado —por inabarcable aquí— la atención a cuestiones no menos transcendentales de carácter métrico y musical, o relativas a la transmisión y recepción de los textos, entre otras. Seguir avanzando en el conocimiento de este universo editorial y literario es seguir profundizando en el imaginario colectivo sobre el que se construyó la Europa moderna, o, al decir de Unamuno (1996 [1895]: 166), en «el alma» del pueblo, el mismo que todavía en esa unamuniana España de finales del s. XIX seguía alimentándose del rodar de mano en mano —y de voz en voz— de los «insignificantes» *pliegos sueltos / plecs solts* que alumbrara la imprenta.

OBRAS CITADAS

- AGUILÓ I FUSTER, Marià (1873-1900): *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer.
- AGUILÓ I FUSTER, Mariano (1923): *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- AMADES, Joan y COLOMINES, Josep (eds.) (1946-1948): *Els goigs*, Barcelona, Orbis. 2 vols.
- ASKINS I y II: ASKINS, Arthur F.-L. (1992): «Two miscellany volumes of pre-1537 catalan “popular press” prints once in the Colombine Library, Seville», *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca / Biblioteca Nacional de Madrid / Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 285-300.
- ASKINS, Arthur L.-F., e INFANTES, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, edición bibliográfica de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- ATKINSON, David, and ROUD, Steve (eds.) (2019): *Cheap Print and the People: European Perspectives on Popular Literature*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- BELTRAN, Vicenç (2005): «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de literatura medieval*, 17, pp. 71-121.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1976): *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 2 vols.
- BOSCH CANTALLOPS, Margarita (1989): *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI*, Universidad complutense de Madrid [Tesis doctoral inédita].
- BURKE, Peter (2001 [1978]): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial.

- CANET VALLÉS, José Luís (1999): «El impresor valenciano Juan Jofré», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia, Juan Joffre, 1514)*, Nicasio Salvador (dir.), Valencia / Madrid, Institució Alfons el Magnànim / Biblioteca Nacional de España.
- CANET, José Luis (dir.), *Tipobibliografia valenciana de los siglos XV y XVI* URL: <<https://parnaseo.uv.es/imprenta/publicacion/presentacion.html>>
- CÁTEDRA, Pedro M. (1983): *Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses*, Exeter, University of Exeter.
- CÁTEDRA, Pedro M. [seud. Jaime Pascual] (1985): «Literatura e imprenta en la Barcelona del siglo XVII (el caso de Antonio Lacavallería)», *El Crotalón. Anuario de Filología española*, 2, pp. 607-639.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1986): «Sobre literatura popular del segle XVII (impresos d'Antoni Lacavalleria)», en *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, Lola Badia i Josep Massot i Muntaner (eds.), Barcelona, AILLC / Universitat Autònoma de Barcelona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 241-257 [reedición parcial de Cátedra 1985 (seud. Jaime Pascual)].
- CHARTIER, Roger (1996): «Libraire de colportage et lecteurs "populaires"», en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVIe-XIXe siècles*, Roger Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrink (eds.), París, IMEC / Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 11-18.
- DI STEFANO, Giuseppe (1980): «I Pliegos Suelos della Biblioteca Colombina nel Ciquecento. Note a un Inventario», *Romance Philology*, 34.1, pp. 78-92.
- ESCOBEDO, Joana (ed.) (1988): *Plecs poètics catalans del segle XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, Publicacions de la Secció de Reserva Impresa i Col·leccions Especials de la Biblioteca de Catalunya.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2015): *How the press began. The pre-periodical printed news in early Modern Europe*, *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, Anexo 3. URL: <<https://www.janusdigital.es/anexo/descargar.htm?id=7>>
- EXPÓSITO AMAGAT, Ricard (2014): *Informació i persuasió: en els orígens de la premsa catalana (c. 1500-1720)*, Universitat de Girona [Tesi doctoral].
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2009): «La colección de relaciones góticas valencianas del Castillo de Peralada: aportaciones para la revisión tipobibliográfica del repertorio de relaciones de sucesos del siglo XVI», en *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, Patrick Bégrand (ed.), Besaçon, Presses universitaires de Franche-Comté, pp. 19-37.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012): «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21, pp. 87-131. URL:<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/4%20eHumanista21.fernandez.pdf>
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, PUERTO MORO, Laura y MAHIQUES CLIMENT, Joan (en prensa): *Pliegos sueltos poéticos del siglo XVI en Bibliotecas de Francia. Estudio bibliográfico y literario y edición facsímil*, México / Madrid, Frente de Afirmación Hispanista / Fundación Menéndez Pidal. 2 vols.
- FERNÁNDEZ VEGA, M.^a del Mar (2003a): *La poesía de los pliegos sueltos catalanes (siglos XV-XVI). Diccionario y apuntes para un análisis sociológico* [Tesis doctoral inédita], Universidad Complutense de Madrid.

- FERNÁNDEZ VEGA, M.^a del Mar (2003b): «Política y propaganda en los pliegos sueltos poéticos catalanes (siglo XVI)», *eHumanista*, 3, pp. 77-90. URL: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume3/111603Fernandez%20Vega.pdf>
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni (1983): *Els certamens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Inst. Alfons El Magnànim.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz (1983): *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.
- GARCÍA SÁNCHEZ-MIGALLÓN, Patricia (2014): *La colección de pliegos de cordel y literatura popular del Seminario de Bibliografía (UCM): aproximación a su estudio bibliográfico* [Trabajo Fin de Máster], Universidad Complutense de Madrid. URL: <<https://eprints.ucm.es/29968/>>
- GARVIN, Mario (2020): «La condición bifolia: los impresos de dos hojas y la transmisión del pliego suelto poético», *Revista de Poética Medieval*, 34, pp. 83-106. URL: <<https://recyt.fecyt.es/index.php/revpm/article/view/77378/61069>>
- GOMIS COLOMA, Juan (2015): *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- GOMIS COLOMA, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII* 22, pp. 9-33, DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- GONZALO GARCÍA, Rosario Consuelo (2006): «Casos tremendos y prodigiosos en prosa y en verso: Escudero de Cobeña y tres pliegos sueltos del Duque de T'Serclaes de Tilly (s. XVI)», en *Las relaciones de sucesos: relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*, Patrick Bégrand (ed.), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comte, pp. 37-100.
- GONZALO GARCÍA, Rosario Consuelo (2018): *El legado bibliográfico de Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes de Tilly: aportaciones a un catálogo descriptivo de relaciones de sucesos (1501-1625)*, Madrid, Arco/Libros.
- INFANTES, Víctor (1988): «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», *El libro antiguo español I. Actas del primer Coloquio Internacional*, M.^a Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca / Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 237-248 [reimpresión en 1993].
- INFANTES, Víctor (1989): «Edición y realeza: Apuntes sobre los pliegos poéticos incunables», en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento (Actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento)*, Manuel Criado de Val (ed.), Barcelona, PPU, pp. 85-98.
- INFANTES, Víctor (1995): «La poesía de cordel», *Anthropos*, 166-167, pp. 43-46.
- INFANTES, Víctor (1996): «Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial», en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVIe-XIXe siècles*, Roger Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrink (eds.), París, IMEC / Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 283-298.
- INFANTES, Víctor (2013): «Una cuarentena poética desconocida. Los pliegos sueltos del siglo XVI de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Criticón*, 117, pp. 29-63. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.213>

- LAMARCA, Montserrat (2015): *La impremta a Barcelona (1501-1600)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Departament de Cultura.
- LLINARES PLANELL, Alejandro (2017): «El final del bandoler: aproximació a la literatura de patíbul de la Corona d'Aragó», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 10, pp. 108-125.
- MAHIQUES, Joan y ROVIRA, Helena (2013a): «Goigs valencians en dos plecs poètics de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. Miscel·lània Jordi Bruguera*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 23-37.
- MAHIQUES, Joan y ROVIRA, Helena (2013b): «Dos plecs poètics amb obres de Joan Timoneda i Andreu Martí Pineda», *Els Marges*, 101, pp. 82-104.
- MAHIQUES, Joan (2021): «Romance y otras series monorrimas en la literatura catalana de los siglos XIV-XVI», *Viejos son, pero no cansan. Novos estudos sobre o romanceiro*, Sandra Boto, Jesús Antonio Cid y Pere Ferré (coords.), Coimbra / Madrid / Faro / Lisboa, Fundação Ramón Menéndez Pidal / Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal / Centro de Investigação em Artes e Comunicação / Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, pp. 627-652.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2012): «Del latín en pliegos y folletos: Humanismo y formas editoriales en tiempo de Los Reyes Católicos (con la identificación de un incunable salmantino)», en *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (eds.), Salamanca, SEMYR, pp. 697-709.
- MARTOS, Josep Lluís (2016): «Un cancionero incunable valenciano: descripción bibliográfica, estructura y contextos», en *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)*, María Jesús Lacarra y Nuria Aranda (eds.), València, Universitat de València, pp. 173-189.
- NORTON, Frederick J (1978): *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, University Press.
- NORTON, Frederick J., y WILSON, Edward M. (1969): *Two Spanish verse chapbooks. Romance de Amadís (c. 1515-1519), Juizio hallado y trobado (c. 1510)*, Cambridge, University Press.
- PEDROSA, José Manuel (2012): «Zangorromangos, bimbilindrones, chuchumbés y otros eufemismos líricos populares», *Olivar*, 13 (18), pp. 135-175.
- Pliegos... Madrid* (1957-1961): *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, 6 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- PUERTO MORO, Laura (2012): «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21, pp. 257-304. URL: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/9_eHumanista21.puerto.pdf>.
- PUERTO MORO, Laura (2015): «Tradición temática del *Cancionero de obras de burlas*», en *Las «obras de burlas» del Cancionero General de Hernando del Castillo*, Antonio Cortijo y Marcial Rubio Áquez (eds.), Santa Bárbara, Publications of eHumanista, pp. 187-223.
- PUERTO MORO, Laura (2019): «Expresiones dramáticas en el siglo XVI: Pliegos poéticos dialogados y teatralidad (con un apunte sobre sus ilustraciones)», en *Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto*, Julio Vélez Sainz (ed.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 17-34.

- PUERTO MORO, Laura (2020a): «Literatura popular impresa y proyección social: pliegos poéticos del siglo XVI con dedicatario», *Anuario de Estudios Filológicos*, 43, pp. 271-288. DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.43.271>
- PUERTO MORO, Laura (2020b): «La popularización del cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)», *Revista de Poética Medieval*, 34, pp. 315-340. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78392>
- PUERTO MORO, Laura (en prensa): «Del exemplum medieval al pliego poético mariano (s. XVI): promoción de la práctica devocional del rosario a través de la literatura popular impresa», en *La Literatura de cordel en la sociedad hispánica*, Inmaculada Casas y Carlos M. Collantes (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla.
- PUERTO MORO, Laura (enero de 2023, en preparación): «Catálogo analítico-literario de pliegos poéticos en catalán (s. XVI)», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*.
- RIBELLES COMÍN, José (1915): *Bibliografía valenciana, o sea Catálogo razonado por orden alfabético de autores, de los libros, folletos, obras dramáticas, periódicos, coloquios, coplas, chistes, discursos, romances, alocuciones, cantares, gozos, etc., que escritos en lengua valenciana y bilingüe, han visto la luz pública desde el establecimiento de la imprenta en España hasta nuestros días*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos», vol. II (siglo XVI).
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (1984): *Romancero impreso en Cataluña. Imprenta de J. Jolis a Viuda de Pla, 1680-1769*, Madrid, Porrúa. 3 vols.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1951): Juan Timoneda, *Cancioneros llamados Enredo de amor, guisadillo de amor y El truhanesco (1573)*, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1961): «Doscientos pliegos poéticos desconocidos anteriores a 1540», *Nueva revista de filología hispánica*, 15.1, pp. 81-106.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (ed.) (1962): *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1963): *Los cancionerillos de Munich y las series valencianas del Romancero nuevo*, Madrid, Estudios bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970): *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976): *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (s. XVI)*, Arthur F.-L. Askins (ed.), Berkeley, University of California Press.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia / Editora Regional de Extremadura.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1972): «Sobre els primitius *plecs solts* amb contingut poètic», *Serra d'Or*, 14, pp. 85-88 [reimpreso en *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, Barcelona, Curial, 1991, I, pp. 265-270].
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1991a [1973]): «Bandolerisme i “periodisme” al segle XVI. A propòsit d'un fets esdevinguts a Igualada el 1573», en *Poesia en el Context Cultural del Segle XVI al XVII*, Barcelona, Curial, 1991, I, pp. 271-296 [ampliación de los trabajos publicados previamente en *Vida... Revista de la familia igualadina*, n.º 1000, 1973, pp. 27-28, y n.º 1001, 1973, pp. 14-15].
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1991b [1972]): «Joan Timoneda i la *Flor de enamorados*, cançoner bilingüe. Un estudi i una aportació bibliogràfica», en *Poesia en el Context*

- Cultural del Segle XVI al XVII*, Barcelona, Curial, 1991, I, pp. 11-137 [trabajo publicado previamente por la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 1972].
- ROSENTHAL, Jacques (c. 1899-1903): *Éditions originales de Romances espagnoles*, Munich, Librería J. Rosenthal.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2012): «Panorámica sobre las Relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)», *eHumanista*, 21, pp. 9-34. URL:<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/11%20ehumanista21.sanchez.pdf>
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2021): «Entre la Chancillería y los pliegos de cordel: la declaración de Brianda Pérez sobre la Guerra de las Alpujarras (1568-1571)», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario n.º 4. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6372>
- UNAMUNO, Miguel de (1996 [1895]): *En torno al casticismo* («Sobre el marasmo actual de España»), Jon Juaristi (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALSALOBRE (BALSALOBRE), Pep (1998): «Plecs solts poètics catalans dels segles XVI i XVII relatius al bandolerisme. Un inventari», *Llengua & Literatura*, 9, pp. 287-364.
- VALSALOBRE, Pep (2021): «Mass media contra bandolers. "A foc i a sang" o Serrallonga i l'últim plec en català», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario n.º 4. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6331>

APÉNDICE ICONOGRÁFICO

TRADICIÓN VISUAL DE LAS FIGURILLAS CELESTINESCAS
Y SU GALERÍA DE PERSONAJES-TIPO

1. Tradición figurativa celestinesca de la zona castellanohablante



Terencio, Estrasburgo: Grüninger, 1496, f. LIII r

Celestina, Sevilla: Cromberger, c. 1518-1520, f. d^{vii} v

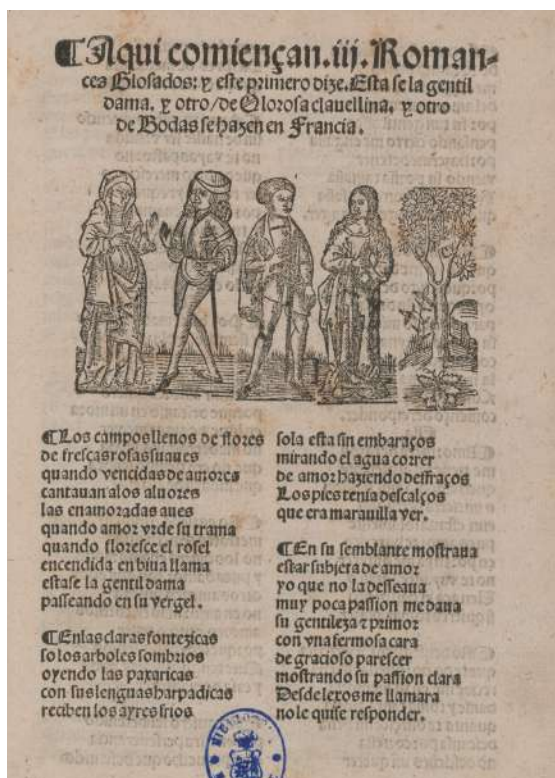
Terencio, Estrasburgo: Grüninger, 1496, f. LXXIII v

Celestina, Sevilla: Cromberger, c. 1518-1520, f. g^{viii} v

Terencio, Estrasburgo: Grüninger, 1496, f. VI r

Celestina, Sevilla: Cromberger, c. 1518-1520, f. g^v

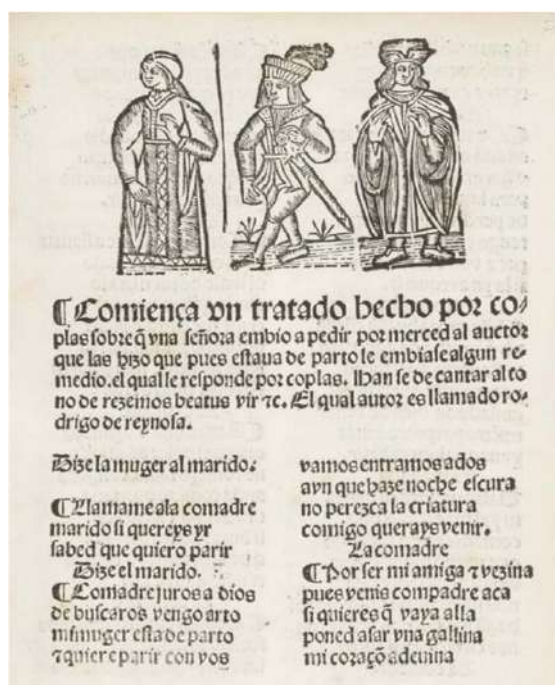
El elenco de figurillas para la *dramatis personae* de *La Celestina* de c. 1518-1520 es idéntico al de las ediciones crombergianas de c. 1511 y c. 1515-1516. La fácil accesibilidad en red de la edición de c. 1518-1520 <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020624&page=1>>, custodiada en la BNE, nos lleva a elegir la reproducción de las ilustraciones de esta edición. Las imágenes recogidas en esta página fueron reproducidas previamente en Puerto Moro (2019: 33-34).



RM 690 [Sevilla: Cromberger, 1516 o posterior]



RM 653 [Burgos: Basilea, c. 1515-17, o Melgar, c. 1518-1519]



RM 475 [Toledo: Villaquirán, c. 1515]



Impreso teatral, sin adscripción tipobibliográfica [pero: imprenta de la zona castellano hablante, Sevilla: Varela de Salamanca?]

Varias de las imágenes de esta página fueron reproducidas con anterioridad en Puerto Moro (2012: 278) al estudiar el uso de las figurillas celestinescas en pliegos poéticos de la zona castellano hablante.

* La propuesta de adscripción tipobibliográfica para este pliego teatral parte de una primera aproximación iconográfica que habrá de ser corroborada o refutada por ulteriores análisis tipobibliográficos.

2. Tradición figurativa celestinesca de la zona catalanohablante



Celestina, Valencia: Joffré, 1514, f. D¹ r



Celestina, Valencia: Joffré, 1514, f. D² r



Celestina, Valencia: Joffré, 1514, f. H¹¹ r



Celestina, Valencia: Joffré, 1514, f. I¹ r



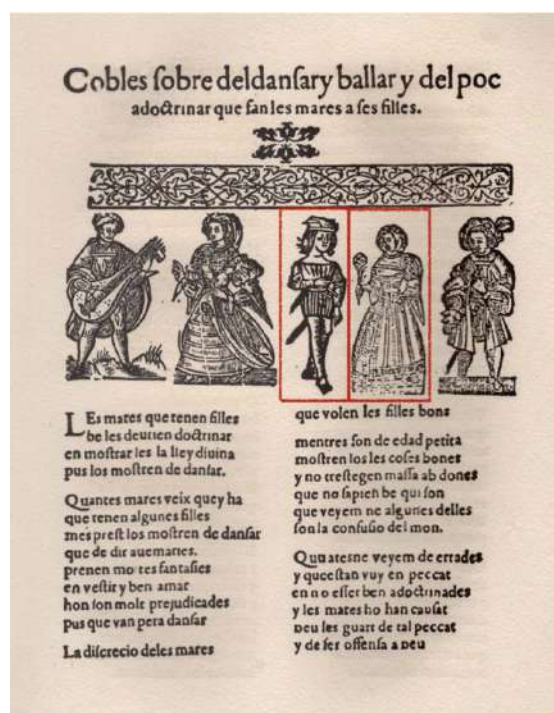
RM 936 [Barcelona: Amorós, c. 1525-1530]



RM 1063 [Barcelona: Amorós, c. 1525-1530]

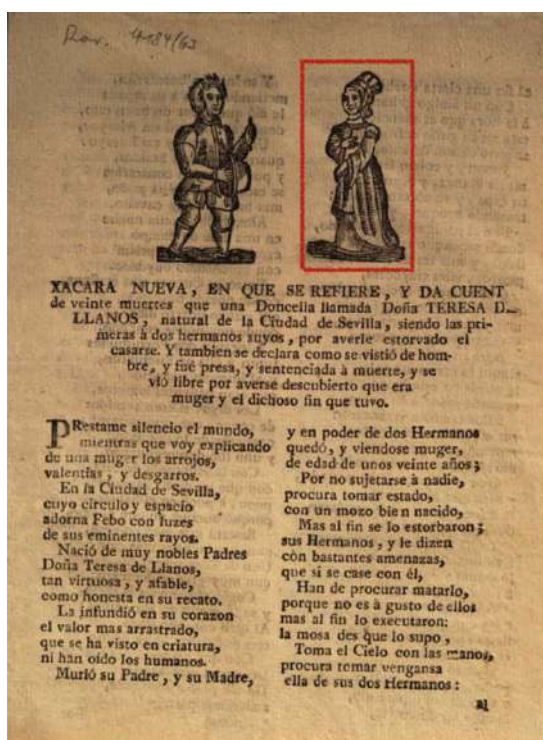


Impreso teatral. Valencia: s.i., 1537



Barcelona: Arbús, 1576

Continuidad de la tradición iconográfica celestinesca (s. XVIII)



Barcelona: Herederos de Juan Jolis [1759-1770]



Barcelona: Herederos de Juan Jolis [1759-1770]

EL PODER DE LA IMAGEN: XILOGRAFÍAS ABIERTAS *EX PROFESO* PARA PLIEGOS DE PATÍBULO

[Barcelona: Carles Amorós, 1544?]



Valencia: Junto al molino de la Rovella, 1587.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

[Las referencias se recogen según el orden de aparición de las imágenes en este *Apéndice*]

Terencio, Grüniger, 1496: Madrid, Real Biblioteca, sig. I/67.
DIG/I/67_A, <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/1659>>

Celestina, Cromberger, c. 1518-1520: Madrid, Biblioteca Nacional de España, sig. R/26575(4)
BDH, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000020624&page=>>>

RM 690: Madrid, Biblioteca Nacional de España, sig. R/9435

RM 653: París, Bibliothèque Nationale de France, sig. Rés Yg. 103
Digitalización. URL: <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33478735f>>

Égloga de tres pastores: París, Bibliothèque Nationale de France, sig. Rés Yg. 86
Digitalización. URL: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8534455>>

RM 475: París, Bibliothèque Nationale de France, sig. Rés Yg. 91
Digitalización. URL: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853422b.r=embio%20a%20pedir?rk=21459;2>>

Celestina, Joffré, 1514: Madrid, Biblioteca Nacional de España, sig. R/4870
Digitalización. URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tragicomedia-de-calisto-y-melibea-nueuamete-reuista-y-emendada-co-addision-de-los-argumetos-de-cad-0/html/0021319c-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html>>

RM 936: Pliego de paradero desconocido en la actualidad. La imagen procede de la reproducción facsmilar de *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, realizada por Rodríguez-Moñino en 1962 (véase Bibliografía), n.º 4.

RM 1063: Pliego de paradero desconocido en la actualidad. La imagen procede de la reproducción facsmilar de *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, realizada por Rodríguez-Moñino en 1962 (véase Bibliografía), n.º 5.

Farça a manera de tragedia: Londres, British Library, General Reference Collection G.11025.

Imagen en blanco y negro procedente de la Base de datos *Tipobibliografía valenciana de los ss. XV y XVI* (dir. José Luis Canet).

URL: <https://parnaseo.uv.es/imprenta/imagenes/Portadas/662_Portada.jpg>

Cobles sobre del dansar y ballar: Pliego de paradero desconocido en la actualidad. La imagen procede de la reproducción facsmilar de *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, realizada por Rodríguez-Moñino en 1962 (véase Bibliografía), n.º 21.

Xàcara nueva: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 4184,63

Digitalización. URL: <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10861519?page=,1>>

Folias para cantar a las damas: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 4184,21

Digitalización. URL: <<https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV022278546>>

Cobles novament fetes: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, sig. 1-IV-41

Digitalización. Enlace: URL: <https://explora.bnc.cat/discovery/fulldisplay?docid=alma991006577259706717&context=L&vid=34CSUC_BC:VU1&lang=ca&search_scope=MyInst_and_CI&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=Everything&query=any,contains,cobles%20nouament>

RM 231: Madrid, Biblioteca de los herederos del Duque de T'Serclaes de Tilly, A, Inventario "Lote B", n. 304 B. Reproducción realizada con la autorización de los herederos del Duque T'Serclaes de Tilly gracias a las gestiones de R. Consuelo Gonzalo García.

Fecha de recepción: 14 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de octubre de 2021



Joan Timoneda y la canción popular catalana titulada *La cena*: del pliego poético a la hoja volandera (1556-1845)*

Joan Timoneda and the Catalan popular song entitled *La cena*: from chapbook to broadsheet (1556-1845)

Joan MAHIQUES CLIMENT
(Universitat Jaume I - GREMI)
jmahique@uji.es
ORCID: 0000-0002-6195-3951

ABSTRACT: A two-leaves poetic chapbook, printed in 1556, includes an Eucharistic poem written in Catalan by Joan Timoneda, with the following opening lines: «En la cena consagrada / fon posat aquest sant pa». This poem develops the allegory of the mystical mill and remained in the oral tradition through a song entitled *La cena*, documented in the 19th and 20th centuries: not only there have been recorded several oral versions, some of them with musical notation, but at least two 19th-century broadsheets are known. This paper focuses especially on a broadsheet edition with *La cena* on one side and four other texts on the other side, depending on the copy taken into consideration. This fact indicates that this edition, with its different publishing solutions, was composed by printing *La cena* on the blank side of different broadsides. It would be a case of reusing stocks not previously sold by the printer. Moreover, the analyzed data agree with the conclusion that this edition is not prior to 1841. Another edition of *La cena* was printed in Barcelona by Miquel Borràs, probably in 1845.

KEYWORDS: 16th-century Catalan poetry, Joan Timoneda, *Corpus Christi*, mystical mill, chapbook, broadsheet, printing, contemporary oral song

RESUMEN: En un pliego poético de dos hojas, impreso en 1556, se incluye un poema eucarístico escrito por Joan Timoneda en catalán que comienza «En la cena consagrada / fon posat aquest sant pa». Este poema desarrolla la alegoría del molino místico y ha pervivido en la tradición oral a través de una canción titulada *La cena* y documentada en los siglos XIX-XX, de la cual se han recolectado diversas versiones orales, algunas de ellas con notación musical, y también se conocen por lo menos dos hojas volanderas decimonónicas. Este artículo se centra especialmente en una edición de hoja volandera que transmite por una cara *La cena* y por la otra, según el ejemplar que se tome en consideración, hasta cuatro textos diferentes. Esto nos lleva a suponer que esta edición de *La cena*, con sus diferentes soluciones tipográficas, fue compuesta imprimiendo la canción catalana sobre la cara no usada de diferentes hojas que ya habían sido impresas anteriormente por la otra cara. Así pues, se trataría de un caso de reutilización de las existencias que el impresor no había logrado vender. Los datos expuestos también permiten concluir que esta edición no es anterior a 1841. La otra edición de *La cena* fue impresa en Barcelona por Miquel Borràs, probablemente en 1845.

PALABRAS-CLAVE: poesía catalana del s. XVI, Joan Timoneda, *Corpus Christi*, molino místico, pliego poético, hoja volandera, imprenta, canción oral contemporánea

* La realización de este artículo ha sido posible gracias a las ayudas E-2018-24 y E-2019-32 del programa de movilidad del personal investigador de la Universitat Jaume I, centradas en la descripción y estudio de las fuentes impresas de la poesía catalana de la Edad Moderna en bibliotecas del Reino Unido.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los pliegos de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, datado de 1556, incluye dos obras poéticas de Joan Timoneda centradas en la exaltación del sacramento eucarístico. Esta orientación temática es explicitada en la rúbrica inicial que abre este pliego: *Cobles ara novament trobades en llaor i glòria del santíssim Cos preciós de Jesucrist* (RM 555.5)¹. El primer poema está escrito en catalán y comienza con los siguientes versos en cabeza:

En la cena consagrada
fon posat aquest sant pa
on Jesús tancat està. (Mahiques y Rovira, 2013a: 90)

Esta antigua edición es hasta ahora el único testimonio del poema que conocemos no solamente durante el Quinientos sino también a lo largo de toda la Edad Moderna, hasta que, ya en los siglos XIX-XX, quedan localizadas y fijadas por escrito diversas versiones de una canción tradicional catalana, titulada *La cena*. Esta canción se basa textualmente en los versos de Timoneda, aunque también incorpora numerosos cambios de diferente orden, que más adelante comentaremos brevemente.

Debemos a Rebés (2018) el único estudio que hasta ahora se ha ocupado de la transmisión de *La cena* a través de la imprenta popular decimonónica. En efecto, una hoja volandera propiedad del mencionado investigador y reproducida en su trabajo incluye, por una cara, *La cena* más un poema sobre el *Dies irae* (inc. «La vorás activitat»)². Por la otra cara, se puede leer una noticia, extraída de la *Gaceta de Madrid* de 1829, sobre el terremoto acaecido en la comarca alicantina del Bajo Segura³. La versión de *La cena* impresa en esta hoja suelta comienza del siguiente modo:

¹ Para referirnos a este pliego, utilizamos a partir de ahora esta asignación alfanumérica, basada en el *Suplemento al Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino* (Askins, Infantes & Puerto, 2014: n.º 555.5). Este manual de referencia describe el pliego de Timoneda y lo asigna a ¿Valencia, Juan Navarro?, propuesta consignada previamente por Infantes (2013: 38). Aparte de publicar este pliego, también lo describen Mahiques y Rovira (2013a: 83-84, n. 3 y 87-89), que lo asignan como opción preferente a la viuda de Joan Mey en Valencia, sin descartar otras opciones como Joan Navarro u otro impresor valenciano. En la base de datos *PCEM* también hay una reseña bibliográfica del pliego de 1556, que reproducimos en las figuras 1-4.

² Se trata de un poema atribuido falsamente a Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona, según indica Rossich (2000: 159-161, *apud* Rebés, 2018: 67). En la biografía, en buena medida ficticia, que abre la primera edición de *La armonia del Parnàs* (Barcelona, Rafel Figueró, 1703), donde se compila la mayor parte de la obra de este poeta, se nos dice que él «reservà lo millor cant per a l'hora extrema, component la glòria a la seqüència de la missa de difunts, dient que tantes obres com havia compost, sols aquella era digne del nom de bona i mereixia reservar-se de l'incendi que havia consumit les demés» (Solervicens, 2012: 301). Dicha biografía explica que el rector de Vallfogona, al ver cercana su muerte, decidió quemar sus obras poéticas, con excepción de las décimas que precisamente acompañan a *La cena* en la hoja volandera decimonónica.

³ Esta noticia tiene por cabeza el siguiente título: *Copia de la Gaceta de Madrid. Orihuela 31 de marzo de 1829*. Los mismos sucesos fueron relatados en otras hojas volanderas de la época. Véase Rebés (2018: 65-66), que a su vez remite a los estudios de Rodríguez de la Torre (1984; 1992). Entre las muestras referidas, destacamos una hoja impresa en Vic por Ignasi Valls con el título de *Relació breu y compendiosa de las desgracias que han causat en Orihuela (ciutat del regne de València) y en los pobles de la horta y camp de aquella, los terremotos de la tarde del 21 de mars del corrent any 1829*. Tal como veremos más adelante, y tal como ilustran las figuras 5-6, el mismo Ignasi Valls imprimió unos *goigs* en la otra cara de algunos ejemplares de la edición de *La cena* reproducida por Rebés.

La cena de passió en Deu glorificat,
Tractada de nou estamen,
Maria Verge del Cel dotada
Per llum de gracia amen.

La cena s'es consagrada
Ab la pasta de aquell sant pá
Dins l'ostia consagrada
Bon Jesus en creu está. (Rebés, 2018: 67)

El hecho de que *La cena* vaya acompañada de un texto sobre una noticia acaecida en 1829 ha inducido a pensar que este testimonio debería datar del mismo año. Sin embargo, hay otros ejemplares de la misma edición de *La cena* con algunas diferencias con respecto a los textos impresos en la otra cara. Tal como esperamos demostrar en breve, estas divergencias retardan su fecha de impresión. A esta edición también añadiremos la noticia de otra hoja volandera con la misma canción, ahora impresa en Barcelona por Miquel Borràs, sin data.

Otro grupo de testimonios ligados a la tradición oral se documenta entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad de la centuria siguiente. Rebés (2018: 68-69) ofrece, concretamente, un elenco de ocho versiones folklóricas, algunas con notación musical, datadas entre 1860 y 1928 y recopiladas por estudiosos como Marià Aguiló, Jacint Verdager o Higini Anglès. De estas ocho versiones, cuatro son inéditas, una del mencionado Verdager más otras tres que pertenecen a la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), institución que durante los años 1922-1936 se dedicó a recopilar materiales etnográficos sobre la canción catalana de tradición oral. Si pasamos de los textos inéditos a los ya publicados, contamos con una versión de la OCPC, recopilada en 1927 por Tomàs y Millet (2010: 130, n.º 105, *Bendita en sigui la mare*) en una localidad de la comarca del Alto Ampurdán. A esta versión se deben añadir las publicadas por Fabre (1911), Anglès (1921: 262-263, *El Sant Forment*) y Llongueras (1928: 166-170)⁴.

Aparte de las versiones de Anglès y de Tomàs y Millet, otros testimonios de *La cena* apuntan igualmente hacia el norte del dominio lingüístico del catalán, ya sea en la provincia de Girona (1868, Camprodon, por Aguiló), en la provincia de Lleida (1857, Balaguer, por Aguiló) o incluso en la Cataluña del Norte, que actualmente forma parte de la República Francesa (1880, Prats de Molló, por Verdager). Aparte de estos testimonios, cuya procedencia conocemos, hay otros tres que no dan constancia del nombre de los informantes ni de dónde eran⁵.

En cuanto a su origen, las coplas de RM 555.5 son de autor conocido y no tienen una ascendencia oral, justo lo contrario que sucede con *La cena*, que es anónima. Se pierde, pues, su conexión con Timoneda, el autor de la versión más antigua. Además, es

⁴ Por su interés, transcribimos los comentarios de Anglès (1921: 262) a esta canción: «No recordem haver vist mai aquesta poesia tota robusta i amb imatgeria talment simbòlica; ella sola donaria bon nom al cançoner català religiós. La transcriguérem fa anys, lletra i música, a Banyoles (Girona); ens la cantava un vell de més de 80 anys; la mateixa, amb poques variants i amb tonada diferent, la oírem als pobles tarragonins del Priorat de l'antiga Cartoixa de *Scala Dei*. Noteu com el poble es pren moltes vegades la llibertat de barrejar estrofes desiguals en nombre de versets, que sap repetir per tal de ben adaptar-los-hi la melodia».

⁵ Respecto a las diferentes versiones folklóricas de *La cena*, seguimos basándonos en Rebés (2018: 69-70), donde se especifican datos más concretos sobre cada una de las ocho versiones y la bibliografía correspondiente. Las tres versiones sin lugar son las de Fabre (1911), Llongueras (1928: 166-170) y otra todavía inédita recogida por A. Sançristòfol en 1910 para la OCPC.

evidente que todos los testimonios de los siglos XIX-XX tienen una relación directa con la tradición oral, también las dos hojas volanderas.

Es cierto que el pliego quinientista presenta esta composición en forma de villancico —un *vilancet*, según la rúbrica que encabeza los primeros versos—, lo que permitiría relacionarlo con el canto. Sea como sea, los testimonios de los siglos XIX-XX alteran la estructura métrica de las estrofas, introducen numerosas interpolaciones y cambios de orden y, tal como ha señalado Llompart (1969: 253-256), también permiten vincular más claramente esta composición con la práctica de los cantos religiosos que debían sustituir a los profanos durante la Cuaresma y la Semana Santa.

A grandes rasgos, este es el estado de la cuestión en lo referente a la transmisión textual de las coplas de Timoneda y *La cena*. Más adelante retomaremos este hilo y nos centraremos sobre todo en el análisis de las hojas volanderas de *La cena*, pero primero introduciremos otro aspecto relevante que comparten las coplas y la canción. Nos referimos al desarrollo de la alegoría religiosa del molino místico.

LAS COPLAS DE TIMONEDA Y LA ALEGORÍA DEL MOLINO MÍSTICO EN EL CONTEXTO VALENCIANO

Tanto las coplas de Timoneda como las versiones de *La cena* entretejen una alegoría, la del molino místico, la cual, en palabras de Moreno Martínez (2005: 352), «no se quedó oculta en los viejos códices de los escritos patrísticos, sino que pasó al arte medieval y renacentista, a la predicación popular, a la experiencia de los místicos, a la poesía barroca o moderna, a la canción religiosa contemporánea»⁶.

Entre los textos catalanes, el *Tractat del molí espiritual* del fraile dominico valenciano Antoni Canals (†1418) otorga al molino el significado de la verdadera contrición. El canal por donde pasa la corriente es la confesión devota, y el agua representa la abundancia de gracias procedentes de la divina misericordia. Y así, sucesivamente, se concatenan otros conceptos alegóricos relativos al sacramento del perdón⁷. Otro desarrollo alegórico hace referencia a la cruz de Cristo como molino, en consonancia con el pasaje bíblico del varón de dolores molido por nuestros pecados⁸. Esta orientación semántica es la que hallamos precisamente en las coplas de Timoneda y en *La cena*.

El poema de Timoneda está compuesto por una copla en cabeza seguida de quince estrofas de siete versos. El inicio se refiere a la institución de la eucaristía en la Santa Cena, mientras que la última estrofa incide en este sacramento como don de la misericordia divina para sanar al pecador. El resto del poema esboza la biografía de Jesucristo, desde su concepción hasta su pasión y muerte. Como una de las personas de la Trinidad, el Hijo se presenta como trigo, pero desde su gestación es descrito primero como semilla; después, con su nacimiento, pasa a ser una delicada espiga. El trigo escardado en la Circuncisión es ya granado al cumplir los treinta y tres años. Este trigo es vendido por Judas a Caifás a cambio de treinta monedas, aunque el cristiano lo puede comprar con

⁶ La tradición alegórica del molino místico ha sido estudiada por Llompart (1969) en el contexto catalán y, más específicamente, balearico. Véanse también Redondo (1989: 187) y Moreno Martínez (2005: 313-352). Este último describe minuciosamente las diferentes tramas alegóricas de carácter religioso aplicadas al molino.

⁷ La obra de Antoni Canals ha sido estudiada por Hauf (1981). En relación con la alegoría del molino, véanse los comentarios de Moreno Martínez (2005: 331-332).

⁸ «Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras, attritus est propter scelera nostra» (Is 53, 5). Este pasaje es citado y comentado por Moreno Martínez (2005: 339).

la debida contrición. Luego, segado y bien atado, es llevado ante Pilato. La flagelación queda plasmada en la imagen de la paja rojiza del trigo trillado. Al considerar Pilato que el trigo ya ha sido bastante maltratado, los judíos gritan que vaya al molino, refiriéndose, evidentemente, a la crucifixión. Así pues, los granos son entonces molidos y convertidos en harina. Entonces, en el Calvario, la harina es horneada, dando como resultado el pan. El armario donde se guarda el pan representa el Sepulcro donde Cristo fue enterrado.

Las versiones de la canción contemporánea titulada *La cena* representan una trama alegórica simplificada y también menos trabada. En efecto, el proceso de transmisión oral de esta canción ha conllevado la desaparición de algunos de los símbolos alegóricos o su alteración por conceptos absurdos que podríamos definir como casos de banalización semántica. Tal como recuerda Rebés (2018: 71), los estudiosos del romancero tradicional otorgaron a estos casos el apelativo de «tradición turulata». En la canción que ahora nos ocupa, esto se produce cuando algunos conceptos teológicos o alegóricos susceptibles de entrañar una pequeña dificultad en su interpretación se sustituyen por expresiones que, en principio, son menos rebuscadas y también, con frecuencia, incongruentes.

Entre las confusiones más tremendas, Rebés (2018: 71) comenta algunas particularidades de la versión recogida por Marià Aguiló para la OCPC, donde se nos habla de una delicada *espina* (en lugar de *espiga*). Luego, lo que se está pastando no es el pan (*sant pa*) sino al mismísimo san Pablo (*sant Pau*), de la misma manera que el antropónimo que identifica a Judas cambia incluso de categoría gramatical (*Judes se n'és criat* en lugar de *Judes Iscariot*). Otros cambios son menos incoherentes, pero responden al mismo proceso de trivialización, como sucede cuando se omite la referencia explícita al molino. Así pues, la canción contemporánea transforma la aclamación de la turba de judíos —para Timoneda, gritan que el condenado vaya al molino— en una expresión mucho más directa: que vaya a morir. Compárense los textos del pliego poético y de la hoja volandera:

Los rabins y gent malvada
 cridaven: —Vaja·l molí!
 Muyra en creu una vegada,
 no reste·l forment axí! (Mahiques y Rovira, 2013a: 91)

Los Rabins son gent malvada
 Tots cridan que deu morí.
 Y moria en creu d'una vegada
 Lo formen rebeldí. (Rebés, 2018: 68)

En lo referente al desarrollo de la alegoría del molino místico, existen algunos precedentes valencianos que podrían haber influido en Timoneda. En primer lugar, debemos destacar los *Goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los quals se canten en la Encarnació* (inc. «Ab eterno preeleta, / mare del Verb divinal»). Se trata de un pliego *sine notis* incluido en el volumen conocido como el *Natzarè*, de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, con la signatura: CF/4 (16)⁹. Estos *goigs* articulan

⁹ Se trata de un pliego *sine notis*, pero impreso en Valencia en la primera mitad del siglo XVI. Véanse los comentarios de Llompart (1969: 262) y las descripciones de *BITECA* (manid 2682) y *PCEM*. La existencia de otra edición impresa en 1525 de esta misma obra, en la cual se atribuye el poema a Pere Vilaspinosa, fue señalada por primera vez por Fuster (1827: 66). Después de dicha noticia, nadie ha logrado localizar esta edición, motivo por el cual se ha puesto en duda su existencia. Sobre las vicisitudes de esta supuesta edición ignota, véanse Blasco (1974: 132-133) y Ferrando (1983: 347-348).

una alegoría similar a la del molino, aunque centrada en la concepción de Cristo en el vientre de la Virgen María. En este caso, la concatenación de metáforas se concreta en el vientre materno como continente donde se mezclan las harinas humana y divina que formarán el pan, que será horneado en el horno de la cruz:

Dins lo vostre elet ventre
se mesclaren les farines
luna vostra daquest centre
ab l'altra de les diuines:
[...]
En lo forn de la creu santa
cuyt morí lo pa dels angels. (Ribelles, 1929: 38)

Los versos de Timoneda también ilustran la distinción entre las harinas humana y divina, así como la imagen del horno de la cruz:

Jesús ab veu sobirana
féu dos parts de la farina;
que, per a pastar la humana,
fon oculta la divina.
[...]
Los forners sens perquè braus,
fet lo pa, en forn de Calvari
l'enfornaren y, ab tres claus,
lo tallà'l poble adversari. (Mahiques y Rovira, 2013a: 92)

De manera similar, concuerda en representar el molino místico otra obra cuya relación con el contexto valenciano del segundo cuarto del siglo XVI es altamente probable. Se trata de una composición de Chacón titulada *El molino* e impresa en Praga en 1581 entre las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo. La pieza en cuestión tiene el siguiente inicio: «Manso el molino, amigo, / manso el molino», y fue compuesta a seis voces, aunque solamente se han conservado cuatro particelas de las seis que debieron ser impresas por el impresor Jorge Negrino, establecido en Praga. Diversos datos permiten vincular la figura de Chacón a la de Mateo Flecha el Viejo y hacen más plausible la hipótesis de Romeu i Figueras, que no descarta que *El molino* fuese una ensalada compuesta para la capilla del virrey de Valencia Fernando de Aragón, duque de Calabria¹⁰.

Se ha documentado un organista llamado Chacón en la catedral de Córdoba entre 1531 y 1545 y, por otra parte, un tal Matías Chacón que fue maestro de la capilla de la catedral de Sigüenza desde 1538 hasta su muerte en 1568. Dejando a un lado si estas dos figuras son en realidad la misma persona, lo que parece indiscutible es que el autor de *El molino* debe identificarse con el mencionado maestro establecido en Sigüenza, que relevó precisamente a Mateo Flecha cuando este último dejó vacante su puesto en dicha localidad y se dirigió a Valencia para servir al duque de Calabria.

Como forma literaria, la ensalada destaca por el hecho de engastar pasajes de composiciones preexistentes que suponemos que eran conocidas en la época y en los

¹⁰ Sobre el género de la ensalada, la figura de Mateo Flecha el Viejo y su relación con la biografía y la obra de Chacón, remitimos a Rovira y Mahiques (2015: 248-249), Jambou (1983: 278-279), Llompart (1969: 257-258) y Romeu i Figueras (1999: 49-50).

ambientes en los que circulaba este género, como sucedía en la ciudad del Turia. A favor de la ascendencia valenciana de *El molino* debemos añadir que esta obra inserta dos coplas escritas en catalán, la lengua común de la mayor parte del Reino de Valencia:

—Deu vos salve'l moliner.
—Bé siau venguda, madona.
—Así us porte un sach de blat,
ay! feune farina bona.

En bon punt y en bon ora,
En bon ora i en bon punt,
En bon·hora i en bon punt
En bon punt i en bon·hora. (Llompart, 1969: 257)

Estas dos coplas recrean una situación análoga a la que encontramos en una canción popular catalana de época contemporánea, titulada *El moliner*, donde una mujer manifiesta, a través de la imagen del molino que trituraré las culpas, su deseo de ser perdonada de todos sus pecados. Muchas versiones especifican que esta mujer se dirige hacia Belén y entabla un diálogo con la Virgen María, que prefigura la Pasión basándose de nuevo en la alegoría del molino místico¹¹. Transcribimos los últimos versos de una versión publicada por Milà i Fontanals:

«Hi buscave un moliné | que mol be de tota cosa,
Que m'en molgue els meus pecats | yo que son tan pecadora.»
«Tornareu per dijous sant, | dijous sant a la bon'hora,
Que'l meu fill estaré en creu | que os fara farina bona.
La creu ne serà'l rodet | y la corona la mola,
Y l'aigua que baixará | la seva sanch preciosa.» (Milà i Fontanals 1882: 21, n.º 19 *El alma arrepentida*)

Además, si volvemos a la ensalada de Chacón, cabe destacar que sus dos coplas en catalán reproducen un refrán («En bon punt i en bona hora») que también hallamos en un villancico de Joan Timoneda escrito en esta misma lengua, con el siguiente inicio¹²:

Huy és nat lo redentor,
huy és nat y huy se abona
per pagar lo que Adam fêu
y Eva, la primera dona,
y en bon punt y en hora bona. (Rovira y Mahiques, 2015: 257)

Como podemos observar, *El molino* de Chacón puede vincularse con dos poemas de Timoneda escritos en catalán, y esta relación no se reduce a la reelaboración de una alegoría religiosa sino también a la selección del mismo refrán como estribillo. El hecho

¹¹ Sobre esta canción y su relación con *El molino* de Chacón, véanse Llompart (1969: 259-260) y Rovira y Mahiques (2015: 246-249).

¹² Estos versos de Timoneda fueron impresos en el pliego RM 561 (Rodríguez Moñino 1997: n.º 561). Bajo Rovira y Mahiques (2015) analizamos el uso del refrán «*En bon punt i en hora bona*» no solamente en este poema de Timoneda y en la ensalada de Chacón sino también en otros autores valencianos como Onofre Almudéver.

de que estos paralelismos afecten no a una sino a dos composiciones refuerza la hipótesis de una influencia de *El molino* sobre Timoneda. Esta conexión podría ser directa, pero no necesariamente, ya que la popularización de este refrán podría haber proporcionado a Timoneda los estímulos necesarios para componer sus coplas sin necesidad de recurrir directamente a la ensalada de Chacón. En todo caso, estas circunstancias vendrían a corroborar el contexto valenciano que Romeu i Figueras supuso en la génesis de la ensalada de Chacón.

A la luz de los datos analizados, las coplas de Timoneda constituyen una pieza perfectamente incardinada en la tradición literaria y en las corrientes culturales de la Valencia de mediados del siglo XVI. Por tratarse de un producto de exaltación eucarística, también están inmersas en el contexto del catolicismo durante y después del Concilio de Trento (1545-1563). Además, la veneración del *Corpus Christi* es también el tema central de la otra composición de RM 555.5 y de una parte del teatro de Timoneda.

LA CENA EN HOJAS VOLANDERAS: DOS EDICIONES Y VARIOS EJEMPLARES DISPARES

Al presentar en su artículo la hoja volandera de *La cena*, Rebés (2018) ya había llamado la atención sobre diversos aspectos singulares y destacados de este ejemplar. Se trata de una hoja impresa tanto en el recto como en el vuelto. Esto no es frecuente en las ediciones de este tipo de menudencias, que solían contener *goigs* y otros cantos religiosos afines y que podrían equipararse a las estampas de grabados aptas para ser colocadas en las paredes u otros lugares visibles. Precisamente por ese motivo muchas hojas impresas solamente tenían una cara útil y además eran coloreadas a mano, tal como puede observarse en algunos de los facsímiles publicados por Amades & Colomines (1946-1948). De todos modos, entre las colecciones de este tipo de menudencias no es difícil localizar alguna hoja volandera impresa en el recto y en el vuelto, lo cual nos lleva a concluir que, aunque el ejemplar reproducido por Rebés no sigue en este punto concreto la pauta general de la imprenta de la época, tampoco puede considerarse como un testimonio único y aislado¹³.

El análisis material de los ejemplares impresos por ambas caras conlleva una serie de dificultades particulares. En principio, podría creerse que el recto y el verso fueron impresos en la misma época, como parte de un único proyecto editorial; y de hecho es así en muchos casos. Sin embargo, tal como esperamos demostrar, esta edición de *La cena* no responde a estos parámetros.

¹³ Aparte de los casos concretos que mencionaremos en las páginas sucesivas de este artículo, hemos revisado un volumen facticio de *goigs* impresos en el siglo XIX, custodiado en la British Library con la signatura: General Reference Collection 1875.a.26. Esta colección está formada por unos cuatrocientos ejemplares, en su mayor parte hojas sueltas y también alguna estampa de mayores dimensiones. Solamente siete ejemplares están impresos por ambas caras: los n.º 36, 226 y 246 son tres hojas volanderas relativas a las dos ediciones de *La cena* que estamos estudiando ahora (véanse las ediciones reproducidas en las figuras 5-6 y 8-10). Los demás ejemplares también impresos por el vuelto son: *Goigs en alabansa de nostra senyora de Valldaura, venerada en la sua Capella de la Ciutat de Manresa* (Manresa, Pau Roca, 1823) (n.º 10), *Coblas de nostre senyora de Monserrat que se han reimprès en lo present any, junt la cansó dels soldats de las doblas que comprèn a quatre companys que anaren a fer una pasejada a Monserrat. 1848* (n.º 57), *Explicació de la glòria del cel* (n.º 58), *Goigs de la gloriosa santa Irene verge, germana del papa S. Dàmaso, espanyol. Sa festa a 21 de febrer* (Barcelona, Imp. de Torras, sin año) (n.º 448). Aunque este volumen evidentemente no responde a la totalidad de la producción impresa de la época, sí que creemos que ilustra el contexto donde surgen y también certifica la poca frecuencia con que las hojas sueltas aparecen con el verso impreso.

Debemos recordar que en el vuelto de *La cena* se publicó una noticia sacada de la *Gaceta de Madrid* sobre unos sucesos acaecidos en 1829. Esta fecha y el carácter noticiero de este texto inducían a pensar con toda lógica que la canción catalana que figuraba en la otra cara del mismo papel también fue impresa en el mismo 1829, y esta fue la hipótesis expuesta por Rebés. Y ciertamente, con la información conocida hasta el momento, esta parecía ser la mejor conclusión y la más convincente. Sin embargo, la exhumación de nuevos ejemplares de la misma edición nos lleva a replantear no solamente su fecha de impresión sino también su proceso editorial.

El caso es que, aparte del ejemplar reproducido por Rebés, hemos localizado otros cuatro de la misma edición de *La cena*, pero ninguno de ellos incluye en el vuelto la noticia del terremoto. Eso sí, todos están impresos por ambas caras. Son idénticos dos de los ejemplares, uno de la British Library y otro de la Biblioteca i Arxiu Miquel Carreras de la Fundació Bosch i Cardellach. Aparte de *La cena*, incluyen unos *Goigs en alabansa dels gloriosos màrtirs sant Abdon y sant Sennén* (Vic, Ignasi Valls, 1841)¹⁴. El tercer ejemplar, del Centre de Documentació de Cultura Popular, contiene en la otra cara unas *Coblas en què se declara las grans llàstimas y calamitats que patí aquell Sant temple de Sarral, que per voluntat Divina fou convertit en llamas la nit de Nadal*¹⁵. Igual que este último caso, carece de datos tipográficos otro ejemplar, de la British Library, con unos *Afectos, y suspiros, a Christo crucificado, nacidos de un corazón arrepentido*¹⁶. En resumen, la misma impresión de *La cena* va acompañada de diversos textos, según el ejemplar que se tome en consideración: una *Copia de la Gaceta de Madrid*, unos *Goigs* de san Abdón y san Senén, unas coplas sobre el incendio de una iglesia o unos *Afectos y suspiros a Christo crucificado*. Mientras que la *Copia*, las coplas sobre Sarral y los *Afectos* son ejemplares únicos —hasta donde han llegado nuestras investigaciones, limitadas a los fondos de bibliotecas de acceso público—, la edición de los *Goigs* se conserva no solamente en los dos ejemplares mencionados de Londres y Sabadell sino también en algunas hojas volanderas con el vuelto en blanco¹⁷. De esta misma edición, hay incluso un tercer ejemplar impreso por ambas caras, que incluye en el vuelto no *La cena* sino un *Divino o explicació de las dotse paraulas que Christo digué als últims de sa vida als seus deixebles y apòstols*¹⁸.

Como puede observarse, las únicas impresiones mencionadas que, con toda seguridad, se transmiten acompañadas de diferentes textos en la otra cara son precisamente

¹⁴ Londres, British Library, General Reference Collection 1875.a.26 (n.º 36); Sabadell, Biblioteca i Arxiu Miquel Carreras de la Fundació Bosch i Cardellach, Fons Pau Vila i Dinarès A 004/Go 6 C1/2. Véase una reproducción de este último ejemplar en las figuras 5 y 6.

¹⁵ Barcelona, Centre de Documentació de Cultura Popular, Fons Joan Amades, ROM-3901. Véase una reproducción de esta cara del ejemplar en la figura 7.

¹⁶ Londres, British Library, General Reference Collection 1875.a.26 (n.º 226). Una de las caras de este ejemplar es reproducida en la figura 8.

¹⁷ De estos *Goigs* hemos localizado los siguientes ejemplares con el vuelto en blanco: dos en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona, ambos con el mismo topográfico: C/1.1; uno en Barcelona, Biblioteca de Catalunya, *Goigs* 16/5; otro en Figueres, Arxiu Comarcal de l'Alt Empordà, ACAE110-297-T2-535; y otro en Montpellier, Médiathèque Emile Zola, V10478_07.

¹⁸ Sabadell, Biblioteca i Arxiu Miquel Carreras de la Fundació Bosch i Cardellach, Fons Pau Vila i Dinarès, A 004/Go 7 C1/2. Esta hoja del *Divino o explicació* tiene, justo antes del inicio de dicha composición, un encabezamiento en verso que dice: «si voleu sabé qui las ven / jo luego vos hu diré / el Romansista de Bañolas / ques diu Jacinto Sabaté». No he consultado directamente este ejemplar. Debo esta información al personal que trabaja en la biblioteca de la fundación susodicha.

La cena y los *Goigs* de 1841, pero hay un detalle que distingue a ambos casos: a diferencia de los *Goigs*, *La cena* no aparece nunca en solitario, con el vuelto en blanco. Creo que este dato es fundamental para determinar el proceso y la fecha de impresión de *La cena*. El hecho de que esta obra aparezca con diferentes combinaciones en la otra cara denota que el impresor aprovechó algunos *stocks* —hojas volanderas con el vuelto en blanco— para publicar un nuevo texto y relanzar un producto que contenía no una obra sino dos. Del mismo modo, el hecho de que *La cena* no aparezca nunca con el vuelto intacto nos lleva a concluir que los *stocks* reaprovechados no fueron hojas de *La cena* sino al revés, es decir, hojas con los demás textos. Dicho de otro modo, estas hojas fueron impresas primero con las demás obras y, luego, seguramente al cabo de unos años, fueron impresas con *La cena*. Eso explicaría que *La cena* aparezca con textos en el vuelto, datados en diferentes fechas: la *Copia de la Gaceta de Madrid* de 1829 y los *Goigs* de 1841.

En conclusión, creemos que *La cena* es una emisión, en cierto sentido rejuvenecedora, de cada una de las hojas volanderas que ya existían previamente, con diferentes textos impresos por una cara. Estas nuevas emisiones con *La cena* se publicaron en 1841 o después. Quizás salieron en Vic del establecimiento de Ignasi Valls, por ser este el impresor de los *goigs* de 1841, aunque no hemos examinado a fondo este asunto y tampoco tenemos pruebas significativas al respecto.

Aparte de esta edición de *La cena*, hemos localizado otra, también impresa por ambas caras. En el recto, el *Rellotge de horas mentals, en las quals pot lo cristià meditar en cada hora un pas de la mort y pasió de Cristo señor nostre*. En el verso, la *Espliació al divino de la sena santa y sagrada* (Barcelona, Miquel Borrás, sin data). En este caso, hemos localizado tres ejemplares en bibliotecas públicas, uno en la British Library, otro en la Médiathèque Emile Zola y otro en la Biblioteca del Centre de Lectura de Reus¹⁹. Estos tres testimonios son idénticos y parecen indicar que ahora sí que nos encontramos ante una edición única y unitaria, impresa por ambas caras y con pie de imprenta al final del vuelto. Queda claro, pues, que los ejemplares de esta edición no fueron impresos a dos tiempos ni presuponen tampoco una estrategia para reciclar materiales preexistentes.

Otra cuestión no resuelta es la cronología de las dos ediciones de *La cena* y la posible influencia de una sobre la otra. Esta conexión se podría inferir por el hecho de que ambas ediciones tienen por cabecera un grabado distinto pero muy similar. Tanto es así que a simple vista apenas se distinguen las diferencias entre ambos. Sin duda, un grabado es fiel calco del otro, con lo cual quedaría confirmada, cuanto menos, una representación iconográfica estrechamente ligada a las ediciones de *La cena*. Ambos grabados representan la Última Cena. El centro de la imagen está ocupado por la mesa. En la parte superior, Jesucristo preside la cena y tiene cuatro discípulos a su derecha y otros cuatro a su izquierda. En total, ocho discípulos, lo que no coincide con la canónica cifra de doce apóstoles.

En cuanto a la cronología, ya hemos indicado que la emisión de los ejemplares con *La cena* no puede ser anterior a 1841. Ahora debemos añadir que la hoja que incluye el *Rellotge* y la *Espliació* tiene el siguiente pie: «Barcelona. Se ven en la Imprenta de Miquel Borràs, carré de l'Hospital, n.º 144». Hasta donde han llegado nuestras indagaciones, tienen fecha de 1845 todos los impresos datados donde figura la calle

¹⁹ Londres, British Library, General Reference Collection 1875.a.26 (n.º 246); Montpellier, Médiathèque Emile Zola, V10478_08; Biblioteca del Centre de Lectura de Reus, C-O-I-XXV, 28.

del Hospital como imprenta de Miquel Borràs²⁰. Por este motivo consideramos dicho año como la datación más probable de la edición que ahora nos ocupa. Aunque por el momento no podemos determinar con mayor exactitud la cronología de las dos ediciones de *La cena*, es evidente que ambas surgieron en fechas bastante próximas y, en todo caso, durante la década de los 40.

Es cierto que ambas ediciones no transmiten ni el mismo texto ni tampoco las mismas obras de relleno. Aparte del abanico diverso de títulos que pueden figurar en la otra cara de la edición que reproducimos en la figura 6, llama la atención que el impreso de Miquel Borràs no incluye las décimas sobre la secuencia de difuntos que algunos testimonios atribuyen falsamente al Rector de Vallfogona. ¿Esto podría significar que Borràs fue el primero en publicar *La cena*? Quizás sí, si interpretamos que la segunda edición podría haberse planteado como una ampliación de la primera. La estrategia editorial de sumar contenidos es bien conocida y se puede documentar abundantemente desde los orígenes de la imprenta hasta la época contemporánea. Sin embargo, nos parece arriesgada e incierta la aplicación de este argumento al caso concreto que ahora nos ocupa. Probablemente, esta cuestión podría resolverse con mayores garantías a partir de un análisis tipobibliográfico de cada una de las hojas volanderas que fueron relanzadas con *La cena* (figuras 5-8).

CONCLUSIONES

Las coplas de Timoneda comenzadas «En la cena consagrada», y publicadas en RM 555.5, un pliego poético de 1556, se incardinan en una tradición de representaciones alegóricas asociadas, como el molino de la cruz o el grano fecundo de trigo que se transforma progresivamente en espiga, harina y pan, ilustrando de este modo la vida de Cristo desde la Concepción hasta la Pasión, sin olvidar el sacramento del *Corpus Christi*. Timoneda podría haberse inspirado en algunos precedentes que de un modo u otro están vinculados al contexto valenciano del siglo XVI.

Después del pliego poético quinientista, no tenemos noticia de ningún otro testimonio del mismo poema, pero en el siglo XIX se comienzan a documentar en Cataluña algunas versiones orales y también un par de hojas volanderas con una canción tradicional derivada del texto de Timoneda. Esta canción, titulada *La cena*, induce a pensar que el poema de Timoneda gozó de una notable popularidad en la época. Incluso se puede conjeturar la posible existencia de alguna edición ignota impresa en Cataluña —en Barcelona más que en otra localidad—. Esta hipotética edición podría constituir el eslabón perdido que vincularía el poema impreso en Valencia con la tradición oral de

²⁰ Basamos este aserto en una edición de una obra de Benjamin Constant titulada *Adolfo*, con los siguientes datos tipográficos: «Barcelona. Imprenta de Miguel Borràs, calle del Hospital, núm. 144. 1845». En cambio, la *Història de l'esforçat cavaller Partinobles* salió el año anterior, con otro lugar en el pie de imprenta: «Barcelona. Estampa de Miquel Borràs, plassa de l'Oli. 1844». Los ejemplares consultados del *Adolfo* y el *Partinobles* se hallan en Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Tus-8-7167 y Tus-8-3418. También hemos localizado una edición que certifica que en 1845 este taller tipográfico había cambiado de dirección, pasando a la calle del Carmen. Se trata del *Contrapàs llarch en un quart de hora*, con los siguientes datos explícitos: «Barcelona. Se vent en la Imprenta de Miquel Borràs, carré del Carma, n.º 60. Any 1845» (ejemplar consultado en Barcelona, Centre de Documentació de Cultura Popular, Fons Joan Amades, ROM-3862). Aunque los datos analizados son parciales, apuntan a que la dirección de la calle del Hospital solamente figura en ediciones datadas de 1845, hecho que nos lleva a atribuir esta fecha para los pliegos no datados cuyo pie de imprenta menciona explícitamente la calle del Hospital.

Cataluña. De hecho, son muchas las obras que se publicaron primero en la ciudad del Turia y más tarde en Barcelona, como se da de hecho en las ediciones de autores tanto de época medieval —Ausiàs March, Jaume Roig, Ramon Muntaner— como del siglo XVI —Joan Timoneda, Andreu Martí Pineda, Melchor Horta—²¹.

Otro aspecto relevante es la peculiar configuración de una de las dos ediciones decimonónicas de *La cena*. Dicha peculiaridad reside en el hecho de que esta canción popular vaya acompañada de diferentes textos impresos en la otra cara de la hoja volandera. En efecto, hemos encontrado hasta cuatro modelos diferentes. Tres de ellos son ilustrados y descritos en las figuras 5-8; el otro es estudiado y reproducido en facsímil por Rebés (2018: 78-79). El cotejo de los ejemplares conservados nos induce a pensar que *La cena* fue impresa sobre el vuelto en blanco de hojas sueltas ya usadas. Se trataría, pues, de una estrategia editorial para reciclar y relanzar algunas hojas no vendidas. Como puede observarse en la figura 5, uno de los textos que acompañan a *La cena* fue impreso en 1841, fecha que consideramos el término *a quo* de dicha edición de *La cena*.

La otra edición, reproducida en las figuras 9-10, es también una hoja suelta impresa por ambas caras, sin fecha pero datable del año 1845. En este caso sí que nos hallamos ante una única edición, con el pie de imprenta en el margen inferior del vuelto. Por tanto, no es resultado de la impresión de un nuevo texto sobre la parte intacta de una hoja ya impresa mucho antes.

El hallazgo del pliego quinientista de Perugia aporta nueva luz para el estudio del cancionero popular de época contemporánea, añadiéndose a otros casos que representan el devenir de la tradición oral como un enorme magma de materiales cuyo origen se sitúa, con frecuencia, entre los siglos XV-XVI. La ausencia casi total de testimonios de la Edad Moderna se debe, en buena medida, a la falta de recolectores: sobre todo a partir del siglo XIX, estos fijaban por escrito las canciones directamente tomadas de la oralidad.

El salto del pliego poético quinientista a la canción contemporánea también ha quedado documentado, por ejemplo, en las *Cobles de les tristes y dolores naus de conserva* o en las composiciones que tienen por refrán la expresión «En bon punt i en hora bona»²². Otras conexiones similares se fundamentan en testimonios manuscritos de los siglos XV-XVI, como sucede en el romance del peregrino acusado de homicidio o en el romancillo sobre una malmonjada, ambos analizados por Mahiques (2020: 630-635). Muchas otras canciones carecen hasta el momento de versiones antiguas localizadas a partir de las cuales se pueda establecer una conexión como la que hemos estudiado en este artículo. Y *La cena* no estaba exenta de esta limitación, hasta que se produjo el afortunado hallazgo de uno de los pliegos de Perugia, permitiendo, ahora sí, iluminar esta profunda conexión entre la poesía del siglo XVI y el cancionero contemporáneo.

²¹ Véanse, por ejemplo, las ediciones del *Diálogo de la Magdalena*, de Timoneda, impresas en Valencia y Barcelona y reseñadas bajo Mahiques y Rovira (2013b: 114-116). Del *Cancionero llamado Flor de enamorados* de Timoneda se conoce una edición barcelonesa de 1562 y se ha supuesto otra valenciana impresa hacia 1556-1557 (véase Mahiques y Rovira, 2014: 26).

²² Estos ejemplos han sido estudiados por Marí i Mayans (1977-1978) y Rovira y Mahiques (2015). Se conocen tres pliegos poéticos, uno desaparecido, de las *Cobles de les tristes y doloroses naus de conserva* (BITECA, manid 2694, 2867 y 5172; Askins, 1981: 54 y 33-36, n.º v).

ANEXO I
FIGURAS COMENTADAS



Figura 1: Joan Timoneda, *Cobles ara nouament trobadés, a llaoz y glòria del sanctíssim cos precios de Jesu Christ, en l'any MDLVI*, 1556, sin lugar ni impresor, h. [1^a]

Ejemplar de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, IL 1402, f. 25^r (numerado a mina de plomo).
© Biblioteca Comunale Augusta de Perugia.

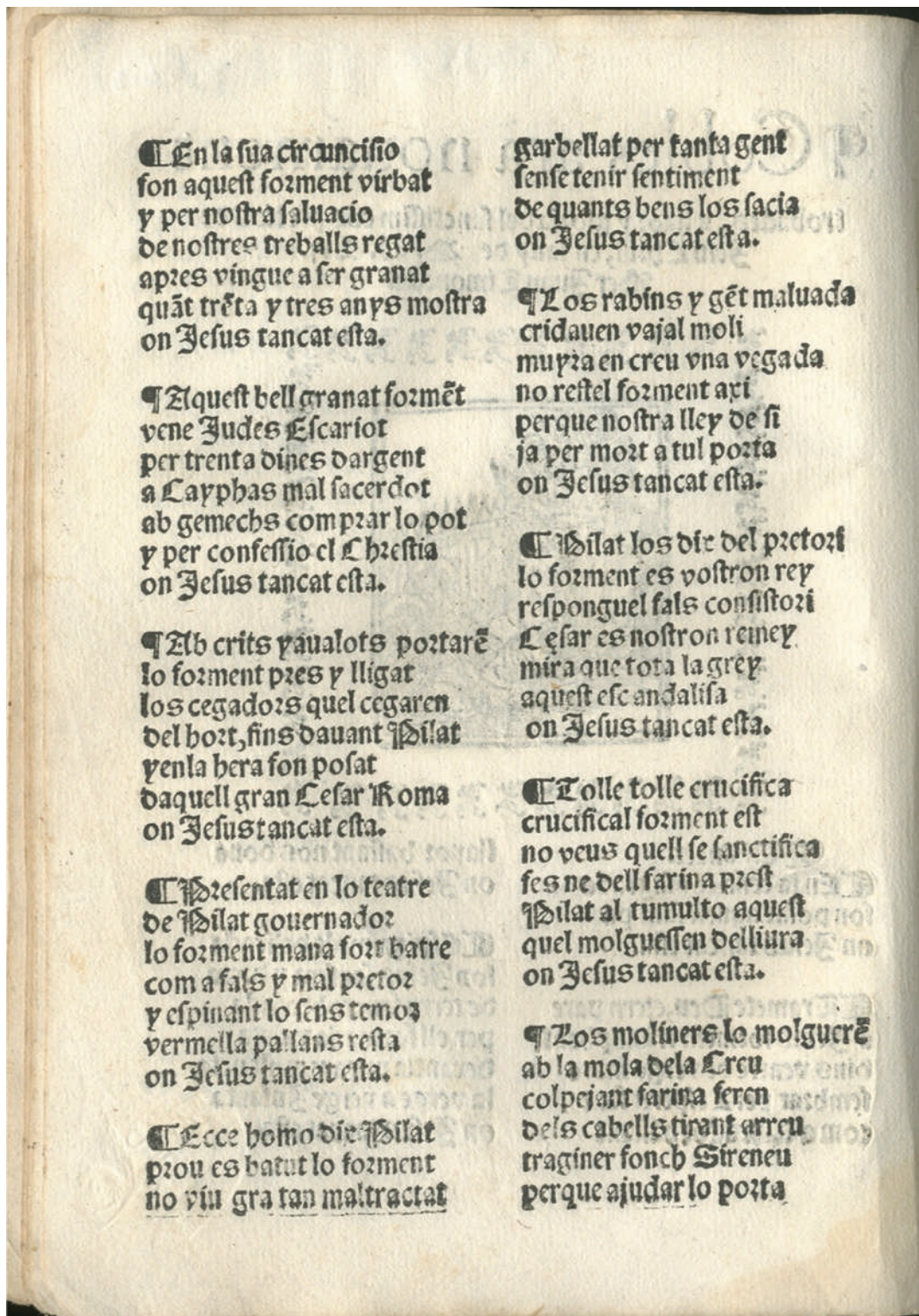


Figura 2: Juan Timoneda, *Cobles ara nouament trobades*, a llaor y glòria del sanctíssim cos preciós de Jesu Christ, en l'any MDLVI, 1556, sin lugar ni impresor, h. [1^v]

Ejemplar de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, IL 1402, f. 25^v (numerado a mina de plomo).
© Biblioteca Comunale Augusta de Perugia.

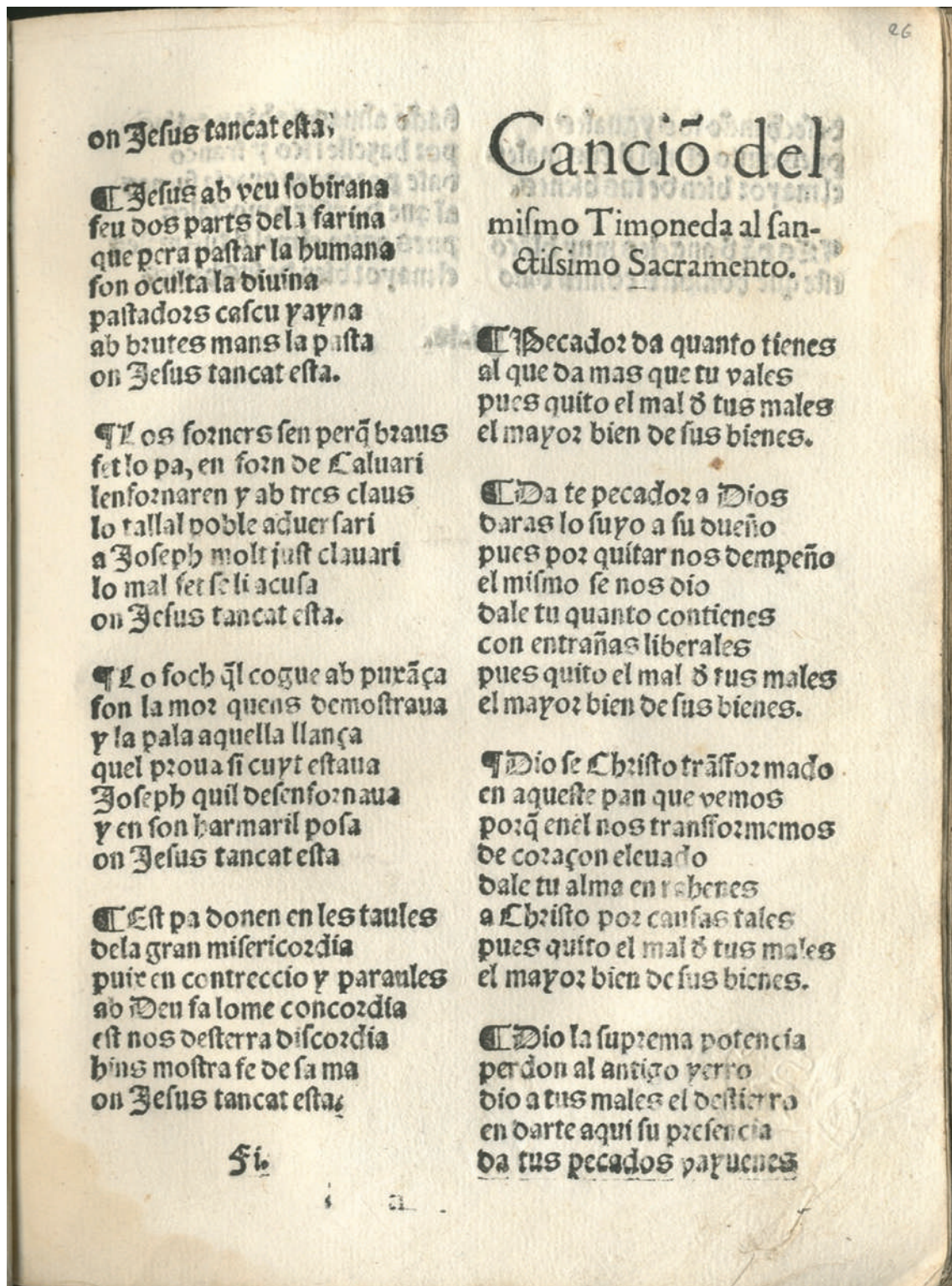


Figura 3: Juan Timoneda, *Cobles ara nouament trobades, a llaor y glòria del sanctissim cos preciós de Jesu Christ*, en l'any MDLVI, 1556, sin lugar ni impresor, h. [2^r]

Ejemplar de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, IL 1402, f. 26^r (numerado a mina de plomo).
© Biblioteca Comunale Augusta de Perugia.

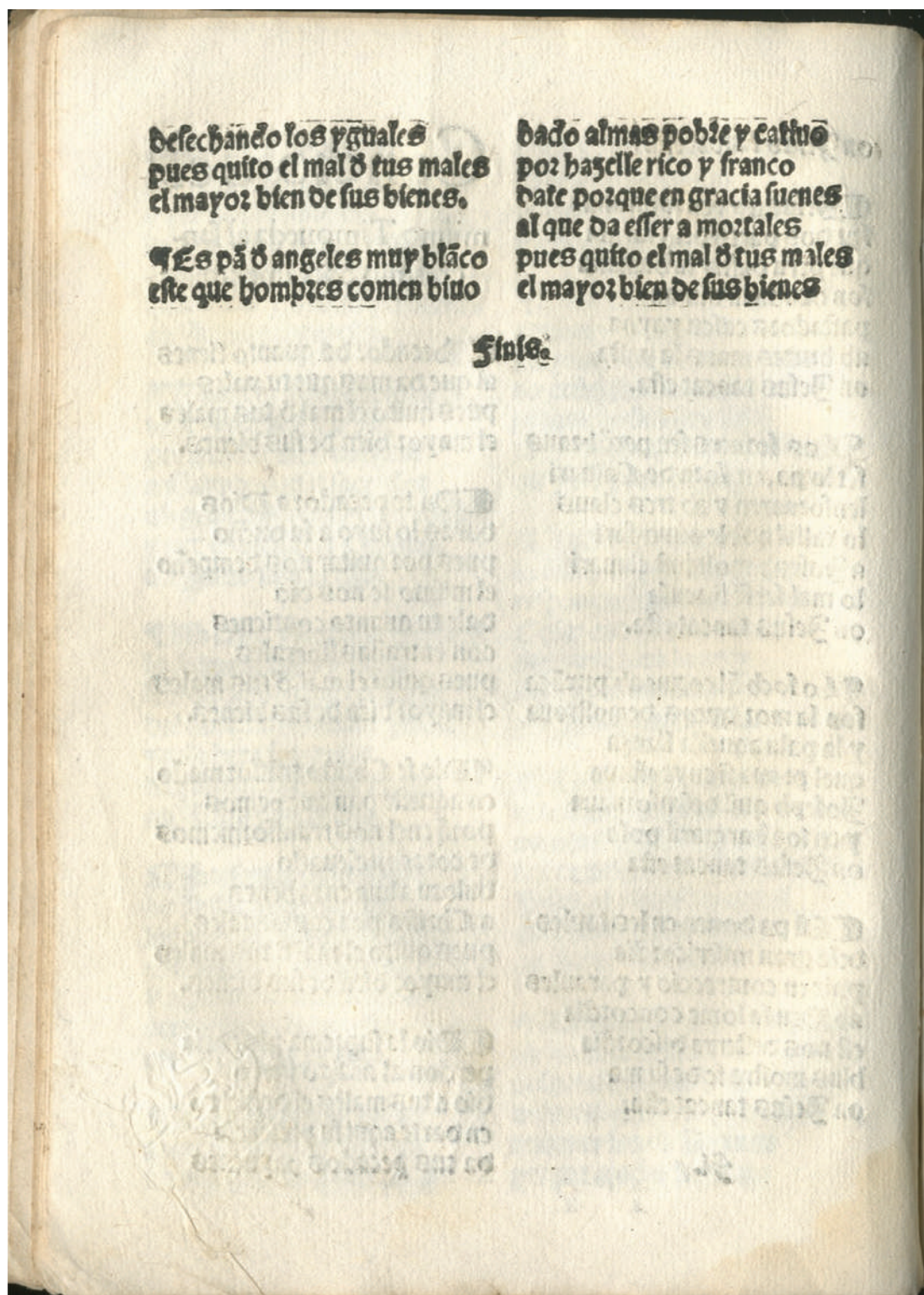


Figura 4: Juan Timoneda, *Cobles ara nouament trobades, a llaor y glòria del sanctíssim cos preciós de Jesu Christ*, en l'any MDLVI, 1556, sin lugar ni impresor, h. [2^v]

Ejemplar de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia, IL 1402, f. 26^v (numerado a mina de plomo).
© Biblioteca Comunale Augusta de Perugia.



Figura 5: Goigs en alabansa dels gloriosos martirs sant Abdon y sant Sennen, los quals se cantan en la iglesia de santa Maria Delstures de la vila de Banyolas, bisbat de Gerona, Vic, Ignasi Valls, 1841

Ejemplar en Sabadell, Biblioteca i Arxiu Miquel Carreras de la Fundació Bosch i Cardellach, Fons Pau Vila i Dinarès A 004/Go 6 C1/2. © Fundació Bosch i Cardellach.



Figura 6: La cena, sin datos tipográficos. La otra cara de este mismo ejemplar es reproducida en la figura 5.

Ejemplar en Sabadell, Biblioteca i Arxiu Miquel Carreras de la Fundació Bosch i Cardellach, Fons Pau Vila i Dinarès A 004/Go 6 C1/2. © Fundació Bosch i Cardellach.

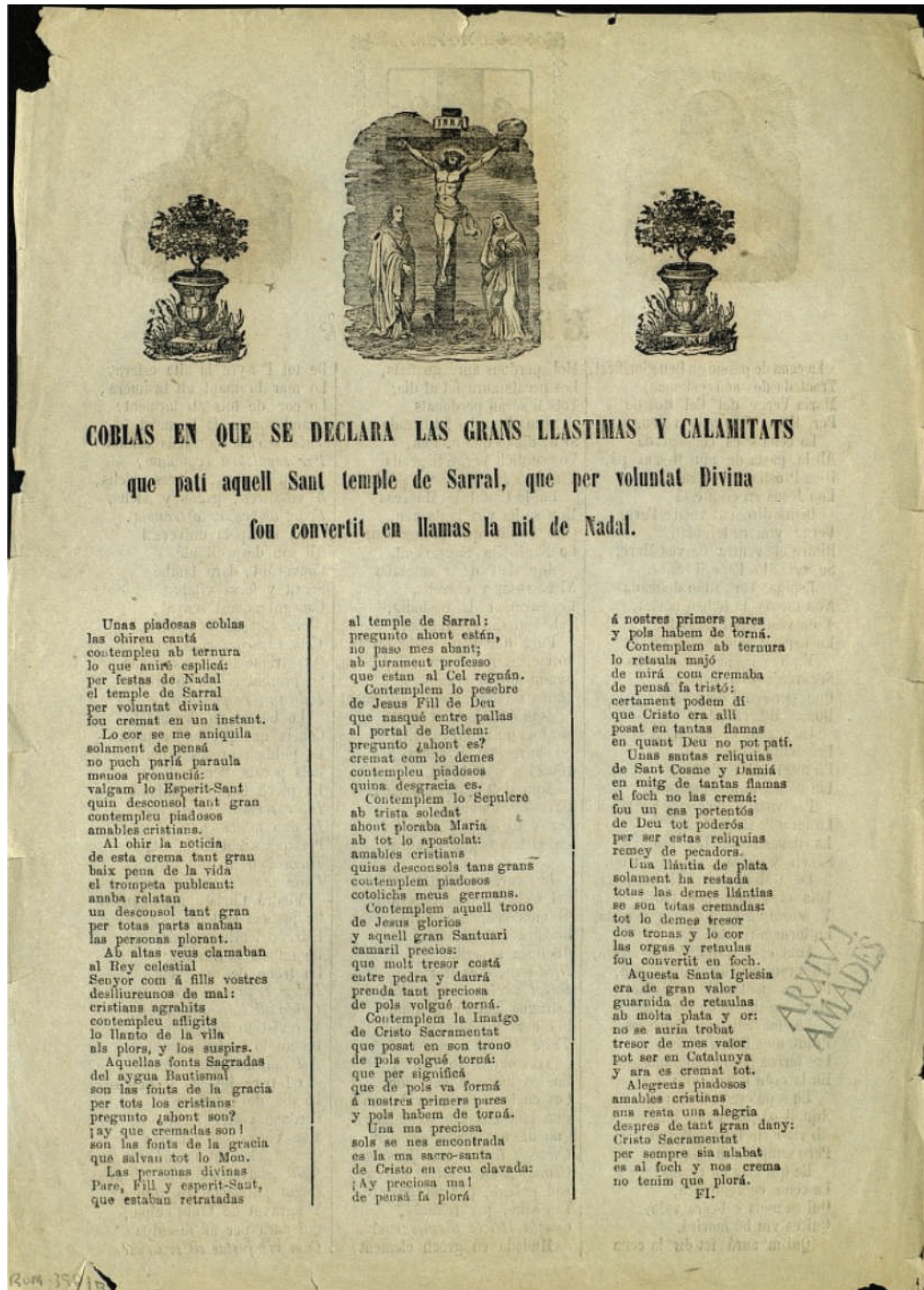


Figura 7: Coblas en què se declara las grans llàstimas y calamitats que patí aquell sant temple de Sarraí, que per voluntat Divina fou convertit en llamas la nit de Nadal, sin datos tipográficos.

La otra cara de esta hoja volandera contiene la edición reproducida en la figura 6.

Ejemplar en Barcelona, Centre de Documentació de Cultura Popular, Fons Joan Amades, ROM-3901.
© Centre de Documentació de Cultura Popular.

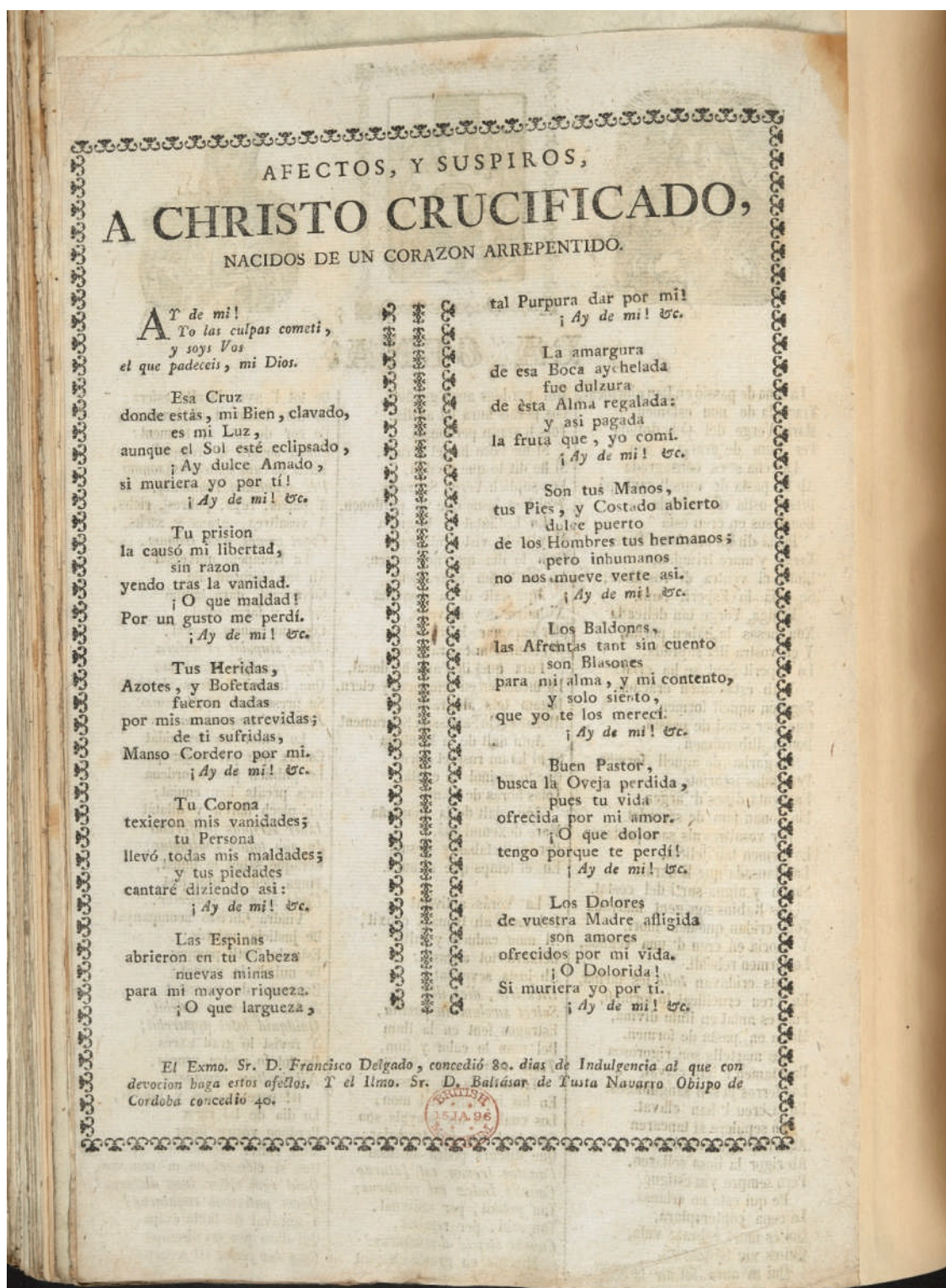


Figura 8: *Afectos, y suspiros, a Christo crucificado, nacidos de un corazón arrepentido*, sin datos tipográficos. La otra cara de esta hoja volandera contiene la edición reproducida en la figura 6.

Ejemplar en Londres, British Library, General Reference Collection 1875.a.26 (n.º 226). © British Library.

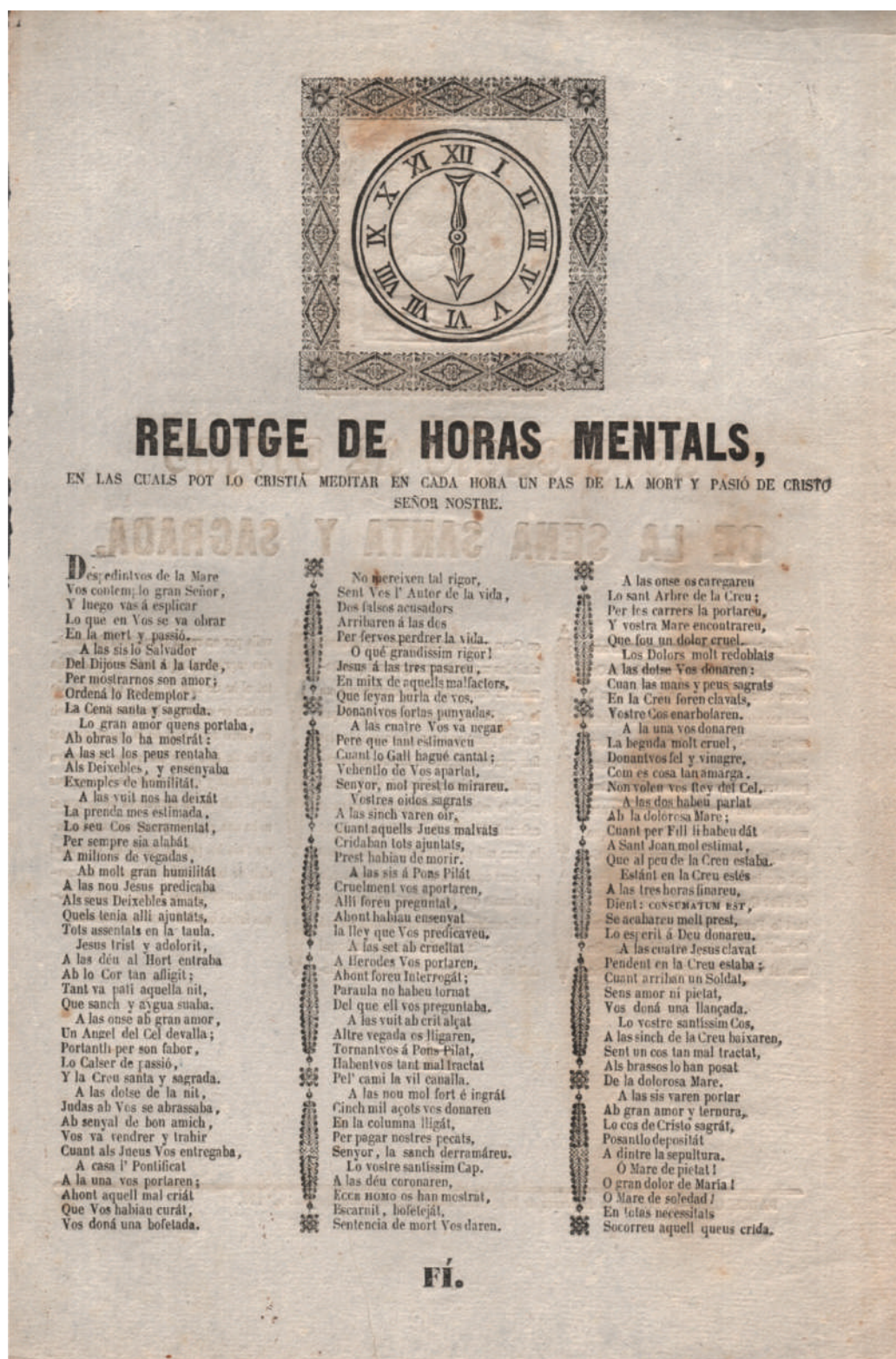


Figura 9: Rellotge de horas mentals, en las cuals pot lo cristià meditar en cada hora un pas de la mort y pasiò de Cristo señor nostre, Barcelona, Miquel Borràs, sin data, h. [1^a]

Ejemplar de la Biblioteca del Centre de Lectura de Reus, C-O-I-XXV, 28. © Centre de Lectura de Reus.

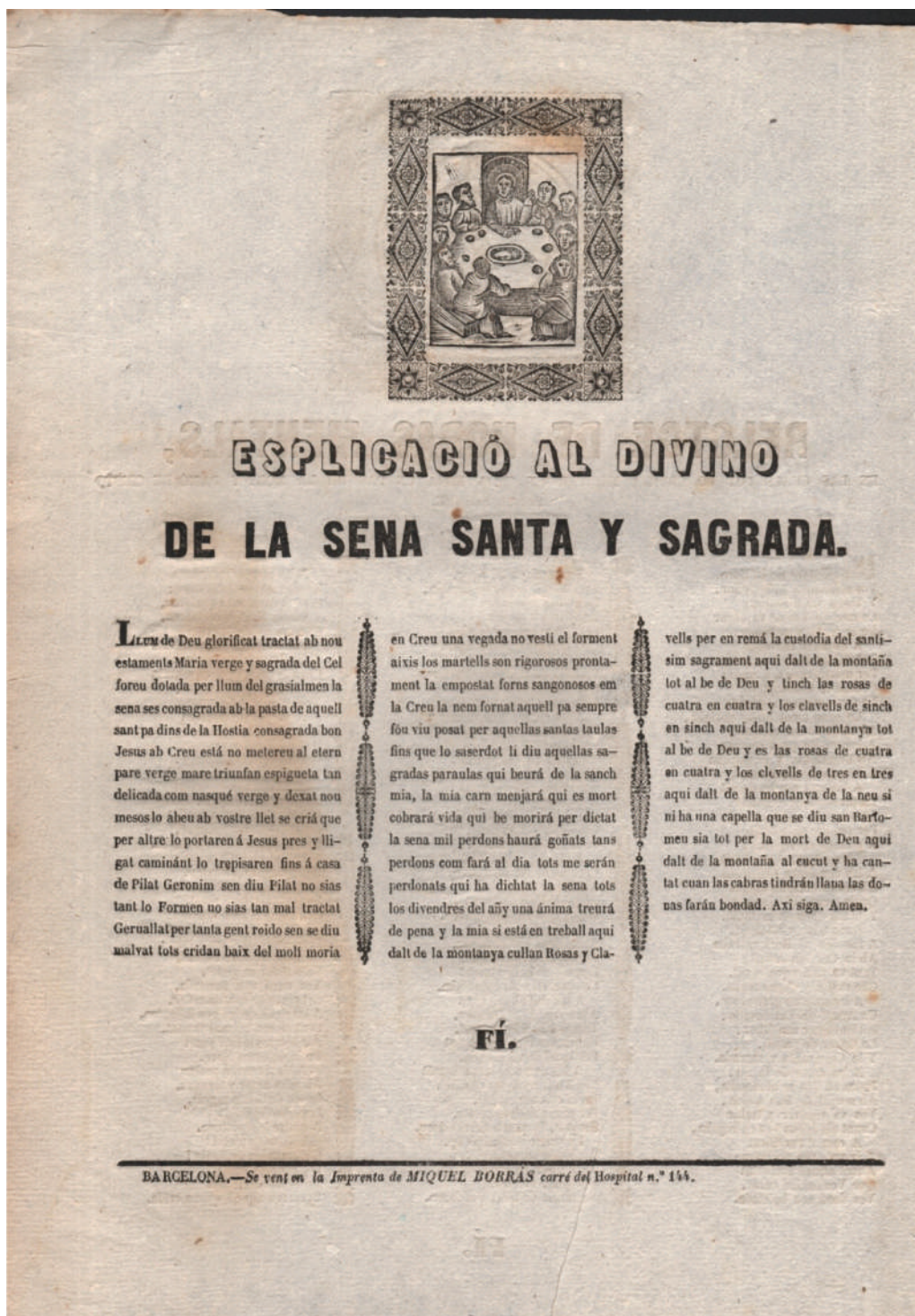


Figura 10: *Relloige de horas mentals, en las quals pot lo cristià meditar en cada hora un pas de la mort y passió de Cristo señor nostre*, Barcelona, Miquel Borràs, sin data, h. [1^v].

El vuelto de la hoja volandera, aquí reproducido, incluye la *Esplacació al divino de la sena santa y sagrada*.

Ejemplar de la Biblioteca del Centre de Lectura de Reus, C-O-I-XXV, 28. © Centre de Lectura de Reus.

OBRAS CITADAS

- AMADES, Joan y COLOMINES, Josep (eds.) (1946-1948): *Els goigs*, Barcelona, Orbis. 2 vols.
- ANGLÈS, Higiní (1921): «Melodies populars de Pentecostès», *Vida cristiana. Publicació periòdica per temps litúrgics*, 8/59, pp. 258-263.
- ASKINS, Arthur L.-F. (ed.) (1981): *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca Rodríguez-Moñino*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- ASKINS, Arthur L.-F., INFANTES, Víctor y PUERTO, Laura (2014): *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BITECA: AVENOZA, Gemma, SORIANO, Lourdes y BELTRAN, Vicenç (dirs.): *Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears*, en *Philobiblon*, Berkeley, Bancroft Library. URL: <https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_es.html> [fecha de consulta: 11/05/2021].
- BLASCO, Ricard (ed.) (1974): *Goigs valencians. Segles XIV al XX*, Valencia, Gorg.
- FABRE, J. (1911): «La Cena Santa. Divino», *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català*, 8/87, pp. 68-69.
- FERRANDO, Antoni (1983): *Els certàmens poètics valencians dels segles XIV al XIX*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- FUSTER, Justo Pastor (1827): *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, I [Contiene los autores hasta el año 1700], Valencia, José Ximeno.
- HAUF, Albert G. (1981): «El Tractat del molí espiritual de Fra Antoni Canals, O.P.», en *Homenatge a Josep M. de Casacuberta*, 2 [Estudis de Llengua i Literatura Catalanes II], Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 185-215.
- INFANTES, Víctor (2013): «Una cuarentena poética desconocida. Los pliegos sueltos del siglo XVI de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Criticón*, 117, pp. 29-63. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.213>
- JAMBOU, Louis (1983): «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco», *Revista de musicología*, 6/1-2, pp. 271-298. DOI: <https://doi.org/10.2307/20794903>
- LLOMPART, Gabriel (1969): «El molinet. Aspectos religiosos de un popular romance mallorquín», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 25, pp. 251-272.
- LLONGUERAS, Joan (1928): *Els cants de la Passió. Exhortació poemàtica per a ésser dita i predicada en el temps de la Passió i Setmana Santa*, Barcelona, Hereus de la Vda. Pla.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2020): «Romance y otras series monorrimas en la literatura catalana de los siglos XIV-XVI», en *Viejos son, pero no cansan. Novos estudos sobre o romanceiro*, Sandra Boto, Jesús Antonio Cid, Pere Ferré, Nicolás Asensio Jiménez y Maria Helena Santana (eds.), Coimbra / Madrid / Faro / Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal / Centro de Investigação em Artes e Comunicação / Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, pp. 627-652.
- MAHIQUES, Joan y ROVIRA, Helena (2013a): «Dos plecs poètics amb obres de Joan Timoneda i Andreu Martí Pineda», *Els Marges*, 101, pp. 82-104.
- MAHIQUES, Joan y ROVIRA, Helena (2013b): «Aquí se contienen cuatro obras muy santas, todas expurgadas y atribuidas a Joan Timoneda», *Scripta. Revista Internacional*

- de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 2, pp. 108-138. DOI: <https://doi.org/10.7203/scripta.2.2651>
- MAHIQUES, Joan y ROVIRA, Helena (2014): «Romancero de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *PhiN. Philologie im Netz*, 65, pp. 13-68.
- MARÍ I MAYANS, Isidor (1977-1978): «Les cobles sobre un naufragi de l'any 1460, en la tradició oral d'Eivissa», *Mayurqa*, 17, pp. 229-233.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (ed.) (1882): *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales. Segunda edicion, refundida y aumentada*, Barcelona, Álvaro Verdaguer.
- MORENO MARTÍNEZ, José Luis (2005): *La luz de los padres. Temas patrísticos de actualidad eclesial*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso.
- PCEM: MAHIQUES, Joan y ROVIRA, Helena: *PCEM. Cens de Poesia Catalana de l'Edat Moderna*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. URL: <https://pcem.iec.cat> [fecha de consulta: 11/05/2021].
- REBÉS, Salvador (2018): «Corrandes i memòria oral d'un plec de Joan Timoneda en un full volander de 1829», en *Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals*, M. Magdalena Gelabert i Miró (ed.), La Vall d'Uixó, Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, pp. 65-81.
- REDONDO, Agustín (1989): «De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del siglo de Oro», *Revista de Folklore*, 102, pp. 183-216.
- RIBELLES COMÍN, José (1929): *Bibliografía de la lengua valenciana, o sea Catálogo razonado alfabético de autores de los libros, folletos, obras dramáticas, periódicos, coloquios, coplas, chistes, discursos, romances, alocuciones, cantares, gozos, etc. que escritos en lengua valenciana y bilingüe han visto la luz pública desde el establecimiento de la imprenta en España hasta nuestros días*, II [siglo XVI], Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos».
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando (1984): *Los terremotos alicantinos de 1829*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando (1992): «Literatura popular sísmica: Una novela y muchas poesías sobre el terremoto del 21 de Marzo de 1829», *Revista de Folklore*, 142, pp. 111-122.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia – Editora regional de Extremadura.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1999): *Assaigs de literatura valenciana del Renaixement*, Alacant, Universitat d'Alacant / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- ROVIRA, Helena y MAHIQUES, Joan (2015): «En bon punt i en hora bona: presència d'un refrany a la poesia catalana de les èpoques moderna i contemporània», *Estudis Romànics*, 37, pp. 239-269.
- ROSSICH, Albert (ed.) (2000): Francesc Vicent Garcia, *La Armonia del Parnàs* [facsimil de la ed. de 1703], Barcelona / València, Universitat de Barcelona / Universitat de València.
- SOLERVICENS, Josep (2012): *La poètica del Barroc. Textos teòrics catalans*, Lleida, Punctum.
- TOMÀS, Joan y MILLET, Lluís (2010): «Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Missió de recerca de cançons a l'Alt Empordà. Cançons recollides per Joan Tomàs i Lluís M. Millet el juliol-agost de 1927», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials: volum XX. Missions de recerca per Joan Tomás-Lluís*

M. Millet; P. Fouché-M. Fouché; Joan Gols-Xavier Gols; Palmira Jaquetti.
A cura de Jaume Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 11-133.

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 23 de julio de 2021



Mass media contra bandolers.

«A foc i a sang» o Serrallonga i l'últim plec en català*

Mass media against bandits.

«A foc i a sang» or Serrallonga and the last pamphlet in Catalan

PEP VALSALOBRE

(Universitat de Girona)

pep.valsalobre@udg.edu

ORCID: 0000-0002-6926-8131

ABSTRACT: The only surviving pamphlet in Catalan on the outlaw Joan Sala, alias Serrallonga, published in Barcelona in 1634, is the last known Catalan-language pamphlet on the subject of banditry and is an example of how feelings toward such outlaws depended on the language employed, the intended readers and, ultimately, the publishers' purposes. Controlled or encouraged by the authorities, the Catalan verse in this pamphlet —meant for readers engrossed by the phenomenon— is overwhelmingly negative towards Serrallonga. In contrast, Spanish-language pamphlets printed in Barcelona at the time of his capture in 1633, and another published in Madrid in 1635, sparked a growing idealization of the bandit, partly in parallel to a similar trend in Baroque literature. The Spanish verse printed in Barcelona was likely aimed at a very different readership within Catalonia, or else exported beyond Catalan territory. The text of the 1634 Catalan pamphlet is published in Appendix I. The circumstances of Serrallonga's capture on October 31, 1633, are discussed in Appendix II.

KEYWORDS: modern catalan literature, catalan banditry, catalan pamphlets on banditry, Serrallonga

RESUMEN: L'únic plec en català sobre el malfactor de Viladrau, Joan Sala, àlies Serrallonga, publicat a Barcelona al 1634 —el darrer de temàtica bandolera en llengua catalana que coneixem fins ara— ens permet d'observar la distinta visió que s'ofereix de la figura del bandit en funció de la llengua de publicació i, per tant, del destinatari; i, en darrer terme, l'objectiu del promotor. Propiciats o simplement controlats per les autoritats, els plects poètics en català, publicats per a un públic immers en el fenomen del bandolerisme, no es permeten cap expressió de simpatia pel bandit. A diferència dels plects impresos en castellà al 1633 a Barcelona amb motiu de la captura de Serrallonga o del plec publicat a Madrid al 1635, en el de 1634 no s'hi transparenta cap mena d'elogi. Els plects castellans, en canvi, bé perquè s'adrecen a un altre públic del Principat, bé perquè es publiquen a Barcelona però per ser exportats fora del territori català, enceten una línia d'idealització creixent del bandoler, en part paral·lela a la de la literatura culta barroca. S'hi edita en l'Apèndix I el text del plec català de 1634. I en l'Apèndix II es reflexiona sobre les circumstàncies de la captura del bandoler el 31 d'octubre de 1633.

PALABRAS-CLAVE: Literatura catalana moderna, bandolerisme català, plects poètics de bandoler, Serrallonga

* Aquest treball s'inscriu en el projecte *Francesc Vicent Garcia (1579-1623) en el contexto barroco: edición, interpretación y recepción de su obra literaria* del MINECO, ref. PID2020-118588GB-I00. He de

1. ELS PLECS DE BANDOLER: UNA ESTRATÈGIA PROPAGANDÍSTICA ORQUESTRADA DES DE LES INSTITUCIONS?

Al 1984, Agustí Alcoberro, en una aproximació als plecs poètics de bandoler del segle XVII, brindava una primera distinció —encara borrosa enmig de la descripció de les característiques dels textos concrets— entre una literatura impresa de caràcter popular que sembla irradiar des de les instàncies virregnals i un conjunt de plecs de tipus més gasetiller, en els quals es narren les peripècies, captura i ajusticiament de bandits concrets. La diferenciació no era ben explícita, com dic, però s'intuïa.

Anys a venir, jo mateix (Valsalobre, 1998) concretava la dicotomia, abastant, però, plecs tant del XVI com del XVII. Es tractava d'un inventari —que en completava un d'immediatament anterior de Xavier Torres¹— en què vaig catalogar fins a 31 plecs en vers en llengua catalana² en un arc temporal que va des de 1539 fins a 1634, poc més de 90 anys, i hi aventurava una doble tipologia dels plecs de bandoler: el plec noticier, o de bandoler pròpiament dit, i el plec de les *Unions*.

El primer no pretén oferir la notícia sobre les quadrilles de facinerosos i les seves malvestats sense més, sinó que, per la seva estructura més o menys fixa, predeterminedada, sembla respondre a un objectiu divers. Presenta sempre l'esquema següent, per bé que en ocasions una o altra part prevaldrà més o serà molt concisa³:

- relació de malifetes
- relat de la captura
- sentència
- penediment
- execució exemplar

Els segons, els que denomino plecs de les *Unions*, apareixien impresos just després que l'autoritat virregnal ordenava la constitució de tals *Unions* o sometents de pagesos i vilatans reclutats per combatre el bandolerisme⁴. Això s'esdevé a partir de 1606. Els capítols o acords de les constitucions de les *Unions* (de Vic i Barcelona al 1605, de Tarragona, Cervera, Vilafranca del Penedès i Girona al 1606) es van publicar en prosa en un registre jurídic poc propici per a la difusió a gran escala. La reconversió al format

fer constar la meua gratitud per les observacions i revisió de l'original a Annabel Gràcia, Josep Massot, Albert Rossich i Xavier Torres. Agraïxo a la Direcció General de Cultura Popular de la Generalitat de Catalunya i més concretament a Quim Manyós l'obtenció d'una reproducció digital del plec català de Serrallonga de 1634, i a Josep Massot la confrontació d'alguns passatges de mal llegir amb l'imprès original custodiat a l'Abadia de Montserrat. Sigles: ACA (Arxiu de la Corona d'Aragó. Barcelona), AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), BM (British Museum. Londres), BNE (Biblioteca Nacional d'Espanya. Madrid), BNP (Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa).

¹ Xavier Torres el va incloure en la seva tesi doctoral (Torres, 1988, IV: 1851-1855), en la qual recollia plecs poètics de tema bandoler en català i en castellà (37 en total), ordenats cronològicament. D'aquests 37, 31 són en català segons l'inventari meu posterior (Valsalobre, 1998), una proporció molt considerable. Sens dubte, el públic destinatari en condicionava l'elecció lingüística.

² Aquest mateix treball dona notícia de tres plecs nous desconeguts per mi al 1998.

³ Aquesta estructura prové ja dels primers impresos contra el bandolerisme (esp. les *Cobles* sobre la captura i mort d'Antoni Roca, de 1546: Valsalobre, 1998: núm. 3), els quals van fixar un model que es perllongaria gairebé durant un segle. Cf. Bojničanová (2007-2008).

⁴ Sobre les *Unions* o germandats per a la lluita contra el bandolerisme, vegeu Reglà (1969: 141-156) per a les del XVI, i Torres (1991: 162-180) per a les del XVII. Algunes característiques dels plecs d'*unions* a Torres (1991: 211-212) i Llinares (2018).

de plec en vers i en un registre popular va ser la que va permetre la lectura i recitació massives que tal estratègia de propaganda institucional requeria. A partir d'aquest moment, s'alternen els dos tipus de plecs versificats, els de bandoler i els de les *Unions*. Els primers són més narratius mentre que aquests segons mostren característiques més discursives.

Com els anteriors, també els plecs poètics d'*Unions* mostren característiques molt homogènies i estructures similars (disposició de l'argument, llengua, mètrica...). L'argument consistia a contraposar la violència sistèmica que regnava al Principat amb la quietud subsegüent a l'establiment de la *Unió*, i a oferir un panegíric del virrei de torn, el responsable últim de les accions contra el bandolerisme⁵. L'objectiu era múltiple: dissuadir la formació de quadrilles de malfactors, augmentar la confiança de la població en les actuacions repressives contra el bandolerisme —que sovint acabaven en fracassos estrepitosos— i, finalment, exaltar l'autoritat reial al territori.

Però més enllà de la distinció entre els d'un tipus i els de l'altre, interessa sondejar la vinculació de tots ells, si n'hi havia, amb les autoritats que pretenien reprimir el bandolerisme. Així, la publicació dels plecs de temàtica bandolera, ¿era una estratègia de negoci d'un editor espavilat que coneixia el gust del públic per la truculència que s'hi reflectia? O bé era un mètode de propaganda del poder contra el fenomen del bandolerisme?

Em permeto avançar que probablement hi ha un nexa institucional divers en funció de les tipologies descrites, és a dir, els plecs de caràcter noticiós, els que hem convingut a anomenar de bandolers, devien estar més directament vinculats a l'expectació pública, al potencial consumidor i per tant amatents a la rendibilitat econòmica; en canvi, els de les *Unions* segurament estaven associats més aviat a les institucions, virregnals i locals, en depenien orgànicament, per dir-ho així. I tot i amb aquesta distinció, cap de les dues tipologies semblen estar exemptes d'algun lligam amb l'*establishment*⁶. Vegem-ho.

Hauríem d'esperar una vitalitat del gènere més o menys ininterrompuda. I tanmateix no sembla que sigui així, sinó que els impresos apareixen com per fases, per cicles, amb discontinuïtat. En efecte, si observem la simultaneïtat d'alguns cicles amb les campanyes promogudes per l'autoritat virregnal per a la repressió del bandolerisme⁷, arribem a la conclusió provisional que la publicació dels plecs de canya i cordill sovint constitueix una plataforma més de propaganda institucional davant del fenomen bandoler. I dic provisional perquè no podem arribar a conclusions definitives enfront d'un material quasi per definició perible, de molt difícil conservació, com és el plec solt.

En tot cas, a tenor del material conservat, podem aïllar amb claredat fins a quatre cicles. Un primer cicle es desplega a la cinquena dècada del Cinccents; un segon, molt

⁵ Els versos de la tornada de les estrofes del plec *La bona Fortuna del excelentíssim don Francisco Fernandez de Cueva, duch de Alburquerque, loctinent y capità general en lo Principat de Cathalunya y comptats de Roselló y Cerdanya, per la magestat real de don Felipe tercer, expulsió de bandolers y lladres de pas* (Ettinghausen, 2000: 131-134) són un breu compendi de dita proposta: «Trista Cathalunya, / bé-t pots alegrar!». Aquest plec poètic no consta a l'inventari de Valsalobre (1998), tancat abans de la publicació del volum d'Ettinghausen.

⁶ Vegeu Torres (1994: 42): «Imaginar, però, que romanços i cançons són el resultat espontani i inalterat d'una genuïna i exclusiva musa popular fôra, certament, un excés d'ingenuïtat». També Renáta Bojničánová (2007-2008) posa en relleu el caràcter de «poesia propagandística y política» dels versos contra bandolers en un treball en què compara composicions poètiques coetànies catalanes i eslovaques dels anys quaranta del Cinccents.

⁷ Sabem que la repressió estricta d'ordre públic contra el bandolerisme es va produir de manera discontinua, condicionada per múltiples factors (Torres, 1991: 159-162). En tot cas, el punt culminant de la repressió es va produir durant el virregnat del duc d'Alburquerque (1616-1619).

copiós i concentrat, als anys setanta de la mateixa centúria (tenim notícia de fins a deu plecs a la primera meitat del 1573!) sobre diverses colles que operen en la comarca de l'Anoia, en el centre de Catalunya; el tercer el constitueixen un nodrit conjunt d'impresos a partir de 1606 destinats a la promoció de les *Unions*; i, finalment, un quart, posterior a 1616, com a suport propagandístic de la campanya de repressió del virrei duc d'Alburquerque⁸.

Aquestes eren, en resum, les tesis que vaig exposar a Valsalobre (1998). Aquella aportació concloïa amb l'edició de tres plecs de 1573 sobre els germans Poc de la comarca de l'Anoia. Darrerament, Alejandro Llinares (2018), que se cenyeix de nou als plecs barrocs, confirma l'existència de cicles o pics d'impressió de plecs, concretament un al 1606 relacionat amb la posta en marxa de les *Unions* i un altre al 1616 que coincidia amb l'inici de l'activitat repressiva del nou virrei Alburquerque⁹.

2. SOBRE LA IDEALITZACIÓ DEL BANDIT: PRIMERES PRECISIONS

Crec que obtindria un consens general si afirmava que la figura del lladre de camí ral català adopta una idealització creixent en els textos escrits de caràcter més o menys literari al llarg del segle XVII. També en la literatura oral. I, esclar, en els plecs. Però cal tenir presents les distintes cronologies pel que fa a la progressiva idealització dels bandolers en general i de Serrallonga en particular en els textos catalans i en els castellans. Ja ho havia advertit García Cárcel: «la idealización catalana fue mucho más tardía que la que lleva a cabo la literatura castellana» (1989: 50).

García de Enterría comentava set plecs de tema bandoler que havia pogut recollir, tots en castellà, entre 1606 i 1635, i afirmava que «ya se perfilan rasgos positivos y emocionales en las opiniones que se nos dan sobre el bandido» Serrallonga en un plec publicat a Madrid l'any següent al de l'execució del delinqüent, en 1635 (1973: 325-326). A l'autor «se le escapan, con mucha frecuencia, expresiones de admiración y lástima hacia el bandido ajusticiado». L'apreciació és exacta quan es llegeixen els versos del plec.

Sobre la qüestió de l'admiració que expressen aquests textos per la figura del bandoler, Alcoberro (1984: 575-577) llançava, però, una afirmació general que podia induir a una apreciació errònia, especialment per l'èmfasi que posava en l'aspecte contradictori dels plecs: s'hi exalten certs valors encarnats en la figura del lladre de pas alhora que se'n blasmen les violències. L'afirmació que en els plecs poètics, si més no en els publicats en llengua catalana, s'hi reflectia «una certa admiració pel bandoler» (575), no se sosté a la llum dels textos. De fet, Alcoberro només podia posar com a testimoni de tal aspecte dos plecs castellans tardans (un d'ells, l'imprès a Madrid al 1635). I acabava confessant que «aquest aspecte no queda registrat a les cobles» (577), és a dir, en els plecs poètics en català. Vegem-ho, en el cas dels plecs sobre Serrallonga, doncs, amb més detall.

⁸ Vint anys després, i a partir de las consideracions meves a Valsalobre (1998) sobre tals cicles, Llinares (2018) arriba a la mateixa conclusió pel que fa als cims de 1606 i 1616.

⁹ Quant als plecs de bandolers del barroc, les monografies més importants comencen amb la de Fuster (Reglà & Fuster, 1961: 129-226; Fuster, 1963), si bé analitza preferentment textos cultes; García de Enterría (1973), per bé que no se centri només en impresos del fenomen bandoler català; Romeu (1973), que descriu un conjunt important de materials del cicle de 1573; a continuació els citats Alcoberro (1984) i Valsalobre (1998). Vegeu també el capítol «La llegenda» de Torres (1991: 205-218). Llinares ha reprès la qüestió amb una sèrie d'articles recents (2017, 2018). Sobre el fenomen més ampli del bandolerisme català, remeto a Reglà (1962, 1969) i als treballs de Torres (1988, 1991, 1993); hi ha, a més, nombroses monografies més específiques o locals.

3. EL PLEC CATALÀ DE SERRALLONGA: CARACTERÍSTIQUES

Que jo sàpiga, existeixen fins a quatre plecs poètics monogràfics sobre Serrallonga¹⁰, dos amb motiu de la captura l'octubre de 1633¹¹, un després de l'ajusticiament al gener de 1634 i un publicat a Madrid al 1635. Els dos primers i l'últim són en llengua castellana; el de 1634, en català. L'existència d'aquest darrer va ser difosa mitjançant l'article de Valsalobre (1998). L'edito en l'Apèndix I.

Més enllà de l'interès de disposar del text d'un plec més sobre Serrallonga i de ser l'únic en català, el plec resulta molt suggestiu per diverses raons, intrínseques i contextuals, com veurem.

Descric l'imprès, en primer lloc. En el meu inventari (Valsalobre, 1998: 311-312, núm. 31) es ressenyava així:

RELACIO CERTA / Y PVNTVAL DE LA BANDOLINA, / morts, robos, hazanyes, y valenties, presa, entrada, sen- / tencia y castich del famos y valent bandoler Cap de / quadrilla Ioan Sala y Serrallonga. Essent Virrey de Ca- / talunya lo Excelentissim Duch de Cardona, y / de Sogorb, Any 1634. / *Composta a rima de Jaume Roig.* / Ab Licencia y Priuilegi, En Barcelona per Lorens Déu dauant / lo Palau del Rey. / [dos gravats: un home i una dama].

A continuació, el text a quatre columnes:

Estau atents
ola! valents
y valentons
centurions
y espadatxins [...]

Al final:

Venense a la Llibreria en casa de Ioan Saper.
4 pp. Lletra romana¹².

Cap inventari anterior o monografia sobre el bandolerisme català o sobre Serrallonga mateix havia donat notícia d'aquest plec. A Madurell (1964-1965: 119) llegim la llicència d'impressió d'un plec sobre el bandit de Viladrau, també del 1634, que només he vist citat en García de Enterría (1973: 100), i que havia de ser en català: «Barcelona, 8 enero 1634. Del Duque de Segorbe y de Cardona, lug. de Felipe IV, a Bernardo Arcarons, presbítero, de Barcelona, para que por un año pueda imprimir y vender una relación de los *Sucesos*

¹⁰ Sobre la vida i aventures de Joan Sala, àlies Serrallonga (1594-1634), vegeu les antigues però encara vigents obres de Reglà & Fuster (1961: 13-128) i Reglà (1962), i la molt més recent de Torres (2004: 30-56).

¹¹ *Xàcara y relación verdadera de los hechos y prisión del famoso Bandolero Sierrallonga, por el Alférez Iuan Francisco Lamuela, natural de Çaragoça. Con licencia. En Barcelona, por la viuda Liberós en la Calle de Santo Domingo, Año 1633* (reproduceixo de Givanel, 1945: 186, que edita el plec). El segon plec és: *Relación verdadera de la vida, robos y delitos del famoso bandolero Juan Sala Serrallonga, y de su prisión, siendo Virrey de Cataluña el Excelentísimo de Cardona. Por el Bachiller Pedro Meluco, vecino de Barcelona. Romance. Con Licencia. Impresa en Barcelona, por Esteban Lliberós, Año 1633.* (transcripció de l'exemplar de l'AHCB, Lib. 14).

¹² Exemplar imprès conservat a l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Sèrie A, Materials Aguiló, carpeta A-15, XI, núm. 3. La notícia que en va permetre la localització i difusió, a Massot (1993: 164).

de Juan Sala y Serrallonga, captura y sentència de aquell, ab los noms de altres ladres, que de alguns anys a esta part y ha hagut en Cathalunya, per ell feta a rima vulgarment dita de Jaume Roig»¹³. Malgrat les diferències de detall amb l'imprès real, no tinc cap dubte que la llicència es correspon amb el nostre imprès.

L'inventari de plecs de bandoler inserit a Torres (1988), antecedent immediat del meu, acabava, pel que fa als impresos en llengua catalana, al 1631. En canvi, relacionava fins a cinc impresos posteriors en llengua castellana, entre 1632 i 1650. De fet, entre els estudiosos del fenomen del bandolerisme català es considerava del tot insòlit la no existència de cap plec català sobre un dels bandits més coneguts de l'època. Si no el que més. Per contra, se'n coneixien fins a tres de castellans. Ara sabem que n'hi ha almenys un.

No obstant això, no era fàcil conèixer-ne l'existència pel fet que el fons documental on reposava des del segle XIX no va ser catalogat fins a Massot (1993: 164) entre els materials del poeta i erudit mallorquí vuitcentista Marian Aguiló conservats avui a l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, a l'Abadia de Montserrat. Amb tot, Aguiló no el va incorporar al seu *Catálogo* (Aguiló, 1923)¹⁴, per bé que, sorprenentment, sí que el va utilitzar per als seus materials lexicogràfics publicats pòstumament com a *Diccionario Aguiló*: en la veu *guadrimanyes* reporta com a testimoni els versos 149-151 del nostre plec provinents, diu, de la «Codolada d'En Serrallonga, 1634», és a dir, del nostre imprès. També en alguna altra expressió (*panderola, rafa, salema*, etc.).

Com indica la portada, va ser «Composta a rima de Jaume Roig», o el que és el mateix, en tetrasil·labs apariats. Duu tal nom pel seu primer cultivador, el metge i poeta valencià Jaume Roig, que amb aquesta mètrica va compondre el seu conegudíssim *Espill* o *Llibre de les dones* vers 1460 en 16.359 versos de quatre síl·labes. A pesar que cap altre escriptor medieval en llengua catalana va tornar a usar una tan àrdua mètrica, va ser recuperada en els segles XVI i XVII per a la sàtira i la poesia més popular, generalment usada en els plecs poètics de caràcter historicopolític i noticiós, les relacions de successos en vers. Se'n coneixen nombrosos impresos i manuscrits que es vehiculen en «vers de Jaume Roig» al llarg d'aquestes centúries; l'últim text conegut que l'usa és de 1642 (Rossich, 1983: 486-487). I tot i així, el vers de Jaume Roig no era del gust de tothom. La relació en vers *De la mudança del temps* (Barcelona 1606; núm. 19 de Valsalobre, 1998) comença: «Diré lo que voleu en sparsa rima, / perquè lo vers de Jaume Roig enfada / y vers de més primor més temps demana, / dic, que diré del temps la gran mudança».

En l'imprès no se n'explicita l'autoria, però pel regest de la llicència d'impressió transcrit més amunt sabem que va ser el prevere barceloní Bernat Arcarons, del qual només conec que era beneficiat de Sant Miquel a Santa Maria de Corcó, quan va rebre visita pastoral al 1630 i 1646 (Solà, 2006: 530). Hi ha diversos fragments breus del nostre text que coincideixen amb els d'un altre plec de bandoler, igualment amb rima de Jaume Roig, publicat també anònim a Barcelona al 1616 sobre la captura de Trucafort i Tallaferro: *Aquí se refereix llargament la molt grandiosa y memorable expulsió de lladres y bandolés feta per orde del Excelentíssim senyor Don Francisco Fernández de la Cueva, duc de Albuquerque [...] ab presa de dos famosos caps de quadrilla nomenats Tallaferro y Trucafort...*¹⁵ Vegeu les notes als vv. 43-44, 114-117 i 352-353 del text editat a l'Apèndix. Tots dos són del mateix Arcarons?

¹³ La referència que dona Madurell és: ACA, Reg. 5502, f. 281v.

¹⁴ Tampoc no el recullen Palau (1948-1977) ni Simón Díaz (1972) ni Simón Palmer (1980).

¹⁵ Reproduït a Ettinghausen (2000: 143-146). Aquest plec poètic no consta al meu inventari (Valsalobre, 1998), tancat abans de la publicació de l'aplec d'Ettinghausen.

4. EL PLEC CATALÀ DE SERRALLONGA: UN TEXT SENSE PIETAT

L'imprès disposa l'argument en diverses parts clarament diferenciables, sovint separades l'una de l'altra mitjançant una interlínia blanca:

- 1-32 Crida als bandolers actius perquè prenguin exemple de la caiguda de Serrallonga.
- 33-68 Lloança del virrei Cardona, que ha posat preu al cap de Serrallonga viu.
- 69-270 Descripció del bandit, els seus recorreguts i les seves malifetes.
- 271-343 Relat de la captura.
- 344-398 Arribada a Barcelona i empresonament.
- 399-429 Sentència.
- 430-491 El dia de l'execució.
- 492-648 Nòmina de bandits que han mort, han estat presos o executats.

Si n'excloem la darrera part, la nòmina —hi tornaré després—, la resta són elements comuns a quasi tots els plecs de bandoler, un cop ha estat ajusticiat. Uns posen més èmfasi aquí o allà en funció de les dades de què disposa el bard, però en conjunt solen aparèixer tots aquests aspectes. La coincidència és completa, excepte en els aspectes de sentència i execució, esclar, amb els plecs publicats just després de la captura, a la tardor de 1633¹⁶. La *Xàcara y relación verdadera de los hechos y prisión del famoso bandolero Sierrallonga...* a penes entra en detalls concrets.¹⁷ En canvi, la *Relación verdadera de la vida, robos y delitos del famoso bandolero Juan Sala Serrallonga...* s'esplaia en qüestions com la fracassada trampa que al novembre de 1631 li va parar Oliver de Gleu, senyor de Durban («un Monsiur que le amparaba», diu el plec¹⁸, v. 122) i, sobretot, el parany de Santa Coloma de Farners, aquesta vegada exitós, en què el facinerós seria capturat. Aquest segon plec és de factura culta¹⁹, en romanç heptasíl·lab.

Però tornem al nostre plec de 1634. Voldria ara detallar les consideracions de l'autor dels versos sobre la figura del bandoler. L'adjectiu *valent* del títol podria portar-nos a confusió. No obstant això, aquesta mena d'expressions no són sinó una denominació característica dels bandits en l'època, com d'altres, com s'esdevé en tantes *jácaras* andaluses i castellanques que assimilen *valiente* o *valentones* amb facinerosos de la mateixa manera que en el nord d'Itàlia els bandolers eren coneguts com *bravi* (com reporta Manzoni a *I promessi sposi*: cf. Torres, 1991: 13). Una mena de sinònim de bandoler, doncs, que abunda al llarg del plec i no precisament en un to elogiós. «Ola, valents / y

¹⁶ Sobre els plecs de 1633, vegeu la nota 11.

¹⁷ La denominació de *jácara* que encapçala aquest plec no s'avé amb les característiques generals d'aquest gènere fins aleshores d'entreteniment (personatges rufianescos —un proxeneta—, argot propi, biaix còmic) (veg., entre els estudis més recents, Lobato, 2014; Puerto, 2014). Di Pinto (2010) ha definit una nova modalitat, que denomina «jácaras de sucesos» (narrador en tercera persona, fets històrics, intenció moralitzant), que localitza al darrer quart del segle XVII. El nostre plec sobre Serrallonga amb aquest mot a l'inici de la rúbrica coincideix plenament amb aquesta modalitat, i més concretament amb la «jácara de sucesos plena», i n'avançaria de molt la data d'aparició peninsular. La dada és especialment significativa perquè el mot *jácara* en la rúbrica d'una composició impresa d'aquest gènere (fins aleshores sense terme específic de denominació, a banda que aquesta denominació l'encunyés Cervantes a *El coloquio de los perros*, imprès al 1613) tot just apareix al 1632 (Puerto, 2014: 32), un any abans d'aquest serrallonguenc estampat a Barcelona.

¹⁸ Tornaré sobre aquest episodi més avall.

¹⁹ Notem aquest fragment per descriure els boscos de Catalunya que emparaven Serrallonga: «Las enzinas de sus cumbres [de Catalunya] / con las que se encaraman / y barrer quieren estrellas, / antes que las barra el alma. / Golfos de robles navega, / surca océanos de matas / quien en sus frondosas selvas / encubiertas sendas halla» (vv. 17-24; cito de l'exemplar de l'AHCB Lib-14).

valentons» (vv. 2-3) diu ja l'inici del plec per reclamar l'atenció dels bandits i perquè prenguin bona nota del destí que els espera, a la vista del de Serrallonga. També llegim *valent* en el v. 72, en un context irònic: «valents y forts / que tots són morts» (vv. 501-502), recorda el text quan comença la tirallonga de malfactors captius i morts en el passat immediat. O quan cita els germans Coixard, «gentils pillarts / y valentons» (vv. 512-513). Res a veure, doncs, amb valerosos, heroics o apreciacions equivalents.

El cúmul d'adjectius que per descriure Joan Sala li dedica el versista (vv. 72-87) combina aspectes negatius —la majoria— amb algun de positiu —pocs—. Els apel·latius i denominacions que s'aboquen a continuació de la prosopografia dels vv. 88-92²⁰, constitueixen un arsenal d'expressions criminalitzadores: «vellaco», va cobert d'armes «per fer mil mals», «lladre cossari [...] gran homicida / y matador / saltejador [...] robant a pas, / vellaco cas, / tot quant trobava [...] gran tirania [...] que diablura!». Destaca la comparació amb un sarraí, en el sentit que segresta i demana rescat (vv. 79 i 121). I l'estratègia d'animalització del bandit es desplega al llarg de tot el text del plec, a través d'apel·latius directes o de comparacions: *Bou moscatell* (83), *moxí gat vell* (84), *senglar* (234), *pinça* (255), *taxó* (285), *moxó* (286), *borrech* (338), *mau* (371), *gos foll* (380), *onço* (381), totes desfavorables (excepte al v. 80: «fort com un toro»). Roïna, finalment, és la comparació de la decapitació com quan es talla un nap (416-418).

En el fragment en què es descriu el bandoler i els seus excessos, els versos 100-153 remeten a homicidis, segrestos, accions contra camperols, robatoris despietats (fins als claus de les parets), la crema de pallers i la rapinya de bestiar... A mode de corol·lari: «tot ho posava / a foch y a sanch». Potser l'únic 'elogi' apareix quan es glossa la inexpugnabilitat de Serrallonga en el seu territori (vv. 190-247), aspecte que ja hem llegit en els plecs de 1633, de manera que les accions repressives de virreis anteriors no van tenir èxit a pesar de l'elevada despesa que van comportar. Ben cert que el fragment tant podria servir per a la descripció d'una habilitat del bandoler (i de la complicitat dels seus fautors) com per a la lloança del virrei Cardona (vv. 227-228), que ha triomfat on els seus antecessors van fracassar. A continuació, en el fragment que sembla referir-se a l'episodi de l'intent de captura en territori francès (vv. 244-260), en les possessions d'Oliver de Gleu, senyor de Durban —al·ludit més amunt—, s'acusa Serrallonga d'abandonar els companys de quadrilla, que són capturats i morts, mentre que ell fuig com un ocellet espantadís («y ell, espantat / com un pinça», vv. 254-255) i aprofita l'avinentesa per a la conquesta femenina (Joana), a la qual el narrador tracta de meuca. Aquest relat contrasta notablement amb el que llegim en el plec *Xàcara y relación verdadera de los hechos y prisión del famoso bandolero Sierrallonga...* de 1633, en què es destaca l'astúcia del bandit en el mateix episodi²¹. No, no es tracta d'un retrat complaent ni de bon tros sinó que aprofundeix en els aspectes més hostils a la figura de Serrallonga.

La narració de la captura, extensa, entra en alguns detalls de difícil interpretació (esp. vv. 271-284) perquè no disposem d'un relat coetani més o menys oficial. En tot cas, aquest és un aspecte complex i poc debatut que aprofito per desenvolupar-lo col·lateralment, a l'Apèndix II, en què es comparen les narracions de la captura dels dos plecs castellans de 1633 i del català de 1634 (el madrileny de 1635 no en fa al·lusió) i aquestes es compulsen amb diversos documents relacionats amb l'afer per tal de bastir un

²⁰ És un dels pocs casos en què un plec solt descriu físicament, ni que siguin uns pocs trets, un bandoler, matisant així l'afirmació general d'Augustin Redondo (1989: 137): «Ces relations ne contiennent aucune représentation graphique des bandouliers, aucune description de leur aspect physique ou de leur tenue».

²¹ Vegeu més avall.

probable relat de quin va ser l'escenari de l'arrest, tantes vegades afrontat i tantes altres diluït. En tot cas, el fragment sobre l'arrest es tanca amb al·lusions denigrants vers el captiu: «que viu fonch pres, / fonch brau succès / y bon llevat, / pus pres lligat, / pobre xibech, / com un borrech, / ell y la dona / a Barcelona» (vv. 333-340)²².

De la mateixa manera, l'entrada a Barcelona i l'ingrés a les masmorres del palau virregnal són descrits sense cap grandesa, més aviat al contrari: «Y el pobre mau / restà al Palau / del duch virrey [...] posat en trena / ab sa cadena / y argolla al coll / com un gos foll / y com un onço» (vv. 371-373 i 377-381). Fins i tot es descriu la figura del presoner en termes cruelment irònics: «Quines cosquilles: / grillons, manilles / als peus y mans [...] cosa molt trista» (vv. 383-385 i 388).

M'aturo ara en la qüestió de la sentència, turment i execució²³. La sentència era dictada per l'Audiència o la cancelleria virregnal. Segons Gibert, que segueixo en aquest punt, els delats i bandits eren sentenciats més o menys a la mateixa rastellera de suplicis: assots, desorellament, atenallament, forca i esquarterament. Si el sentenciat havia assassinat alguna autoritat, a més, se li tallaven les mans davant de la Casa de la Ciudad. Finalment, era degollat i especejat (Gibert, 1948 [1989: 78]). La forca no sempre apareix en el relat del patíbul. És un «oblit»? En tot cas, és un oblit molt freqüent. Però potser no tots finien amb el dogal al coll. Dic això perquè pel testimoni escrit d'un membre anònim de les esquadres vingudes de Castella al 1616 per donar suport a les campanyes repressives d'Alburquerque, sabem que hi havia suplicis diferents en funció de si es tractava d'un cap de quadrilla o d'un còmplice o membre de la colla: «porque los cabos de cuadrillas que murieron en las montañas se llevaban las cabeças a Barcelona y todos los demás [*caps*] que llevaban bivos les cortavan las manos, llevándolos arastrando por la çiudad, acabavan degollados y hechos quartos. Todos los demás sus cómplices murieron ahorcados, que avía días que en la çiudad se ahorcavan a veinte y a treinta [...] Es de manera que por todas partes de este principado se vían mill traxedias y las horcas ocupadas y los árboles enramados con vandoleros, que doi testimonio que vi en una horca çiento y treinta ahorcados» (Serra, 1931: 200-201).

Els turments i execució aplicats als malfactors no solen presentar a penes variants i els plecs poètics són, en aquest punt, fidedignes. En el cas de Serrallonga, segons el dietari municipal o del Consell de Cent (també conegut com a *Manual de Novells Ardits*) de 9 de gener del 1634: «Dilluns, a viiij. En aquest dia fonch sentenciat Joan Sala, àlias Serrallonga, natural de la parròchia de Viladrau, bisbat de Vich, bandoler molt facinerós, cap de quadrilla que havia molts anys que regnava. Fonch la sentència de cent assots, axorellat, aportat ab carretó, atenallat y fets quatre quartos, y lo cap posat en una de les torras del portal de Sant Antoni de la present ciutat. *Anima eius requiescat in pace*. Amén» (citat per Gibert, 1948 [1989: 49] i Reglà & Fuster, 1961: 123). Notem que aquí tampoc no se cita la forca²⁴.

²² En general, els plecs de bandoler solen esmentar molt de passada (si ho fan) els detalls de la captura dels malfactors. Interessa molt més el relat truculent i tremendista de l'execució, tant perquè és del gust del públic popular com perquè recull un missatge poderós de cara a fomentar el penediment dels bandolers encara actius. Ara bé: en el cas de Serrallonga la narració de l'arrest és un element recurrent i detallat en els impresos. Per què aquest interès? Probablement perquè la presa de Serrallonga es va fonamentar en la traïció. I aquest devia ser un factor que es volia posar en relleu adreçat als malfactors operatius: el traïment era una amenaça que planava dia i nit damunt dels caps de quadrilla.

²³ Vegeu Civil (1989) i Llinares (2017).

²⁴ En la sentència que reporta el procés de Serrallonga s'hi especifiquen els assots, el desorellament, tenalles roentes, degolla fins a la mort i esquarterament (Cortada, 1868: 89).

En el nostre text, abans de narrar la mort de Serrallonga, els suplicis estan exposats a partir de la sentència (vv. 409-415): s'hi esmenten els assots, el desorellament, el turment amb les tenalles al roig (que es precisa que tindrà lloc al carrer del Regomir) i, finalment, la degolla (no citada, en canvi, en el dietari del Consell de Cent)²⁵ i esquarterament²⁶. Acaba dient que la sentència ordena que «lo seu bell cap, / tallat com nap, / sie posat, / clos i tancat / en gabieta, / a la torreta / del Portal Nou [...]»²⁷ y los quartés / a Creucoberta». Notem aquí també el contrast entre el lloc on diu el plec que va ser exposat el cap del bandoler (portal Nou) amb el que diu la sentència segons el dietari municipal barcelonès (portal de Sant Antoni).

Cada suplici tenia el lloc precís en el ritual patibulari d'aquells temps. P.e., llevar les orelles s'esdevenia a la presó. L'aplicació de la pena d'assots, nu i cavalcant un ase, i la de les tenalles roentes, en carretó; totes elles s'executaven públicament, segons una ruta més o menys fixa: «Plaça de l'Àngel, carrer de la Bòria, plaça de la Llana, carrer de Corders, placeta de Marcús, carrer i plaça de Montcada, darreres del palau de la Reina, Encants, Fusteria, carrer Ample, Regomir, plaça del Correu Vell, carrer de la Ciutat, plaça de Sant Jaume i Llibreteria» (Gibert, 1948 [1989: 79]).

Els versistes i venedors de plecs solien sol·licitar informació a les instàncies judicials sobre els detalls del cas per transportar-los al vers. Interessava que el plec pogués córrer entre la gernació el dia mateix de l'ajusticiament: l'acumulació de públic garantia una venda d'exemplars superior a la de qualsevol altra circumstància. En el nostre cas es pot donar per fet que va ser compost abans de l'execució de la sentència: recordem que la llicència d'impressió portava la data del dia abans del de l'execució. Es degué imprimir a correuita per disposar-ne el jorn del fet luctuós. És cert que el relat del 9 de gener està en present i que just després de mort Serrallonga (vv. 477 i seg.) la veu narrativa canvia al passat. Una habilitat poètica del bard que no abunda en el plec, diguem-ho tot. Observem com no es narra l'ajusticiament «real», vist, sinó que aquest és descrit a partir de la sentència (vv. 399-429). L'autor s'atorga, amb tot, el dret d'imaginar l'espectacle de l'execució pública i retrata un Serrallonga ignominiós. I la resta d'elements de l'escena devien procedir de l'esquema d'execució ritualitzat, sempre idèntic (vv. 430-491). Fos com fos, de ben segur que l'expectació per la mort pública d'algú de la notorietat de Serrallonga va permetre una bona venda del plec per a l'ocasió, fos durant el recorregut o després de l'execució.

No hi ha cap expressió de complicitat, ni tan sols d'admiració o de pietat franca pel malfactor. La fórmula «Déu l'i perdonga / y·l tinga al cel» (vv. 490-491) just quan el reu mor en el relat és això, una fórmula cristiana fixa per a la mort de qualsevol, fins i tot d'un facinerós, no una sentida i sincera petició de misericòrdia divina per l'ànima del bandoler. Sí que hi apareix —com sol passar en la major part dels plecs en aquell moment del relat— una al·lusió a la commoció i llàstima que sent la gernació davant de la figura sofrent de Serrallonga nu en un carretó aparellat per encarar el suplici que acabarà amb la mort: «que a tots sab mal / y dona pena» (vv. 444-445). És una expressió

²⁵ L'imprès insisteix en aquest punt, que contrasta amb el relat del dietari municipal: tracta de la degollació en el v. 414 i ho reitera en els vv. 478-482, en què es tracta més pròpiament d'una decapitació.

²⁶ Observi's que l'imprès, com solia ser, distingeix la tortura (v. 408), aplicada per obtenir informació durant l'empresonament, dels suplicis de la jornada de l'execució.

²⁷ Sorprenentment, Llinares (2017: 121) s'inventa un vers «de Sant Antoni» després de «del Portal Nou», inexistent en l'imprès. El Portal Nou i el Portal de Sant Antoni eren portals antics de la muralla de Barcelona oposats l'un a l'altre. En aquest mateix punt, Llinares afirma que la sentència i el relat del plec coincideixen, quan hem vist que el darrer cita el degollament i el primer no.

de commoció natural del públic congregat però que res no té a veure amb admiració de cap mena per la figura del condemnat. Finalment, l'al·lusió a la mort del convicte és obertament deshonorosa: «com molts han vist / ell ha fet fliot» (vv. 487-488).

I arribem a la nòmina de bandolers que ocupa la part final de l'imprès. El nostre plec conté l'elenc més extens de tots els que figuren en cap altre imprès de les seves característiques. L'aspecte propagandístic de la reeixida —segons el plec— repressió contra el bandolerisme per part de les autoritats és obvi en aquesta llarguíssima relació. El repertori inclou més de setanta-cinc noms²⁸ (en ocasions diversos membres de la mateixa família són anomenats amb el cognom sol). La majoria dels identificats responen a un període de activitat entre molt a final del XVI i principi del XVII, i una bona part són membres de la partida de Serrallonga, és a dir, que són captures i ajusticiaments força recents.

És cert que altres plecs enumeraven també els bandits capturats i/o executats. Tanmateix, narraven els resultats d'una campanya concreta, una captura massiva de bandits, per exemple, i en difonien la notícia: les estrofes retien compte de les captures dels distints membres de la banda. En ocasions, al final, després dels versos del plec poètic, s'incloïa una llista dels noms dels detinguts, com a les *Cobles ara novament fetes sobre la presa dels sexanta bandolers, 22 de mort* [sic], *38 de vius ab los noms dels bandolers tots anomenats ala dararia* [sic] *ab bon estil* o en les *Cobles noves del rebato y encontre an tingut los bandolers y lladres adalats ab la gent del Rey, y dels senyors de Diputats del General de Cathalunya*, ambdues impreses a Barcelona al 1573²⁹ i relacionades amb la campanya de persecució de lladres de camí a la Conca d'Òdena en aquelles dates.

Però el cas del plec català de Serrallonga és ben diferent ja que exposa un exhaustiu catàleg dels bandolers atrapats i ajusticiats en els últims decennis, sens dubte amb el doble propòsit d'enaltir l'eficàcia repressiva de les campanyes contra bandits capitanejades pel virrei (i de pas tranquil·litzar la població a la vista dels èxits obtinguts) i com a avís de la fi que espera als malfactors que encara no han abandonat l'activitat delictiva: «Un aranzel / per escarment / de molta gent / perquè axí aprenga, / [...] podreu ohir / ací de un tir» (vv. 492-495 i 499-500).

Un cas similar és el del plec *La bona Fortuna de l'excelentíssim don Francisco Fernandez de Cueva, duch de Alburquerque...* de 1616 (vegeu la nota 5) en què es dedica una estrofa, generalment, a cada delinqüent desactivat en el període inicial del virregnat d'Alburquerque. Ara bé, la nòmina és molt més esquifida: quinze noms.

5. LENGÜES DISTINTES, VISIONS DIFERENTS?

Així doncs, el nostre plec no difereix gaire dels que es van publicar al llarg del XVI i del XVII pel que fa al tractament criminalitzador i despectiu que s'aplica al bandit. Ara bé, els dos plecs en castellà que es van publicar immediatament després de la seva captura en 1633 contenen innombrables expressions que sospenen la gallardia i el valor del lladre de pas, esments d'admiració per com havia desafiat durant anys les autoritats, etc. Vegem-ho.

En el plec *Xàcara y relación verdadera de los hechos y prisión del famoso bandolero Sierrallonga...*, quan l' enxampen en la traïció de Santa Coloma, Joana Massissa, aleshores la seva companya, dispara un pedrenyal als confabulats per ajudar Serrallonga a escapar

²⁸ La major part han estat identificats a partir de diverses fonts que s'especifiquen en l'Apèndix i en les notes als versos; romanen una quinzena encara sense identificar. Hi ha noms que amb tota seguretat són corrupcions (Magretalí, Coyaà, etc.) perquè l'autor devia reportar-los d'òida o de documents que no va saber llegir. I sobten absències destacades de membres substantius de la colla de Serrallonga com Cristòfol Madriguera, un del seus lloctinents, mort en una brega a Osor al 1630 (Planes, 1993).

²⁹ Números 4 i 7 de Valsalobre (1998).

i aquest li diu: «O valerosa mujer / (Sierrallonga assí le habló), / no te quisiera yo ver, / como aquí me veo yo» (vv. 65-68), expressions d'un home si res més no cortès. Segons el narrador, el virrei duc de Cardona el visitava a la cel·la «y siempre le preguntava / como le va en la prisión. / Respondiole el bandolero / con muy grande bizarría: / “¡Bueno estoy, por vida mía, / cargado con tanto hierro!”» (vv. 99-104).

Amb molt més entusiasme es mostra l'admiració pel bandoler i la seva acompanyant en el plec *Relación verdadera de la vida, robos y delitos del famoso bandolero Juan Sala Serrallonga...*, coetani de l'anterior:

No de sus manos seguro
se halló nadie, que era tanta
su atrevida valentía,
que con todos se arriégava. [...]
mas su ventura y su esfuerço
de los peligros triunfava.
Onze virreyes que han sido
de tiempo en esta distancia
le han seguido y perseguido
a banderas desplegadas,
y a mil y a quinientos hombres
han puesto cerco a su casa,
han abrasado su hazienda
y han talado su campaña.
Pero con valor no visto [...]
y solo se escapó a todos
y aún de diez mil se escapara. (vv. 57-60, 69-79 i 107-108)

I més endavant prossegueix amb el relat de la impossible cacera del bandoler posant un èmfasi especial en els ingents i sistemàtics —i vans— esforços de l'autoritat i la despesa enorme que allò comportava, sense resultat de cap mena:

Juezes y alcaldes de corte
han salido vezes tantas
contra él, que es imposible
escribirlas o contarlas,
con el número infinito
que cada día enbiavan
a diferentes personas
comisiones dilatadas,
mallogrando mucha hazienda,
mucho gasto, y todo nada. (vv. 189-198)

Vol dir això que el text del plec no valora negativament els crims de Serrallonga? Per descomptat que no; hi apareixen també expressions de recriminació:

Ay del pobre passagero
que temerario estorbava
de su hazienda el robo injusto
que en la vida lo pagava [...]
Robó casas y aun sus dueños
por dinero rescatava;

abrasó sus alquerías,
 deshonoró muchas honradas [...]
 De muertes y robos hechos
 de este foragido se halla
 en la Audiencia Real
 un processo de ojas tantas
 [...] que hallan
 en ellos solos incendios
 muertes, robos, fuerças, mañas,
 resistencias y alborotos,
 escándalos y desgracias.
 Veinte años ha poco menos
 que en aquestos passos anda
 este pavor de la tierra,
 avorto de sus entrañas. (vv. 53-56, 61-64, 143-146 i 150-158)

Però les expressions severes resulten compensades, per dir-ho així, amb altres apreciacions que emeten una imatge ben distinta de la mateixa figura. Per exemple —i potser és l'aspecte més sorprenent del plec—, en el tracte de fascinació, entre eròtic i marcial, amb què el versista retrata Joana Massissa, la companya de fatigues de Serrallonga en els últims mesos, una estampa que ens remet a Bonnie & Clyde *avant la lettre*:

Solo quedó, y assí solo, [...]
 siempre al lado de su amiga
 que, vestida de hombre, dava
 con las armas muchas señas
 de gran valor; cosa rara
 ver esta Venus y Marte,
 y no de muy mala estampa
 entre assaltos y finezas,
 entre blanduras y balas,
 pistoletazos y amores,
 requiebros y puñaladas³⁰. (vv. 175, 179-188)

Un episodi referit més amunt ens ofereix en aquest imprès una doble perspectiva: la d'un fautor caragirat i la perspicàcia del bandoler. Oliver de Gleu, senyor de Durban, a les Corberes franceses, que havia estat fautor de Serrallonga en el passat, va fer tractes amb les autoritats del Principat per propiciar la captura del malfactor (Reglà & Fuster, 1961: 101-102). El plec 'justifica' el canvi d'actitud amb un motiu miserable: un desacord en el joc. En la jornada preparada per a la cacera —novembre de 1631—, la sagacitat de Serrallonga el posa en guàrdia i el salva: «pero el día / de la trayción consertada, / mirando turbado el rostro / del francés se desengaña / y adevina la trayción, / cauteloso se recata / y huye de su presencia». En l'emboscada van caure diversos companys del bandit³¹ però ell va aconseguir fugir. Recordem que el plec català acusava Joan Sala de fugir acovardit i de

³⁰ Era un lloc comú? A la *comedia* de Coello, Rojas i Vélez, *El catalán Serrallonga*, estrenada al 1635 i publicada al 1636 (vegeu, més endavant, l'apartat 6), Juana Torrellas —ennobliment literari de la Joana Massissa—, una volta ha abandonat el clos familiar i s'ha llançat a la muntanya rere Joan Sala, apareix denominada com «Belona de esta campaña» o la «Venus de más osadía» (les citacions són de Reglà & Fuster, 1961 [Fuster, 1977: 221]).

deixar en l'estacada els companys que acabarien capturats i morts. Remarco encara aquest episodi, més enllà de l'admiració amb què el bard assaboreix la intuïció de Serrallonga, perquè un episodi similar constava en la *comedia* de Lope de Vega *Antonio Roca* (anterior al 1604). En ella, el bandoler ajusticiat al 1546 és a punt de ser traït però supera la situació en el darrer moment mercès a la seva astúcia. L'autor del plec podia tenir notícia de l'obra de Lope? Sabem que es va representar al 1632-1633³². En tot cas, la percepció que se'n deriva és que el bandit és teòricament invencible i que només la traïció pot crebantar la seva seguretat. I, tot i així, la seva arteria, sempre a prova, solia eludir els paranyes.

Sí que va caure, això no obstant, en l'última trampa que li van parar excompanys seus de quadrilla, a Santa Coloma de Farners, com hem vist. I aquí, el rimaire no deixa passar l'ocasió per proposar una imatge indòmita del bandit:

[...] mas con furia brava
rabiava por desasirse,
y al fin lo rinden y atan.
No el toro bravo en el cosso,
no el javalí en la montaña
assí se muestra ofendido
de la mano que le agravia,
como el bravo bandolero
impaciente se mostrava,
se enfurecía ofendido
y colérico rabiava. (vv. 270-280)

Finalment, quan entra captiu en la ciutat comtal:

En la insigne Barcelona
haze su famosa entrada,
donde a ver aquel portento
la gente va desalada,
y con desprecio del riezgo
advierde, mira y repara
quanto ve, y a quantos mira
tan fuerte se les mostrara,
que pareció que las vidas
de limosna perdonara. (vv. 289-298)

Que distinta és aquesta estampa de l'enteresa del bandoler altiu i perdonavides moments abans de sofrir un suplici brutal de la que llegirem en el plec català de 1634!: «Estau alerta / no mogau xerra: / vèurer lo Serra- / llonga com ix / ab crucifix / de la presó / en carretó, / tot nu posat, / molt traspostat / y pensatiu, / més mort que viu, / ab gran desfici, / que va al suplici / y catafal» (vv. 430-443).

Insisteixo: som encara al 1633, just quan el bandit és capturat, i els plecs en castellà mostren de manera palesa, si no simpatia, sí una certa fascinació i un tracte cap a la figura del bandoler que frega l'heroisme enfront de l'aferissada (i costosa!) persecució estèril. No s'insisteix en cap moment en l'activitat criminal (assenyalada en termes més aviat

³¹ Fadri de Sau i el seu germà Rafael Melianta, Pere Joan Paler, Jaume Masbernà i Guillem Estany.

³² Segons Dixon (1971): *apud* García González (2012b: 70).

abstractes, vagues) ni es carreguen les tintes en la crueltat amb les víctimes o en actituds especialment brutals.

En un to semblant s'expressa el rimaire del plec publicat a Madrid l'any després de l'ajusticiament de Serrallonga. La *Verdadera relación en romances muy curiosos de la prisión, sentencia y muerte, agora nuevamente executada en la persona de Juan Sala de Sierralonga, el mayor bandolero que se ha oído contar, como se verá por la obra. Por el alférez Juan Francisco Lamuela, natural de Zaragoza [...] Impreso en Madrid con licencia. En casa de María de Quiñones. Año 1635*³³ mostra, com hem llegit més amunt en les afirmacions de García de Enterría, un pas de rosca més enllà del que ja ens oferien els impresos de 1633 pel que fa a l'elogi del bandoler i a una certa condemna de la brutalitat amb què se'l va tractar: «el mayor bandolero que se ha oído contar» proclama el títol del plec. L'encomi de la valentia del bandit és patent en versos com: «Diez y siete años viviera / en esta tierra tan fuerte, / donde no temió la muerte, / pues ninguno se la diera» (vv. 65-68). En el relat del passeig davant la multitud barcelonesa el 9 de gener del 1634, el plec madrileny afegeix: «Desta manera salió / condenado a que le açoten / y la cabeza le corten, / y de nada se admiró. / Que las orejas le enclaven / en la plaça que es más nueva / pues que ya tienen la prueba / de su valor pues le saben» (vv. 137-144). Xoca aquesta falta de por al suplici i a la mort i l'altivesa amb la imatge indigna que oferia el reu quan afrontava el patíbul en el plec català en els versos 438-443, citats més amunt. Com sorprèn la devoció de la gent del palau virregnal que el visita mentre és engarjolat, abans de les tortures per treure-li informació: «A otro quarto le passaron; / cortejóle mucha gente / por ser hombre tan valiente / y en él muy bien lo certaron» (vv. 97-100). Noti's que aquest «valiente», ara sí, al·ludeix al caràcter valerós del bandit.

Advertim la reprovació de les tortures aplicades per part de la justícia així com el fet de recollir la commiseració popular pel dolor de Serrallonga: «Torturas tantas le dieron, / que fue una gran compasión, / pues en el potro y prisión / muchos huesos le rompieron. / De la calle se sentía / los tormentos que passava / y la gente lo escuchava / con lástima que tenía» (vv. 105-112). També, finalment, el passatge obligat en què rutinàriament es demana per la salvació de l'ànima de l'ajusticiat pren aquí una volada i una més gran extensió que en cap altre cas que jo conegui:

Juntos en el carro fueron
muchos frailes predicando
y juntamente rezando,
«Que se salve!», a Dios pidieron. [...]
Los Padres que con él van
ayudándole a morir
todos le quieren dezir
lo mismo en que ellos están.
«O venturoso Juan Sala,
tened paciencia por vos
pues os acompaña Dios
y el corazón os exala.
Primero por vos murió
y tanto le aveis costado

³³ BNE sign: VE/156/42. S'hi refereixen, amb extractes del text, García de Enterría (1973: 325-327) i Alcoberro (1984: 575).

que sangre de su costado
 mucha por vos derramó.
 Los passos que aquí vais dando
 mirad que los dais por Dios,
 pues quando lo dexais vos
 Él siempre os viene buscando.
 Pues pedilde a Christo vos
 os reciba esos tormentos,
 que son del alma alimentos
 y avrá de hazer como Dios.
 A la Virgen invocad
 pues que le fuistes devoto
 y hazed de amalla un gran voto
 y en su favor confiad.
 De amor estad encendido
 en tan grandes aflicciones,
 porque saldreis de prisiones
 que Él mismo lo ha prometido». (vv. 149-152 i 157-184)

Posi's aquest fragment al costat del formular i anèmic «Déu l'i perdonga / y·l tinga al cel» (vv. 490-491) del nostre plec català.

No, no és pròpiament una idealització, si més no com a la literatura culta coetània en què els lladres de camí ral naixien aristòcrates i es veien constrets a bandolejar a la muntanya, perseguits a causa d'un delictes de venjança per netejar un greuge d'honor. I al front de la quadrilla es captenien amb una gallardia, cavallerositat i generositat proporcionades al seu origen. No fins a aquest punt³⁴. I tanmateix la figura del bandit dels plecs castellans és prou allunyada de la criminalització sense escaletxes perquè sistemàticament es compensen la denúncia dels fets delictius amb l'admiració pel personatge fora de la llei, amb un punt de grandesa.

6. L'EVOLUCIÓ DE LA FIGURA IDEALITZADA DEL BANDOLER

Som, doncs, davant dels primers compassos cap a la idealització del lladre de pas que en la literatura castellana, com dic, desembocarà immediatament en obres com *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona, comedia* firmada per Antonio Coello, Francisco de Rojas i Luis Vélez de Guevara, de 1635³⁵. Aquí el bandit prenien orígens aristocràtics i el seu procedir venia condicionat pel binomi greuge a la seva honra/venjança, fórmula de conducta prototípica de l'*hidalgo* castellà. Res de més allunyat de la realitat històrica del facinerós de Viladrau. Com és sabut, la figura del bandoler en ell mateix va gaudir d'un cert entusiasme en la literatura del *Siglo de Oro*: Lope de Vega havia

³⁴ «En este pues laberinto, / un labrador se criava, / Juan Sala tuvo por nombre / aunque después lo mudara. [...] A los pechos de su madre / se alimentó de venganças / y bandos, que en Cataluña / tanto la nobleza estragan» (vv. 25-28 i 41-44) diu el plec *Relación verdadera de la vida, robos y delitos del famoso bandolero Juan Sala Serrallonga...*, de 1633.

³⁵ La *comedia* es va representar a palau tot just un any i undia després de l'execució del bandoler, el 10 de gener del 1635 (Rennert, 1908: 53; *apud* Dixon, 2006: 190 n. 8). García González (2012b: 74) defensa que va ser una obra d'encàrrec arran de la detenció del bandit a Catalunya. Sobre la construcció a diverses mans de l'obra i les vicissituds textuais, vegeu García González (2012a). Sobre la recepció, llegenda i mite literaris de Serrallonga, vegeu els treballs de Fuster (Reglà & Fuster, 1961: 129-226; Fuster, 1963) i Torres (2004: 19-22, 57-78).

enllestit, abans del 1604, un *Antonio Roca* (que molt després va ser refeta per Lanini), que prenia com a protagonista el clergue bandoler ajusticiat al 1546; Cervantes incloïa bandits catalans idealitzats en el seu *Quixot* (Perot Rocaguinarda, capítols LX i LXI de la segona part; a l'entremès *La Cueva de Salamanca*; a *La Galatea*); Tirso de Molina optava per un bandoler del segle XIV (però amb els trets específics d'un del XVII) per protagonitzar la seva novel·la *El bandolero*, inclosa a *Deleytar aprovechando* de 1635, però també en feia aparèixer a *Los cigarrales de Toledo*; Juan Pérez de Montalbán despatxava *El piadoso bandolero*. En fi: la bibliografia sobre aquest tipus en la literatura barroca castellana és ingent³⁶. Totes aquestes obres responen al clixé del «hidalgo agraviado». És per això que no podem fer dependre la idealització dramàtica de Serrallonga, «don Juan de Serrallonga», del desenvolupament protoidealitzant dels plecs castellans de 1633 i de 1635: era ja un tipus establert en la literatura culta³⁷. Però potser sí que es podria sostenir el contrari: els plecs castellans, especialment els de mà més culta, enceten un tractament més amable de la figura de Serrallonga condicionats per aquesta literatura.

No m'oblido del sonet «Quan baixes de Montseny, valerós Roca» que Vicent Garcia, Rector de Vallfogona, va dedicar a Perot Rocaguinarda, amb elements d'elogi cap al bandit nyerro però dins d'un discurs d'una certa ambigüitat. Aquest text pertany a la literatura culta, a diferència dels plecs de canya i cordill, i va ser d'alguna manera tutelat per Bartomeu Desbrull, senyor de Vallfogona i fautor de Rocaguinarda, el qual havia enviat una carta a Garcia «encarregant-li que atengués bé el bandoler durant la seva estada al poble» (Rossich, 1994: 53), fet que es va esdevenir al setembre de 1609.

Nombroses, però molt més tardanes, seran les balades catalanes protagonitzades per bandolers, que no recullen el mite del bandit generós però sí que són més amables amb la figura del delinqüent, generalment amarat de fervor religiós i finalment contrit. Recollides de la tradició oral, probablement no són anteriors al segle XVIII. Després hi ha els *Balls* de Serrallonga, un ball folklòric popular en què es recrea la quadrilla del bandit de Viladrau, amb un total d'una vintena de versions diferents i una xifra de vuitanta-tres poblacions en què consta la celebració del ball. Avui existeixen fins a vuit agrupacions o *colles* de Balls de Serrallonga arreu de la geografia catalana. En totes elles, balades orals i balls, però, es poden rastrejar elements que provenen de la figura del bandoler codificat per la literatura culta castellana del XVII³⁸.

Va ser en la literatura culta del Romanticisme quan es va establir la figura del bon lladre, que va prendre fins i tot tints polítics. La primera fita en aquest camí va ser *Don Juan de Serrallonga o los bandoleros de las Guillerías* (1858) de Víctor Balaguer, una obra teatral que va mutar a l'any següent a la forma de novel·la i, més tard, va ser traduïda al català. L'autor romàntic català, tot i partir del text de Coello, Rojas i Vélez, va aplicar un vernís polític a la història basat en el seu ideari liberal mateix, sobretot a la novel·la. Així, les bandositats de nyerros i cadells prenen trets de partits polítics enfrontats: els primers eren antiaristocràtics i proclius a les institucions i furs del país; els segons, aristocratitzants i partidaris de la monarquia castellana. Serrallonga es convertia, de manera forçada i aberrant, en un heroi i, de fet, «en un màrtir de la llibertat», amb paraules de Fuster. Va obtenir un èxit notable i va establir la nova visió del personatge per al futur literari més o menys immediat. Més tardans però igualment deutors del

³⁶ Vegeu, per exemple, Aladro (2013) amb bibliografia abundant.

³⁷ En efecte, la *comedia* de Lope sobre Antonio Roca va constituir el germen d'aquest gènere menor de *comedias de bandolero*, segons la proposta de Dixon (2006).

³⁸ Sobre els balls de Serrallonga, vegeu, per exemple, Garrich *et al.* (2004: 79-271; 2015), entre molts d'altres.

romanticisme són el *Romanç novament tret de la mort de Joan Sala i Serrallonga, lladre de pas* (1898) d'Anicet Pagès, el drama «*La fi de Serrallonga*» (1898) de Josep Aladern, i els poemes «*La fi de Serrallonga*» (1900) de Joan Maragall i «*La presó de Serrallonga*» (1901) d'Antoni Bori i Fontestà, per citar els de més anomenada.

7. EL CONTRAST ENTRE ELS PLECS CASTELLANS I EL CATALÀ

Però no anem tan enllà i tornem als nostres plecs del XVII. Com expliquem la simultaneïtat entre la incipient idealització de la figura de Serrallonga en els plecs en castellà i, en canvi, la continuïtat del to «repressiu» i de criminalització que destil·la el plec en català? Si en conservéssim un de castellà i un de català, i prou, no ens seria llegut d'arribar a gaires conclusions. Però són tres de castellans, tots en la mateixa línia, contra un de català, 'continuïsta' respecte de la tradició del plec 'repressiu'.

Una primera opció és pensar que uns i altres van adreçats a destinataris diferents, en funció de la llengua. En la Catalunya de l'època només un públic més o menys lletrat podia llegir un text escrit en llengua castellana o entendre-la si l'hi llegien. No gaires més devien llegir en català, cert, però sí que moltíssims més l'entenien de forma oral i podien fixar mentalment les imatges i descripcions que del bandoler allí s'oferien. O fins i tot aprendre's de cor fragments del text. I a aquest públic més majoritari, a més de ser el d'extracció social més baixa, era aquell a qui les autoritats volien que arribés una determinada visió del fenomen: l'oficial, la que reprimeix el delinqüent. Aquí no hi tenien cabuda ambigüitats i ni de bon tros retrats contemporitzadors amb els malfactors. «Aquestes mateixes autoritats, a més, tenien prou cura, alhora, de reprimir i perseguir tota creació espontània (oral o manuscrita) i favorable (per una o altra raó) als bandolers», escriu Torres (1994: 43). Doncs tot indica que uns textos eren més reprimits i perseguits que d'altres³⁹.

Hi ha encara una altra alternativa: és possible pensar que els plecs castellans estampats a Barcelona tenien com a destinació el mercat castellà⁴⁰. No és una afirmació gratuïta: consta que, sobretot a partir dels últims anys del Cinccents, hi ha una producció editorial barcelonesa en llengua castellana que té com a objectiu el mercat de Castella (Peña, 1997: 44, 71 i 76). Potser ho confirma encara més que el plec de 1635 s'estampa ja directament a Madrid. Aquesta possibilitat explicaria, a més, per què es conserven un cert nombre d'exemplars de les edicions impreses en castellà i només un de català. En efecte, l'edició per al mercat castellà comportava una tirada superior i, per tant, també una més gran possibilitat de conservació en els fons de llibrers respecte d'altres que potser van ser editats en català i que s'han conservat amb dificultat o directament no s'han conservat.

Fos com fos, el doble destinatari del plec català, els malfactors mateixos però, sobretot, la població que els patia i que necessitava confiar en la política repressiva exercida, ara amb èxit, pel virrei, no podia, doncs, regalar-se amb una figura ambigua.

³⁹ Torres (2004: 57-63) analitza també els plecs castellans de 1633 i 1635 i posa en relleu les expressions d'enaltiment que s'hi llegeixen i situa, en una al·lusió breu, l'imprès català en la mateixa línia; sens dubte és una apreciació massa precipitada, segurament fruit del fet que el text català era a penes conegut i la còpia de què se'n disposava era lamentable, de mal llegir en molts punts. Examinat amb detenció, com veiem, contrasta fortament amb aquelles afirmacions.

⁴⁰ La descripció extensa i idealitzada, molt literaturitzada, del paisatge català del plec *Relación verdadera de la vida, robos y delitos del famoso bandolero Juan Sala Serrallonga...*, de 1633, no permet pensar en altre destí que no sigui extern al Principat.

L'autoritat virregnal, sobretot, no s'ho podia permetre: havia de transmetre una sensació múltiple —múltiple, però unidireccional— de seguretat de la població, de confiança en l'activitat repressiva, de càstig severíssim dels facinerosos, d'èxit en les seves empreses. El plec català de 1634 està al servei d'aquest propòsit.

OBRES CITADES

- AGUILÓ Y FUSTER, Mariano (1923): *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- ALADRO, Jordi (2013): «Cervantes y el bandolerismo catalán en el origen de la novela», *eHumanista*, 2, pp. 316-339. URL: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume2/ehumcerv2.Aladro.pdf>.
- ALCOBERRO, Agustí (1984): «Visió popular del bandolerisme del XVII: una aproximació», dins *Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, II, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 569-577.
- AMORÓS I GONELL, Francesc (2008): «Notícies de Bandolers, lladres de camí ral i forques a l'Urgell durant els segles XVI-XVII», *Actes de la Jornada de Treball XXXVIII*. Grup de Recerques de les Terres de Ponent, pp. 219-246. URL: <<https://www.raco.cat/index.php/JornadesGRTP/article/view/363271>>
- Aut.: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica su verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, 6 vols., Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739. URL: <<https://webfrl.rae.es/DA.html>>.
- BOJNIČANOVÁ, Renáta (2007-2008): «Les Cobles sobre Antoni Roca (1544, 1546) y su relación con la canción eslovaca sobre Matiaš Bazald (1549). Dos ejemplos de la literatura en servicio de la propaganda política de los Habsburgo», *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, XIII, pp. 11-24.
- BOSCH I CUENCA, Pere: «La captura del bandoler», *El Punt Avui*, 6 d'agost de 2017. URL: <<https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1210606-la-captura-del-bandoler.html>>.
- CIVIL, Pierre (1989): «La mort du bandolero à travers les pliegos sueltos des XVIe et XVIIe siècles: mise en scene et exemplarité», dins *El bandolerismo y su imagen en el Siglo de Oro / Le bandit et son image au Siècle d'Or*, Juan Antonio Martínez Comeche (ed.), Madrid, Casa de Velázquez / Centre de la Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles / Edad de Oro (UAM) / Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, pp. 139-151.
- CORTADA, Juan (1868): *Proceso instruido contra Juan Sala y Serrallonga, lladre de pas (salteador de caminos). Estractado en su parte más interesante*, Barcelona, El Principado.
- DCVB: ALCOVER, Antoni Maria i MOLL, Francesc de Borja (1988): *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB), 10 vol., Palma de Mallorca, Editorial Moll. URL: <<http://dcvb.iecat.net/>>.
- DHC: *Diccionari d'Història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1992.

- DI PINTO, Elena (2010): «Jácaras de sucesos: otra modalidad (*El Caso en jácaras*)», dins *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, J.M. Díez Borque (coord.), Madrid, Visor, pp. 217-241.
- DIXON, Victor (1971): «El auténtico Antonio Roca de Lope», en *Homenaje a W. L. Fichter: estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, A.D. Kossoff y J. Amor y Vázquez (ed.), Madrid, Castalia, pp. 175-188.
- DIXON, Victor (2006): «Un género en germen: *Antonio Roca de Lope y la comedia de bandoleros*», dins *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Anthony J. Close (ed.), Madrid, AISO, pp. 189-194. URL: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_025.pdf>. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565587-023>
- DRAE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario*. URL: <<https://dle.rae.es/>>
- ETTINGHAUSEN, Henry (2000): *Noticies del segle XVII: La Premsa a Barcelona entre 1612 i 1628*, Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona.
- FUSTER, Joan (1963): *El bandolerisme català*, II, Barcelona, Aymà. [Reed.: Íd., *Obres Completes. V. Literatura i Llegenda*, Barcelona, Edicions 62, 1977, pp. 47-176.]
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (1989): «El bandolerismo catalán en el siglo XVII», dins *El bandolerismo y su imagen en el Siglo de Oro / Le bandit et son image au Siècle d'Or*, Juan Antonio Martínez Comeche (ed.), Madrid, Casa de Velázquez / Centre de la Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles / Edad de Oro (UAM) / Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, pp. 43-54.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (2012a): «Sobre la escritura en colaboración y la transmisión del texto de *El catalán Serrallonga*», *Criticón*, CXVI, pp. 43-62. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.492>
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (2012b): «El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 63-79. URL: <<https://www.raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/view/v18-garciagonzalez/374951>>.
- GARRICH, Montserrat, KOVÁCS, Lenke, MASSIP, Francesc i TORRES, Xavier (2004): *Serrallonga, Déu vos guard. Història, cultura i tradició del bandoler Joan Sala, àlies Serrallonga. El ball parlat de Perafita (Lluçanès, s. XVIII)*, Prats de Lluçanès / Perafita: Centre d'Estudis del Lluçanès / Ajuntament de Perafita.
- GARRICH, Montserrat, SOLÉ BORDES, Joan i TORRES, Xavier (2015): *El Ball d'en Serrallonga*, Vilafranca del Penedès: Ajuntament de Vilafranca del Penedès.
- GIBERT, Josep (1948): *Aplec de cançons de bandolers i de lladres de camí ral*, Barcelona. [Reed.: *Cançons de bandolers i lladres de camí ral*, Moià, Raima, 1989.]
- GIVANEL MAS, Juan (1945): «Observaciones sugeridas por la lectura del drama de Coello, Rojas y Vélez *El Catalán Serrallonga y vandos de Barcelona*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XVIII, pp. 159-192.
- LLINARES PLANELL, Alejandro (2017): «El final del bandoler: aproximació a la literatura de patíbul de la Corona d'Aragó», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 10, pp. 108-125. DOI: <https://doi.org/10.7203/scripta.10.11085>

- LLINARES PLANELL, Alejandro (2018): «Plecs poètics de bandolers a la Catalunya del barroc. Un exemple de literatura propagandística», *Manuscr. Revista d'Història Moderna*, 37, pp. 53-80. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/manuscrs.213>
- LOBATO, María Luisa (2014): *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid, Iberoamericana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954877959>
- MADURELL MARIMON, José M.^a (1964-1965): «Licencias reales para la impresión y venta de libros (1519-1705)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXII/1-2, pp. 110-247.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (1993): *Inventari de l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, fascicle 1 [=Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum IV], Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1948-1977): *Manual del librero hispanoamericano*, 28 vols., Barcelona, Libreria Palau (2^a ed.).
- PEÑA DÍAZ, Manuel (1997): *El laberinto de los libros. Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PLA I RODAS, Francesc (2009): «Els darrers dies d'en Serrallonga per les Guillerries», *Quaderns de la Selva*, 21, pp. 165-172.
- PLANES I ALBETS, Ramon (1993): «La brega de la quadrilla d'en Serrallonga a Osor (1630): el procés per la mort del bandoler Cristòfor Madriguera», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 12, pp. 374-394.
- PUERTO MORO, Laura (2014): «Jácaras en pliegos sueltos de los siglos XVI y XVII», dins *Literatura y música del hampa en los siglos de oro*, María Luisa Lobato i Alain Bègue (eds.), Madrid, Visor Libros, pp. 29-49.
- REDONDO, Augustin (1989): «Le bandit à travers les pliegos sueltos des XVI^e et XVII^e siècles», dins *El bandolerismo y su imagen en el Siglo de Oro / Le bandit et son image au Siècle d'Or*, Juan Antonio Martínez Comeche (ed.), Madrid, Casa de Velázquez / Centre de la Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles / Edad de Oro (UAM) / Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, pp. 123-138.
- REGLÀ, Joan (1961): «Ocaso y captura del bandolero Serrallonga», *San Jorge*, (XLII), pp. 49-51.
- REGLÀ, Joan (1962): *El bandolerisme català del barroc*, Barcelona: Aymà [2^a ed.: Barcelona, Edicions 62, 1966.]
- REGLÀ, Joan (1969): *Bandolers, pirates i hugonots a la Catalunya del segle XVI*, Barcelona, Selecta, pp. 90-161.
- REGLÀ, Joan i FUSTER, Joan (1961): *Joan Serrallonga. Vida i mite del famós bandoler*, Barcelona, Aedos. [La part de Fuster (pp. 129-226) es va reeditar a: *Obres Completes. V. Literatura i Llegendes*, Barcelona, Edicions 62, 1977, pp. 177-292.]
- RENNERT, Hugo Albert (1908): «Notes on the Chronology of the Spanish Drama, II», *The Modern Languages Review*, 3, pp. 43-55. DOI: <https://doi.org/10.2307/3712885>
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1973): «Bandolerisme i "periodisme" al segle XVI. A propòsit d'uns fets esdevinguts a Igualada el 1573», *Vida. Revista de la família igualadina*, núm. 1000 (febrer), pp. 27-28 i núm. 1001 (març), pp. 14-15. [Reproduït, amb ampliacions i l'edició de tres plecs complets, a *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, I, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1991, pp. 271-296.]
- ROSSICH, Albert (1983): «La codolada, una forma mètrica catalana», *Estudis Universitaris Catalans*, XXV, pp. 473-488.

- ROSSICH, Albert (1994): «El Rector de Vallfogona, entre nyerros i cadells», dins *Torna, torna Serrallonga. Història i llegenda dels bandolers catalans del barroc*, Barcelona, Fundació «La Caixa», pp. 51-53.
- ROVIRÓ I ALEMANY, Xavier (2002): *Serrallonga, el bandoler llegendari català*, Sant Vicenç de Castellet, Farell.
- SENA, Frederic (1963): «Figures de bandolers de principis del segle XVII a la vegueria de Vich», *Ausa*, 43, pp. 330-334.
- SERRA I VILARÓ, Joan (1931): «Persecució dels bandolers de Catalunya. Any 1616 (Relació manuscrita d'un dels perseguïdors)», *Anuari de l'Oficina Romànica*, IV, pp. 189-240.
- SIMÓN DÍAZ, José (1972): *Impresos del siglo XVII*, Madrid, CSIC. Instituto «Miguel de Cervantes».
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1980): *Bibliografía de Cataluña. Notas para su realización. Tomo I (1481-1765)* [=«Cuadernos Bibliográficos», núm. XLI], Madrid, CSIC.
- SIMON TARRÉS, Antoni (2008): «El Braç Militar de Barcelona segons un cens de l'any 1641. Composició i actituds polítiques», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XXVI, pp. 231-253.
- SOLÀ COLOMER, Xavier (2006): *La Reforma Catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*, tesi doctoral, Girona, Universitat de Girona.
- TORRES I SANS, Xavier (1988): *Nyerros i cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya de l'antic règim (1590-1640)*, Tesi doctoral dirigida per R. García Cárcel, Bellaterra, Departament d'Història Moderna i Contemporània. UAB.
- TORRES I SANS, Xavier (1991): *Els bandolers (s. XVI-XVII)*, Vic, Eumo.
- TORRES I SANS, Xavier (1993): *Nyerros i cadells: bàndols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona / Quaderns Crema.
- TORRES I SANS, Xavier (1994): «A l'origen de la llegenda», dins *Torna, torna Serrallonga. Història i llegenda dels bandolers catalans del barroc*, Barcelona, Fundació «La Caixa», pp. 42-44.
- TORRES I SANS, Xavier (2004): «Serrallonga, el bandoler», dins GARRICH, Montserrat, KOVÁCS, Lenke, MASSIP, Francesc i TORRES, Xavier: *Serrallonga, Déu vos guard. Història, cultura i tradició del bandoler Joan Sala, àlies Serrallonga. El ball parlat de Perafita (Lluçanès, s. XVIII)*, Prats de Lluçanès / Perafita, Centre d'Estudis del Lluçanès / Ajuntament de Perafita, pp. 17-78.
- VALSALOBRE (BALSALOBRE), Pep (1998): «Plecs solts poètics catalans dels segles XVI i XVII relatius al bandolerisme. Un inventari», *Llengua & Literatura*, 9, pp. 287-364. URL: <<https://www.raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/151568/203468>>.

APÈNDIX I

Per a l'edició del text segueixo els criteris habituals diplomaticointerpretatius de la tradició catalana d'edició de textos antics: mantinc les grafies de l'original; puntuo, accentuo, separo els mots i uso l'apòstrof i el guionet segons la normativa actual; regularitzo l'ús de majúscules i minúscules i les alternances u/v, i/j, f/s; i uso el punt volat per indicar les elisions vocàliques que avui no tenen representació gràfica.

En l'anotació al text s'han identificat personatges⁴¹ alhora que s'hi han aclarit les expressions bé perquè són inexistents en el català actual o altres la interpretació de les quals pot oferir alguna dificultat o bé perquè no consten en els repertoris lexicogràfics del català contemporani.

Relació certa y puntual de la bandolina, morts, robos, hazanyes y valenties, presa, entrada, sentència y càstich del famós y valent bandoler cap de quadrilla Joan Sala y Serrallonga, essent virrey de Catalunya lo excelentíssim duch de Cardona y de Sogorb. Any 1634. Composta a rima de Jaume Roig.*

Estau atents,
ola, valents
y valentons,
4 centurions
y espadatxins,
los matatxins
y escarramans,
8 tant los drogans,
pícaros lladres,
com los cappadres
de bandolina,
12 que'l Cel commina
y amenaça

41. Per a la identificació de bandolers i personatges històrics esmentats en l'imprès m'han estat de gran ajut Cortada (1868), Reglà (1962 i 1969), Torres (1991 i 1993) i el DHC (1992).

*Rúbrica: *bandolina*: quadrilla de bandolers. | El duc de Cardona i Sogorb era Enric d'Aragó Folc de Cardona i Còrdoba, que va ser virrei de Catalunya en tres períodes (1630-1632, 1633-1638, 1640).

1-11 Apòstrofe als bandolers encara actius però sobretot als delinqüents de tota mena perquè no s'apuntin al bandolerisme dels vells (v. 19), sinó que parin atenció a l'exemplaritat del relat que ve a continuació.

6 *matatxins*: «En fiestas populares de tipo tradicional, hombre disfrazado ridículamente, con máscara y vestido de varios colores ajustado al cuerpo desde la cabeza hasta los pies» (DRAE, s.v. *matachín* 1). «Danza de los matachines, que parodiaba las danzas guerreras de la antigüedad.» (DRAE, s.v. *matachín* 2).

7 L'*escarramán* és un «Baile del siglo XVII en que se cantaba el romance de germanía alusivo a Escarramán, personaje rufianesco creado por Quevedo» (DRAE). Així doncs, en el nostre context hem d'entendre que aquestes denominacions, la d'aquest vers i la de l'anterior, remetent a apel·latius burlescos dirigits als bandolers. D'altra banda, hi ha un bandoler que es sobrenomenava Escarramán, capturat al 1616 segons el plec *La bona Fortuna...* (Barcelona 1616; reproduït a Ettinghausen, 2000: 133; vegeu també Reglà & Fuster, 1961: 98). Sobre aquest plec, vegeu la nota 5. Apareix també a les notes manuscrites de l'anònim de les esquadres castellanes vingudes al 1616 en suport de la repressió d'Alburquerque (Serra, 1931: 196).

8 *drogans*: «Metaphoricamente vale embuste, mentira disfrazada y artificiosa, pretexto engañosamente fingido y compuesto: y así del que no trata verdad, y está en mala opinión, se dice, que quanto habla o hace es una pura droga» (*Aut.* s.v. *droga*). Al DCVB val també per «persona astuta, pícara» (s.v. *droga*). En el text sembla referir-se a lladres i estafadors de poca volada, contraposats als caps de colla o capitosts (vv. 10-11).

10 *cappadres*: *cappare*, persona principal; aquí, capitost de quadrilla.

gran presa y caça
 y graves morts
 16 de Trucaforts
 y Tallaferros,
 cadells y ñeros,
 bandolés vells,
 20 que ningú d'ells
 està segur.
 Pus ja del mur,
 perquè us confonga,
 24 a Serrallonga
 aveu vist caure,
 toc-se a retraure:
 preneu exemple,
 28 fugiu al temple,
 no us hi burleu
 perquè veureu
 (*boto a mares!*)
 32 coses molt rares!

Lo de Cardona,
 de la corona
 dels de Aragó,
 36 noble varó
 molt principal,
 de sanch real,
 gran condestable,
 40 incontrastable,
 justicier,
 home sever
 (sí Déu me ajud!),
 44 molt resolut
 y rigorós,
 de Déu zelós
 y bé comú,
 48 que a ningú

16-17 Noms de bandolers famosos de principi del XVII, sinècdoke per bandolers en conjunt (per als personatges en concret, vegeu les notes als vv. 506-507).

18 Denominacions tradicionals amb què es comprenien les bandositats de la Catalunya del barroc, en funció de si eren partidaris del llinatge dels Banyuls, senyors de Nyer (al Conflent), o del llinatge dels Cadell, senyors d'Arsèguel (a l'Alt Urgell). Trucafort era cadell; Tallaferro, nyerro.

26 «*Tocar o Sonar a retraure*: (ant.) sonar el toc de retirada» (DCVB s.v. *retreure*).

28 Probablement al·ludeix al recinte sagrat com a lloc de reflexió, de penediment, per meditar sobre l'exemple que difon el plec: la caiguda i mort de Serrallonga i de tots els altres que s'hi esmenten.

31 Jurament, renec. *Mares*, en llatí antic, remetria a Mart, déu de la guerra.

33 Sobre el virrei, vegeu la nota a la rúbrica de l'imprès.

34 *corona*: aquí en el sentit de llinatge.

43-44 Idèntics versos a *Aquí se refereix llargament la molt grandiosa y memorable expulsió de lladres y bandolés feta per orde del Excelentíssim senyor Don Francisco Fernández de la Cueva, Duc de Alburquerque [...] ab presa de dos famosos caps de quadrilla nomenats Tallaferro y Trucafort...*, de 1616 (Ettinghausen, 2000: 144). | *sí*: així.

lladre perdona
 ni may lo abona,
 qu'és contra lley,
 52 essent virrey
 de Catalunya
 la espasa empunya
 sense malícia
 56 de la justícia,
 fent fer pregons
 per los cantons
 de Barcelona,
 60 cap y corona
 del Principat,
 determinat,
 sens fer prohemis,
 64 de donar premis
 ab hidalguia
 al que pendria
 (Déu ho disponga!)
 68 viu Serrallonga,
 gran bandoler,
 com lo Escuder,
 poderós ñerro
 72 com Tallaferro,
 valent silvano,
 gentil paysano
 y bon pobret,
 76 taymat, discret,
 rara figura,
 mala catura,
 alarb, mitg moro,
 80 fort com un toro
 dels de Xarama,
 hom de gran fama,
 bou moscatell,
 84 moxí gat vell,

50 El virrei és molt rigorós i no admet perdons ni miraments de cap mena vers els bandits.

63 Sense dilacions.

70 El bandoler d'aquest cognom més conegut és Joan Escuder, de Ripoll, actiu entre 1563-1571, capturat al 1573. Ara bé, atès que tots els malfactors individualitzats en aquest plec són molt posteriors a aquestes dates (alguns són de molt a final del XVI però la gran majoria són del XVII) potser hem de considerar que es tracta d'un altre individu, no identificat. Reapareix al v. 620.

71-72 Vegeu la nota als vv. 16-18 y 507.

73 *silvano*: cultisme, per selvatà, emboscada, ja que els boscos són els llocs on es refugia Serrallonga.

78 *catura*: per «catadura»?

79 En ocasions es compara Serrallonga amb un sarraí (*cf.* v. 121), probablement perquè va demanar rescat de persones segrestades. *Alarb* val també per persona de tracte difícil (DCVB; *Aut.*, s.v. *alarbe*) o persona vigorosa (DCVB).

81 Jarama.

83 *bou moscatell*: murri, astut (DCVB, s.v. *moscatell*).

84 *gat vell*: persona experimentada.

- vivint de pilla,
 cap de quadrilla,
 famós vellaco
 88 ab son pollaco
 y cabellera,
 gran mostatxera
 y grans polceres,
 92 celles ronceres,
 molt arriscat,
 tot carregat
 per fer mil mals
 96 de pedrenyals
 y de pistoles,
 no tres a soles,
 molt temerari
 100 lladre cossari,
 passat de mida,
 gran homicida
 y matador,
 104 saltejador
 de molts camins
 que ab sos fadrins
 y braus companys
 108 moltíssims anys
 ha que regnava.
 May acabava
 robant a pas
 112 (vellaco cas),
 tot quant trobava;
 richs composava,
 fent mil desgarrs
 116 assolant parros,
 y a molts pagesos

85 *pilla*: pillatge (*Aut.*).

88 Un *pollaco* és un *capellot* (DCVB), barret d'ales amples.

91 *Polseres*, patilles (DCVB).

92 Potser en el sentit de «celles enganyadores»? (DCVB s.v. *ronser*). Però és més probable que l'expressió provingui d'*arronsar*, en el sentit de «celles arronsades, arrufades».

98 Sentit dubtós: no només tres armes de foc?

100 *cossari*: corsari.

108-109 El període d'activitat de Serrallonga, relativament breu, se situa entre 1623-1633 (Torres, 1991: 142-143).

111 *a pas*: amb pas normal, ordinàriament.

114-116 Quasi idèntiques expressions a *Aquí se refereix llargament la molt grandiosa y memorable expulsió de lladres y bandolers feta per orde del Excelentíssim senyor Don Francisco Fernández de la Cueva, Duc de Alburquerque [...] ab presa de dos famosos caps de quadrilla nomenats Tallaferro y Trucafort...*, de 1616: «richs composaven / fent grans desgarrs, / destruynt parros / y a molts pagesos / portant-los presos» (Ettinghausen, 2000: 144). De fet *parrós*, ramaders (DCVB, s.v. *parró*), però en canvi l'accent per qüestions de rima. Però és estrany perquè el plural de *parró* seria *parrons*. És possible que es tracti d'un segment corrupte, que en l'original la rima fos *desgastos* / *pastos* ja en el plec de 1616, i que el de 1634 en copia el passatge? | *composava*: exigia tribut (DCVB s.v. *composar* 2.b).

portant-los presos
 (gran tirania),
 120 fins que tenia,
 com moriscat,
 pres lo rescat
 entre les mates,
 124 fent grans bravates
 que·ls mataria.
 (Jesús, Maria,
 que diablura!).
 128 Massa ha que dura
 fer tantes vases
 saquejant cases,
 ahont entrava
 132 que no y dexava
 rifa ni rafa,
 clau ni estaca
 per les parets;
 136 per llogarets
 y pagesies
 fent picardies
 a tota tesa,
 140 per Vich, Manresa
 y per Vallès
 cremant pallés
 copats, rodons,
 144 prenent moltons,
 xorques, primals
 per los corrals
 y per les pletes,
 148 fent braves tretes
 y quadrimanyes;
 dos mil marmanyes
 sempre tramava,
 152 tot ho passava
 a foch y a sanch
 per s'Ampurdanc
 y sa Gerona
 156 ell en persona,
 robant ab trassa

121 Vegeu la nota al v. 79.

129 *vases*: *bases*, cartes que un jugador recull en una jugada (DCVB).

132-135 Cf. el plec de Janot Poc de 1573 (Valsalobre, 1998: 335-344), vv. 63-64 i la nota corresponent.

133 «No deixar rifa ni rafa»: destruir-ho tot (DCVB, s.v. *rafa*).

139 *A tota tesa*: «en abundància, sense limitacions ni interrupcions» (DCVB s.v. *tesa*).

143 *copats*: atapeïts, comprimits.

145 *xorques*: ovelles eixorques, estèrils (DCVB, s.v. *xorc*).

149 *quadrimanyes*: «ardits, astúcies»? (DCVB).

150 *marmanyes*: maranyes? (conflictes, desordres).

154 Forma insòlita per Empordà o Ampurdan, forçada per la rima. Vegeu el v. 490.

- a Trentapassa
a molts la bolsa,
160 allí a Font Molsa
hont fresch se beu;
y allí a la Creu
de Franciac
164 fornía el sach
de trentinalla
al sur de palla,
y al Portús
168 robant mossús
molt or y plata;
y allí a la Mata
de l'Aladern
172 qu'és pas d'infern
y Bersebuch,
al coll del Buc
y de Moncada
176 molta vegada,
y de mil ganes
a coll de Canes
y al de Rusgay,
180 sens parar may
a tota ultrança;
al bosc de Mança
y Comiol
184 robant tot sol,
adés y ara

158 Trentapasses és un poble del Vallès Oriental. Diversos dels llocs que se citen en els versos següents coincideixen amb els assenyalats en altres plecs com a paratges d'actuació o refugi de bandolers. Llegim en el plec *Relació de la presa que Montserrat Camprodon, natural de Taradell, bisbat de Vich, ha feta del famós cap de quadrilla, Jaume Masferrer, àlies Tocason*, de 1631 (Valsalobre, 1998: núm. 28): «La Mata de l'Adern, / lo bosch de Comiols, / la Creu de Franciach, / de Moncada lo coll. / Dormia a Trentapassos...».

160 Hi ha una Font de la Molsa a Gualba, municipi del Vallès Oriental.

162-163 Consta que a la Creu del poble de Franciac (del terme municipal de Caldes de Malavella) es van cometre en el segle XVII actes de bandolerisme. En el procés, Serrallonga confessa haver robat en aquell lloc (Cortada, 1868: 78).

164 *fornia*: omplia.

165 *trentinalla*: conjunt de trentins, monedes d'or.

166 Expressió de difícil comprensió. Dubto que al·ludeixi a l'expressió francesa: *sur la paille* (= en la ruïna); potser és un topònim a l'altra banda del Pirineu (*cf.* el vers següent)? Hi ha un Col de la Paille entre Carcassona i Béziers, però està molt lluny de l'abast geogràfic de Serrallonga.

168 *mossús*: messieurs.

170-171 Mata de l'Adern, congost situat a la comarca de la Selva.

173 Belcebú.

174 Collada a Espinelves (Osona).

178 Collada entre el Ripollès i la Garrotxa.

179 Coll de Ruscall, collada entre Anglès i Santa Coloma de Farners (La Selva).

181 *a tota ultrança*: a mort.

182 Bosc d'en Mansa, a prop de Taradell (Osona).

183 Bosc de Comiols: sens dubte es refereix a la zona de la serra de Comiols, a la comarca de la Noguera.

tornant a mara
 sempre a Carós
 188 lo més fragós.
 Mira, Ramon:
 lloc, crec, del món
 com un congreny
 192 prop de Monseny
 y Viladrau,
 una gran frau
 des de ont lo Serra
 196 feya la guerra
 a rey y a roc
 tement-los poch,
 fent-los les figues
 200 en ses garrigues
 y sos alous;
 a virreys nous
 fent resistència
 204 (gran insolència
 y atreviment,
 que verament
 no·s pot sufrir),
 208 que allí envestir
 ningú·l gosava
 perqu·és tornava
 com un diable,
 212 inexpugnable,
 vexell rodó,
 que ni Rodó
 lo aguazil
 216 que ha presos mil,
 ni don Bernat
 ni home nat

186 *marà*: *mare*, és a dir, el mas familiar.

187 Querós, on hi havia el mas Serrallonga.

191 *congreny*: instrument de forma circular.

194 *frau*: afrau, congost, pas estret entre muntanyes.

197 *a rey y a roc*: a tothom, a uns i altres.

199 Expressions de burla i menyspreu.

213 *Vaixell* és un tipus de bota (DCVB, s.v. *vaixell*. 2). Aquí potser en el sentit de «recipient tancat», és a dir, que no saps per on atacar-lo, invulnerable.

214-215 Miquel Rodó, *algutzir*, consta entre els membres del braç militar al 1641 (Simon, 2008: 252). Apareix citat al plec *Relación verdadera de la vida...* (1633).

217 Potser Bernat de Cabrera, *algutzir*, que va ser qui va conduir els bandolers de la quadrilla de Serrallonga capturats en el parany ordit pel senyor de Durban, Oliver de Gleu, en territori francès al novembre de 1631 (Reglà & Fuster, 1961: 101-102). Vegeu els vv. 244-261. El plec castellà de 1635, *Verdadera relación en romances muy curiosos de la prisión, sentencia y muerte...* diu: «A Don Bernardo Cabrera / por comissario embiaron / y el secreto le encargaron / para que así lo prendiera» (vv. 17-20), però no va reeixir pel que fa a Serrallonga.

- ni Monrodon
 220 ni Marymon,
 governador
 castigador,
 ni el tesorer
 224 gastant diner
 ni molts virreys
 cercant remeys
 (salvo Cardona
 228 que tot ho atrona),
 fent quant sabien
 may lo podien
 aver a mans,
 232 anant-hi tants
 sols per caçar
 aqueix senglar
 per aquells fossos,
 236 tallats arbossos
 arbres, aulets,
 dallats esplets,
 sa casa aterra,
 240 sols perquè en Serra-
 llonga ne isqués,
 fins als fruytés,
 tot botí fora;
 244 y axí en bon·ora
 per por de caure
 toca a retraure

219 Miquel Joan de Montrodon, algutzir reial, que va intervenir en interrogatoris i tortures a Serrallonga. També és citat en el plec castellà de 1635, *Verdadera relación en romances muy curiosos de la prisión, sentencia y muerte...* en la persecució infructuosa del bandit, a continuació del *Bernardo* dels versos anteriors, abans del virregnat de Cardona: «Monredon también salió / por la fama que tenía / y en las sierras que vivía / a Sierralonga buscó. / Cansada ya la justicia / de los gastos que se hizieron / lo dexaron, que supieron / que era en Francia por noticia» (vv. 21-28).

220 Aleix de Marimon Jafre de Comallonga, governador general de Catalunya (1613-1639).

227 Sobre el virrei Cardona, vegeu la nota a la rúbrica.

234 Serrallonga.

236-242 La tala de bosc i la destrucció de conreus així com l'aterrament del mas Serrallonga per facilitar la caça del bandit es descriu també a la *Relación verdadera de la vida...* (Barcelona 1633): «y mil y quinientos hombres / han puesto cerco a su casa, / han abrasado su hazienda / y han talado su campaña» (vv. 75-78). Així ho explica l'anònim de les esquadres castellanes vingudes al 1616: «Acabado con esto, le vino orden al dicho contador [*Rueda de Velasco*] para que en toda aquella tierra y bueltas y confines del camino real que va de Barcelona a Girona y Perpiñán, [donde] avía grandes bosques de alamedas y robles con grandísima copia de monte baxo y maleza, para que le cortase y talase, porque estos bosques eran grandísimo reparo y defensa de vandoleros» (Serra, 1931: 208-209).

239 La sentència disposava també l'aterrament de la casa del bandoler, el mas Serrallonga de Querós (si bé el 22 de març de 1634 el virrei atorgava llicència a Margarida Tallades, esposa de Serrallonga, per reedificar-lo, un cop mort l'espòs i vist que era propietat d'ella: Reglà & Fuster, 1961: 124).

244-261 L'episodi narrat en aquests versos sembla referir-se a la trampa parada al novembre de 1631 pel senyor de Durban, Oliver de Gleu, a Serrallonga, que va aconseguir escapar, però van romandre capturats diversos dels membres de la seva quadrilla: Fadri de Sau i el seu germà Rafael, Paler, Jaume Viola, Clavell. Per a més detalls, vegeu *supra* l'apartat 5 i Reglà & Fuster (1961: 101-103).

y a retirar.
 248 Prest va dexar
 a sos companys,
 que dins pochs anys
 per sos pecats
 252 foren penjats,
 morts la mitat,
 y ell espantat
 com un pinça
 256 se amistança
 de bona gana
 ab la Joana
 la molinera,
 260 gentil ramera
 y panderola.
 Y ab ella sola
 tot sol anava
 264 y ab tot robava
 molt gentilment
 a molta gent,
 y axí rebé,
 268 pus no sabé
 portar la dança,
 restant-se en França.

Lo coteró,
 272 per ser poltró
 y descuydat,
 molt confiat
 de si mateix
 276 y aquí mateix,
 pobre bonatxo,
 per perdre un matxo
 fonch descobert,

255 Pinsà.

258-259 Joana Massissa, última acompanyant del bandoler, viuda d'Eusebi Massís, moliner de Castelló d'Empúries, capturada juntament amb Serrallonga al 1633.

261 *panderola*: dona dissoluta? (DCVB, que remet a *Dic. Aguiló*).

262-264 Desbaratada la quadrilla al 1631, Joan Sala i Joana Massissa erraran sols, perpetrant petits furtis i vivint sovint d'almoïna, fins a la captura del bandit.

267 *rebé*: en va pagar les conseqüències.

268-269 Potser en el sentit de no degué arriscar-se.

270 Serrallonga es va refugiar sovint en territori ultrapirinenc, generalment a l'entorn dels senyors Vivier-Montfort, de les Fenolledes. Solia cercar refugi al nord cap a la tardor i tornava al Principat a la primavera (Torres, 2004: 51-59).

271-343 Sobre l'episodi de la captura, vegeu l'Apèndix II. | *coteró*: de *coter*, escolà (DCVB); aquí en el sentit d'innocentot.

272 *poltró*: mandrós.

277 De fet *bonatxo* (però l'autor en canvia l'accent per la rima), de *bonachón* (DCVB), aquí en el sentit de no ser prou previngut, estúpid.

280 y·s té per cert
 que axò·l perdé,
 diu-se, perquè
 molt poch après
 284 se trobà pres,
 pobre taxó,
 com un moxó
 enmitg del ram,
 288 perquè·l reclam
 y sanch de Abel
 (que fins al Cel,
 sense interstícia,
 292 crida justícia)
 lo feu tornar
 ací a pagar
 lo que devia;
 296 tant, que lo dia
 que fonch abans
 del de Tots Sants
 permeté Déu
 300 que un amich seu
 (Simon de l'hombra,
 tothom se assombra),
 Pere Pau Mir,
 304 lo va envestir
 com un mastí;
 Joan Augustí
 y lo Jofré,
 308 que posà el fre,
 y lo Mañà
 que l'agarrà,
 que en fi són punts
 312 quatre hòmens junts
 entrant a un bosch
 espès y fosch,
 senyors il·lustres,

285 *taxó*: teixó.

288-289 La sang dels innocents com a reclam perquè sigui caçat.

291 Sense dilació ni intermediari.

298 Serrallonga va ser capturat el 31 d'octubre de 1633, ensems amb Joana Massissa, embarassada (*cf.* v. 339). Ell rondava els quaranta anys; ella en tenia vint.

301-302 «Fer el Simon de l'ombra (o de l'oncle)» = fer l'orni, fer-se el desentès. En els balls de Serrallonga apareix aquesta expressió com un bandoler de veres (Garriach et al., 2004: 136), la qual cosa pot fer-nos pensar que els qui componien el text van tenir accés a aquest plec, en origen o en successives remodelacions.

303-309 Serrallonga va ser capturat a traïció al mas Agustí de Castanyet, veïnat de Santa Coloma de Farners, per Pere Pau Maimir, Jofré, Mañà i l'hereu Agustí (vegeu l'Apèndix II).

311 Expressió de difícil comprensió. Potser relacionat amb «*Esser un bon punt*: *esser un home astut i de pocs escrúpols o poc de fiar*» (DCVB, s.v. *punt*)?

315 S'adreça als lectors.

- 316 entre dos llustres,
y no fonch poch
allí en un lloch,
després de Roma,
320 Santa Coloma
y de Farnés;
tot per dinés
y fer-se richs
324 los quatre amichs,
ab ses sis-centes
lliures lliutes
ben empleades,
328 molt ben pagades,
tot ab trentins,
doblés, sequins.
Dos hòmens fora
332 de mal en la hora
que viu fonch pres,
fonch brau succès
y bon llevat,
336 pus pres lligat,
pobre xibech,
com un borrech,
ell y la dona
340 a Barcelona,
feta la maula,
a purgar taula
tot ho aportaren.
- 344 Ahont entraren
ab molt gran fausto,
fent-li holocausto
de escopetades,
348 çalema, albades,

316 *entre dos llustres*: al capvespre (DCVB, s.v. 2. *Llustre*).

319 Segurament es refereix a Romà o Sant Romà, ermita de Brunyola (La Selva), a prop, per tant, de Santa Coloma de Farners. L'autor no devia conèixer el topònim i el devia haver vist escrit, naturalment sense accent.

325-326 Vegeu l'Apèndix II.

329-330 Noms de monedes.

331-332 Tan bon punt el van capturar viu, se sabien lliures en aquell mateix moment perquè hi havia promès un perdó (vegeu la nota als vv. 303-309 i l'Apèndix II, en què s'al·ludeix a un dels plecs del 1633 en el qual el nombre de perdonats, però, és de quatre).

335 *llevat*: en el sentit de «llavor o principi per a coses millors» (DCVB, s.v. *llevat* 3. || 3).

337 *xibech*: «beneïtot, curt d'enteniment» (DCVB).

338 *borrech*: «ignorant, curt d'enteniment» (DCVB, s.v. 3).

341 *maula*: engany.

342 *purgar taula*: o «judici de taula», per bé que se sol aplicar a funcionaris públics.

344 *Ahont*: a Barcelona (v. 340).

348 *çalema*: reverència. | *albada*: «Música o cançó que fan a la porta d'una casa, a punta d'alba o en la nit, per obsequiar qualcú» (DCVB).

y molt grans festes
 per les finestres,
 y per balcons
 352 gent a montons,
 per carrers, places
 mil badalaces,
 bé podeu creure,
 356 sols per a veure
 entrar lo Serra
 a tall de guerra.
 Per tots costats
 360 ab molts soldats,
 tots de cavall,
 fent fer gran call
 y gran carrera
 364 devant, darrera,
 peons i arxés;
 molts borrasqués
 que algarejaven,
 368 pim pom tiraven,
 heretjament
 fent del valent.

Y el pobre mau
 372 restà al Palau
 del duch virrey
 sens més remey
 a sopar, jaure.
 376 Vajen-lo'n traure!
 Posat en trena
 ab sa cadena
 y argolla al coll
 380 com un gos foll
 y com un onço:
 què·t par Alonso?
 Quines cosquilles:

352-353 Cf. «gent a montons, / per los balcons / y per carrers»: *Aquí se refereix llargament la molt grandiosa y memorable expulsió de lladres y bandolés feta per orde del Excelentíssim senyor Don Francisco Fernández de la Cueva, Duc de Alburquerque [...] ab presa de dos famosos caps de quadrilla nomenats Tallaferro y Trucafort* (Barcelona 1616; reproduït a Ettinghausen, 2000: 145).

354 *badalaces*: badocs.

362 *call*: pas estret entre la multitud (DCVB, 2 *call*. || 2).

365 *arxés*: arquers.

366 *borrasquer*: «Afectat de divertir-se sorollosament» (DCVB).

367 *algarejaven*: feien gatzara i crits.

369 Proferien blasfèmies, insults.

371 *mau*: gat, referit a Serrallonga.

376 Entenc l'expressió irònicament: a veure qui és el valent qui l'en treu!

381 *onço*: os.

- 384 grillons, manilles
 als peus y mans,
 y quatre alans
 guardar de vista,
 388 cosa molt trista,
 a la estaqueta;
 y la pobreta
 de la Joana,
 392 la escarramana,
 sense marit,
 ha ja parit
 a la presó,
 396 que és sa maysó,
 una minyona
 molt galanxona.
- Però advertiu
 400 que·l procés diu
 y la sentència
 que sa excelència
 ordena y mana
 404 que Joan Sala
 y Serrallonga,
 sens que y responga
 ni contradiga,
 408 torturat siga
 y açotat,
 axorollat,
 no y ha què dir.
 412 Y al Regomir
 atenallat,
 prest degollat
 y fet quartés;
 416 y que després
 lo seu bell cap,
 tallat com nap,
 sie posat
 420 clos y tancat
 en gabieta
 a la torreta

386-387 Els alans guardians. L'expressió *guarder* potser és corrupció per *guardes*, els encarregats de vigilar un presoner.

389 A l'estaca, subjecte de forma permanent (DCVB).

391 Vegeu la nota al v. 258.

392 Vegeu la nota al v. 7. Aquí sembla que s'usi en sentit pejoratiu, com «donota o meuca».

396 *maysó*: casa.

398 *galanxona*: bufona.

402 El virrei, Enric d'Aragó i de Cardona.

408-429 Sobre les tortures i execució pública de Serrallonga, vegeu l'apartat 4.

410 Eixorellat, desorellat.

del Portal Nou,
 424 que·s veja prou
 a quatre vents
 de totes gents
 allí a palès,
 428 y los quartés
 a Creu Coberta.

Estau alerta
 no mogau xerra:
 432 vèurer lo Serra-
 llonga com ix
 ab crucifix
 de la presó
 436 en carretó,
 tot nu posat,
 molt traspostat
 y pensatiu,
 440 més mort que viu,
 ab gran desfici,
 que va al suplici
 y catafal,
 444 que a tots sab mal
 y dona pena
 ab sa cadena
 y argolla al coll
 448 y un botxí foll
 que li va prop
 casi al galop
 donant-li pressa
 452 que a penas cessa
 camí tirat,
 acompanyat
 de més de mil,
 456 de un aguazil
 y molts portés,
 alabardés,
 saïtgs y missatges,
 460 que y van per patges
 ab sa vergueta;
 so de trompeta

427 L'expressió *a palès* significa «manifestament, en públic» (DCVB).

429 La Creu Coberta era una creu de terme situada a l'actual confluència de les avingudes de Mistral i del Paral·lel, prop de l'actual plaça d'Espanya, a Barcelona.

430 L'execució va tenir lloc el 9 de gener del 1634.

431 *xerra*: xerrada.

438 Molt trasmutat.

459 Els *saïgs* eren funcionaris de justícia civil encarregats d'executar les penes, botxins. | *missatges*: missatgers, aquí pràcticament sinònim de *saïgs*.

ab què·s publica
 464 y·s notifica
 ab alta crida
 sa mala vida
 y a veus altes
 468 sos crims y faltes,
 qu·és gran terror.
 Son confessor,
 un jesuïta,
 472 lo qual lo incita
 a ben morir
 fehent-li dir
 fins no pot pus
 476 sempre Jesús.
 «Germà Joan»:
 degollat l'an
 per mitg del coll
 480 fins al bescoll
 de part a part
 ab gentil art
 y fets quartés.
 484 Veritat és,
 prou se blasona
 en Barcelona,
 com molts han vist
 488 ell ha fet flist,
 lo Serrallonga:
 Déu l'i perdonga
 y·l tinga al cel.

 492 Un aranzel
 per escarment
 de molta gent,
 perquè axí aprenga,
 496 tota una arenga
 y gran filera
 de gent tronera
 podreu ohir
 500 ací de un tir,
 valents y forts,
 que tots són morts
 per bandolina:
 504 lo Barbafina,

477 En estil directe la veu del confessor que s'adreça al condemnat.

488 «Fer flist»: morir-se (DCVB).

490 *perdonga*: forma verbal anòmala, segurament per motius de rima. Com ha fet amb *Ampurdanc* (v. 154).

492 *aranzel*: «ant. Llista ordenada o catàleg» (DCVB).

504 Francesc Nicolau, àlies Barbafina, de Feners (Berguedà), actiu entre 1587-1605, de la quadrilla del Minyó de Montellà (v. 516), es va refugiar al comtat de Foix (potser a tal circumstància es refereix el vers següent).

hom de gran nort;
 lo Trucafort
 y Tallaferro
 508 prengué gran erro
 (jo me'n atron);
 lo Tocason
 y los Coxarts,
 512 gentils pillarts
 y valentons;
 los dos minyons
 passats dellà
 516 de Montallà
 y de Sagarra;
 ya vuy no xarra
 lo Casallachs;
 520 ni els badulacs
 y males bues
 dels germans Sues
 ja preterits;
 524 los Margarits
 y lo Camats

506 Gabriel Torrent de la Goula, àlies Trucafort, de Sant Martí Sescorts (Osona), un dels bandolers més famosos, va assaltar una caravana reial de moneda al 1612 i va ser executat al 1616. Va tenir dos germans bandolers, Pau «Trucafort» i Bernat, «el Galant de la Goula» (DHC s.v. Torrent de la Goula, Gabriel). Vegeu el plec núm. 25 de Valsalobre (1998).

507 Joan Badia Carbó, àlies Tallaferro, de Sarra (Conca de Barberà), bandoler famós, juntament amb el seu germà, morts al 1616 (DHC, s.v. Badia Carbó, Joan). Vegeu el plec núm. 25 de Valsalobre (1998).

509 *atron*: d'*atronar* (?); atordit a crits o soroll.

510 Jaume Masferrer, àlies Tocason, de Sant Julià d'Altura (Sabadell), va formar part de la colla de Serrallonga i després en va liderar una de pròpia. Executat al 1631. Vegeu els plecs núm. 28 i 29 de Valsalobre (1998) (DHC s.v. Masferrer, Jaume).

511 Els Coixard, Josep, Lluís i Francesc, de Vic, actius en les dues primeres dècades del XVII, morts al 1616 (DHC, s.v. Coixard, Josep).

516 Minyó de Montellà, de Montellà (Cerdanya), mort en un combat al 1588; va arribar a dirigir una quadrilla de prop de 280 homes. Al 1587 va protagonitzar el primer robatori important de moneda reial (Reglà, 1962 [1966: 20 i 96]; DHC, s.v. Minyó de Montellà).

517 Minyó de Segarra, Antoni del Pi, de la Maçana. Apareix un Çagarra en el plec *La bona Fortuna...* de 1616 (vegeu *supra* la nota 5).

519 Francesc Casellacs, de la quadrilla de Serrallonga.

520 *badulacs*: persones nècies.

521 «Mala bua»: persona mal intencionada.

522 No he sabut identificar aquests germans.

524 Francesc i Miquel Margarit i del Pont, del Pont de Martorell (Vallès Occidental), actius entre 1625-1627, pertanyien a llinatge de bandolers, actius des de 1570. Serrallonga va reagrupar els efectius dels Margarit quan Francesc va morir (1627), la qual cosa el convertia d'alguna manera en paladí del bandolerisme català (DHC, s.v. Margarit i del Pont, Francesc). A Lisboa hi ha un plec poètic en català relatiu a aquest bandit, no inventariat a Valsalobre (1998): *Relació verdadera de la mort de Francesch Margarit y presó de los companyons, succehida a tres de mars de l'any 1627. Composta per Isidro Violer de Moya* (4 p., Barcelona, Esteve Liberós, 1627; BNP RES. 256//39 V).

525 Joan Reglà (1962 [1966 : 159]) esmenta un Pere Camats, capturat a finals de 1617 i traslladat a Barcelona amb Felip d'Arfa (v. 625). Va participar en el robatori del comboi reial destinat als *tercios* d'Itàlia (veg. Barbeta, nota al v. 611) (Serra, 1931: 223-224 i 226).

prest acabats;
 y lo bort Clua;
 528 tota la rua
 dels valents Bels,
 que de sos pèls
 feren parlar,
 532 varen picar
 en quatre pics.
 Lo Bonsamichs
 y lo Pillart,
 536 Moreu Bragart
 y lo Cegall
 Puitg de la Vall,
 y el Biscahí,
 540 Magretalí
 y lo Coyvà,
 Pay Català
 y lo Carol,
 544 y tot un bol
 de germans Salas
 perdents las alas
 y besant terra,
 548 germans d'en Serra-
 llonga mateix.
 Ya no apareix
 lo Carboner,
 552 Pere Roger

527 El *bort Clua*, Jaume Clua, de Corbera (Terra Alta), va ser degollat pel seu enemic acèrrim Llorenç Clua, de la seva mateixa població, al 1613 (DHC, s.v. Clua, Jaume).

529 Bandits no documentats.

533 Potser al·ludeix a l'esquarterament en quatre parts?

534 Bonamic, d'Osona, probable membre de la partida de Trucafort (v. 506) (Sena, 1963: 333). Tal vegada se'l pot identificar amb Antoni Bonamic, actiu al 1627 i encara al 1631 (Reglà, 1961: 105 i 1962 [1966: 173]).

535 *lo Pillart*: sobrenom d'Arnau Arqués, capturat al 1616 (Reglà, 1962 [1966: 154]).

536 Probablement Rafael Montanyola, àlies Moreu, de la banda de Tallaferró, capturat al 1616 (Reglà, 1962 [1966: 156]).

537 Segall, capitost, de l'Alt Camp.

538 Pere Joan Puig de la Vall, de la quadrilla de Serrallonga.

539 De la colla de Serrallonga.

540 Nom estrany i no documentat.

541 *Coyuá* a l'original, però deu ser corrupció perquè seria un vers pentasíl·lab. El nom és estrany i no està documentat.

542 Miquel Català, àlies lo Pay Català, d'Alcover (Alt Camp), ajusticiat al 1609 (DHC, s.v. Català, Miquel).

543 Joan Querol, àlies Joan Jordana, actiu entre 1612-1622.

544-549 Quatre germans de Serrallonga van ser bandolers: Antoni (a la quadrilla de Rocaguinarda, durant deu anys), l'hereu de la Sala de Viladrau i germà pròpiament, fill del matrimoni del pare amb Joana Ferrer; i tres germanastres, fills del segon matrimoni, amb Magdalena Riera: Pere (mort al 1628), Joan, àlies «lo Tendre» (abatut al 1631), i Segimon (mort al 1624).

551 Jacint Garau, àlies «lo Carboner», membre de la quadrilla de Serrallonga.

552 Bandoler no documentat.

ni los Gornesos,
 gentils burgesos:
 tots són a terra;
 556 Bover d'en Serra,
 y Miarons
 mudà els gatons;
 plegà bonetes
 560 Saltamatetes
 y Joan Vila;
 ja no's refila
 Montserrat Mir;
 564 ni's veu exir
 ab pedrenyals
 Francesch Canals,
 dit lo Virrey.
 568 Què te'n par, hey?
 Com va lo món?
 Què's d'en Ramon,
 lo de Muntada?
 572 Feu la passada
 ab tot despatx
 com lo Gavatx
 de Serrallonga
 576 que és ja en la gonga
 de l'altre món.
 Digan-me ahont són
 lo Borrohau,
 580 Fedrí de Sau
 y Barceló,

553 Diversos individus de cognom Gornès (Antoni, Gabriel, Antic, Amer, Jeroni) van formar part de la colla de Serrallonga.

556 Membre de la banda de Serrallonga.

557 Miquel Mierons, de la partida de Serrallonga.

558 Expressió no documentada però sens dubte relacionada amb el fet d'abandonar l'activitat delictiva (per la raó que sigui, generalment per la mort). Expressions de sentit equivalent serien les dels vv. 559, 562, 564.

559 El bonet és un barret eclesiàstic. L'expressió potser es refereixi al fet que ja ha finit l'activitat del tal Saltamatetes del vers següent.

560 Miquel Coromines, àlies Saltamatetes, de la quadrilla de Serrallonga.

561 Probablement Joan Vila de Gallifa, de l'esquadra de Serrallonga.

563 És possible que es tracti de «lo Gavatx d'en Mir», de la colla de Serrallonga.

566 Consta un Esteve Canals, àlies «lo Negre de Lluçanès» o «lo Virrei», de la partida de Serrallonga (entre altres fonts: Planes, 1993: 389); el nom de fonts *Francesch* deu ser un error.

570-571 Ramon Muntada consta com a integrant de la banda de Serrallonga.

574-575 Membre de la quadrilla de Serrallonga (diferent del del v. 563).

576 *gonga*: mot desconegut.

579 Borrobau o Barrubau, àlies de Joan Caminades, de la quadrilla de Serrallonga.

580 Jaume Melianta, àlies lo Fadri de Sau, de Sau (Osona), lloctinent de Serrallonga, condemnat a galeres perpètuas al 1632; se li va commutar la pena de mort a canvi de facilitar la captura de Serrallonga. Atrapat juntament amb el seu germà Rafael, Guillem Estany (v. 628) i altres al 1631 (DHC, s.v. Melianta, Jaume).

581 Gabriel Galí, àlies Barceló, de l'esquadra de Rocaguinarda (Reglà, 1962 [1966: 120]).

- lo Escapuló
y lo gran Pros,
584 Balle de Alòs
y lo Borrec?
Hont és lo Quec,
composador,
588 lo gran Voltor
y lo Bagarro?
Ja ha clos lo marro:
no se'n sab rastre.
592 Domingo el Sastre
y Rocalaura
prest varen caura
en lo bertrol.
596 Lo gran Juyol
y Joan de l'Hosta,
papa la rosta,
y lo Bergina,
600 gata moxina,

582 Apareix esmentat (*Escapulón*) en les notes manuscrites d'un membre de les esquadres castellanques que van intervenir en la campanya de persecució de bandolers del 1616; Serra i Vilaró l'identifica amb Pere Miqueló (ACA, Reg. 5192 f. 214) (Serra, 1321: 196 i 224).

583 Pros: bandit d'Oliana (Alt Urgell) (Amorós, 2008: 244). A les notes manuscrites de l'anònim castellà perseguidor de bandolers apareix un «Pros de Aullana», actiu al 1616 (Serra, 1931: 196 i 225).

584 Andreu Saura, àlies Batlle d'Alòs, d'Alòs d'Àneu (Pallars Sobirà), va tenir un període d'activitat breu a final del segle XVI, juntament amb el Minyó de Montellà (v. 516) i els germans Garreta d'Oliana (Torres, 1993: 109; DHC, s.v. Saura, Andreu). En alguns documents en línia s'identifica el «Batlle» amb Arnau Escuder, confonent-se'n les dades; aquesta identificació deu ser errònia perquè el text ja esmenta un tal Escuder en dues ocasions (vv. 70 i 620).

585 Àlies de bandoler no documentat.

586 Consta un àlies «lo Quec del Superbo», de Querol, entre els bandolers i seguidors de Joan Cadell (Torres, 1993: 386) que no sé si podem identificar amb aquest.

588 Probablement Pere Voltor, actiu al 1605.

589 Tal vegada Miquel Bogorra, aquí mal reportat com a *Bagarro*, de la partida de Serrallonga.

592 El Sastre Domingo, bandoler de Su (Solsonès). Apareix citat en el plec *La bona Fortuna...* de 1616 (vegeu *supra* la nota 5). El testimoni d'un membre de les esquadres castellanques que van intervenir en la campanya de persecució de bandolers del 1616 esmenta diverses vegades el Sastre i les seves crueltats (Serra, 1931: 191, 197-198).

593 Benet de Rocallaura o Bartomeu Benet, àlies Congreny, capítost actiu entre 1600-1616 (Amorós, 2008: 235). Citat en el plec *La bona Fortuna...* de 1616 (vegeu *supra* la nota 5) i capturat en aquesta data. L'esmenta l'anònim castellà perseguidor de bandolers al 1616 a les seves notes manuscrites (Serra, 1931: 200 i 231-232).

595 *bertrol*: nansa de pesca; aquí, presó.

596 T. Juyol, de Sant Celoni, actiu durant un perllongat període (1581-1616). Apareix en el plec *La bona Fortuna...* de 1616 (vegeu *supra* la nota 5). A les notes manuscrites de l'anònim castellà perseguidor de bandolers apareix un «Guiol» que probablement hem d'identificar amb Juyol (Serra, 1931: 196). Va obtenir remissió a canvi de servir el rei (Reglà, 1962 [1966: 127]).

597 Bandoler no documentat.

598 L'expressió és, literalment, «menja (*papa*) la cansalada (*rosta*)».

599 Bernat Pespunter o Perpunter, àlies Bergina, de Palautordera (Vallès Oriental), de dilatada activitat (1576/1581-1616). Va obtenir remissió a canvi del servei al rei (Reglà, 1962 [1966: 127]). Solia bandolejar amb Juyol (v. 596; cf. Serra, 1931: 199-200 i 229-230).

y lo Gollut,
 hoc, y lo Tut
 y Escolanet,
 604 lo gran Roget,
 dit de Sant Boy,
 de Roda el Noy
 y lo Infant,
 608 gentil marxant,
 y lo Garbal,
 que feu tant mal
 com en Barbeta,
 612 lo Rovireta
 y la Guineu
 enlloch no's veu,
 ni el Refilat,
 616 lo Arronçat
 ni lo Blauhet,
 lo Janotet
 ni lo Embuder,
 620 lo Escuder
 ni la Mortica;

601 Hi ha dos individus amb aquest sobrenom a la colla de Serrallonga: Lluís Tallades, àlies lo Gollut, d'Osona, i lo Gollut Campeny (Roviró, 2002: 43).

602 *hoc*: sí, també. | *Tut*: no documentat.

603 Hi ha tres bandolers amb la denominació d'*Escolanet*: un a la Garrotxa, membre de la colla de Trucafort (Sena, 1963: 333); un altre, Jaume Alboquers, «l'Escolanet de Polinyà», de la banda de Rocaguinarda; i Miquel Morell, que va obtenir remissió a canvi del servei al rei (Reglà, 1962 [1966: 118 i 127]) (vegeu la nota al v. 627). A Torres (1993: 382) localitzem un àlies l'Escolanet entre els bandolers i seguidors dels cadells, que desconec si coincideix amb cap d'aquests tres.

604 Jaume Serra, àlies Roget de Sant Boi, entre els bandolers i seguidors de Joan Cadell (Torres, 1993: 387). Entre els membres de la colla de Serrallonga hi ha un Roget del Vallès, àlies lo Vedelló (Roviró 2002: 43).

606-607 Al Noi de Roda i l'Infant no els he pogut documentar.

609 Apareix un àlies «lo Garbal» entre els seguidors i bandolers de Joan Cadell (Torres, 1993: 383).

611 Pere Barbeta, de Guimerà (Urgell), autor d'un sonat assalt a un comboi reial de plata al 1613; executat al 1616 (Amorós, 2008: 244; Serra, 1931: 223).

612 Potser Josep Rovira, de la banda de Serrallonga. S'esmenta un Rovireta en el plec *La bona Fortuna...* de 1616 (vegeu *supra* la nota 5). Un Pere Rovireta és enxampat al 1616. A les notes manuscrites de l'anònim castellà perseguidor de bandolers apareix un «Ribereta» i «P. Rubireta» que probablement hem d'identificar amb Rovireta (Serra, 1931: 196, 218 i 227); segons aquest testimoni va ser un delator: «que se dezía P. Rubireta, que avía sido famoso bandolero. Este al parecer será para nosotros una buena gía, porque él avía sido famoso bandolero y conoçía la gente que estava culpada; y este por su buena yndustria se libértó, qunpliando con un vando que su Esçelencia avía hechado» (gener de 1617) (Serra, 1931: 218).

613 Jaume Ginescar, àlies la Guineu, de la partida de Serrallonga.

615 Consta entre els membres de l'esquadra de Serrallonga.

616-617 Ni l'un ni l'altre àlies de bandolers els he pogut documentar. Als balls de Serrallonga hi figura un personatge amb el nom de Blauet (Garrich et al., 2004: 132).

618 Tal vegada Joan Gil, «Janot», de la quadrilla de Rocaguinarda, per bé que hi ha força bandolers amb aquest nom o àlies (*cf.* Torres, 1993: 371-388).

619 Serra i Vilaró (1931: 229) dona notícia de tres membres de la colla de Tallaferro capturats entre 1616 i 1617 (ACA Reg. 5192 f. 204 i 290 i Reg. 5193 f. 67), un dels quals és «Joan Savalinia àlias lo Negre Ambuder» que probablement és l'individu citat en aquest vers.

620 Vegeu el v. 70.

621 Potser «La Mortria», àlies d'un bandoler de la colla dels Coixard (Torres, 1993: 264)?

tothom veig pica,
 que ningú resta.
 624 No té ja testa
 lo Felip d'Arfa,
 terrible garfa,
 ni lo Morell,
 628 no y és Clavell
 ni lo Payrassa,
 tothom se'n passa
 fins en Granoya,
 632 mal pic de Noya
 y de escorçó
 fonch lo Baçó,
 jo t'o prometo,
 636 y lo Topeto,
 la Pussa y Lloca,
 que a Perot Roca
 y de Guinarda
 640 Déu lo aguarda,
 per sa clemència,
 a penitència
 per lo que ell sab.
 644 Y ab açò acab
 la tirallonga
 d'en Serralloga
 sens dir-ne pus.
 648 Amén, Jesús.

305 mastí] mosti || 527 Clua] Cua || 541 Coyvà] Coyuá

622 *pica*: «fuiç, desapareix»? (cf. DCVB, s.v. *picar* II. || 5).

625 Tal vegada *Felip d'Arfa* és l'àlies de Salvador Blasi, capturat al 1617, després d'haver-se refugiat a França i, una vegada condemnat a mort, s'escapa (Reglà, 1962 [1966: 158-160]).

626 *garfa*: gafa, ganxo de la ballesta.

627 Probablement Rafael Morell, de la banda de Serrallonga, si bé va existir un Miquel Morell, de l'Alt Camp, capitost actiu entre 1605-1611, mort al 1613 (Torres, 1993: 361; DHC, s.v. Morell, Miquel).

628 En l'esquadra de Serrallonga hi ha fins a tres Clavell: Guillem Estrany o Estany, àlies Clavell de Viladrau; Pere Clavell; i Salvi Clavell, lo Vermell (Roviró, 2002: 42).

629 Pere Serra, àlies lo Payrassa (Amorós, 2008: 235). A les notes manuscrites de l'anònim castellà perseguidor de bandolers apareix un «Paidrassa», executat al 1616 (Serra, 1931: 196 i 226).

630 *se'n passa*: «mor o deixa d'actuar»? (DCVB, s.v. *passar* 1. || 14 i || 15).

631 Membre de la quadrilla de Serrallonga. Un Granolla havia format part de la banda de Trucafort (Sena, 1963: 333). Citat en el plec *La bona Fortuna...* de 1616 (vegeu *supra* la nota 5). Un Granolla apareix actiu entre 1626 i 1627 (Reglà, 1962 [1966: 165, 169 i 174]).

632 *Noya*: Anòia.

633 Escurçó.

634 Joan Ribó, àlies «Lo Bassó de Natis», capturat al 1633.

636-637 Noms de bandolers no documentats.

638-639 Perot Rocaguinarda, d'Oristà (Osona), capitost amb nombrosa quadrilla (90-350), actiu entre 1602-1611. Va optar per la remissió que se li va oferir al 1611 i va acabar com a capità de *tercios* a Nàpols. És el Roque Guinart dels capítols LX-LXI del *Quixot*, II. Vegeu Reglà (1962 [1966: 104-122]) i DHC (s.v. Rocaguinarda, Perot).

APÈNDIX II

El relat de la captura de Serrallonga no ha estat mai detallat per la historiografia del bandoler. Els qui han afrontat expressament aquest episodi⁴² no ens han pogut llegir una narració dels fets, per bé que han exposat els diferents testimonis col·laterals a aquests. No per manca de ganes, esclar, sinó perquè no hi ha cap crònica o document conservats que en narri l'escena de la captura. En efecte, ni tan sols el procés a què va ser sotmès Joan Sala —la seva declaració comença el 15 de novembre de 1633 però ja hi havia deposicions des de la captura del Fadrí de Sau i companyia al 1631— no va entrar a narrar la presa del bandit⁴³. Davant d'aquest panorama, els historiadors s'han limitat a al·ludir als pocs documents que hi tenen alguna relació o a transcriure'ls totalment o parcial.

En aquest sentit tenim unes notes que va deixar mossèn Antoni Serrallonga, sacerdot i fill del bandoler, en què ens trasllada el testimoni de Llorenç Tallades —probable parent de la mare, Margarita, filla de Segimon Tallades i esposa de Joan Sala—, el qual diu que el seu pare va ser víctima d'una traïció i hi reporta el nom dels quatre implicats: «Pere Pau Maymir y per Jufre y En Mañà y lo hereu Agustí, tots quatre de Santa Coloma de Farnés» (Reglà & Fuster, 1961: 113). Una dada del tot fefaent, en canvi, és que el malfactor devia oposar resistència en el moment de ser capturat com demostren els documents de pagament a diversos cirurgians que van tenir cura d'una nafra al cap, el primer dels quals era de Santa Coloma (Reglà & Fuster, 1961: 114).

Així doncs, ambdós testimonis remetent a l'entorn de Santa Coloma com a localització de l'arrest. Finalment, Joana Massissa, l'acompanyant de Joan Sala als darrers temps, relata en el procés que tot sovint anaven al mas Agustí, al veïnat de Castanyet de Santa Coloma, i s'estaven en una cabana a prop del mas, protegits, en principi, per la vídua propietària del mas i el seu fill Joan. La vídua, doncs, havia estat en el passat fatora del bandit, l'havia acollit en diverses ocasions i n'era *lloca* o encobridora d'objectes robats. El seu fill i hereu Joan havia participat en delictes amb la colla de Serrallonga en el passat (Cortada, 1868: 47-48).

I fins aquí tota la panòpia de dades a bastament repetides per tots els historiadors que s'hi han referit. No és gran cosa. Ara: són de fiar les dades? Quin va ser exactament el parany? Com es va produir la presa?

Ens hi podem aproximar des d'un altre angle. Pel fet que disposem de tres plecs que narren, de maneres diverses, l'episodi, m'ha semblat d'interès exposar-ne aquí el relat que se'n deriva, no perquè sigui veritable en tots els seus extrems, sinó perquè tots tres comparteixen a grans trets el mateix relat, del qual es fixen en un o altre detall. Destaca el fet que no siguin contradictoris més enllà d'alguna minúcia. Exposo la narració resumida i en prosa de cadascun d'ells i després miraré de casar-ne els elements per bastir un probable escenari de l'emboscada i detenció del bandoler.

De molt, el més extens i detallat és el de la *Relación verdadera* de 1633 (vv. 221-288). El fet tenen lloc al voltant d'una casa aïllada (=un mas), prop de Santa Coloma de Farners, propietat d'una vídua que té un fill, «Pedro Agustín», de qui Serrallonga es fia. El malfactor l'avisava perquè l'esperin la vigília de Tots Sants, que ja donarà senyal. I li consigna una pistola perquè l'adobi. «Pedro» l'arranja i la carrega amb sorra. Per a aquell dia es concerta una trampa amb «Jaime Mañá» i uns altres dos. Al senyal de

⁴² Reglà (1961), Reglà & Fuster (1961: 113-114), Roviró (2002: 37-38), Pla (2009) i Bosch (2017).

⁴³ «Lástima que en el proceso no aparece cómo, cuándo, en dónde, ni por quién fué preso» (Cortada, 1868: 53).

Serrallonga, arriba Agustí i hi veu només l'*amiga* (=Joana Massissa). Ell li demana on és la seva parella (*su cuyo*) i aquesta li ho revela. Xerren i sopen tots tres. I, quan voltan la casa, els assalten els qui els esperaven allà a l'aguait. Hi ha una baralla. Serrallonga pretén disparar amb les armes manipulades i no pot, i un tret l'encerta al cap i un altre a les cames (*espinillas*). Tot i això, Serrallonga malda per deseixir-se dels que l'aferren; finalment, el lliguen. Joana intenta fugir però l'arreglen aviat. Atrapats per quatre persones, els porten cap a la casa. Avisen les autoritats, que hi envien dues companyies, de peu i de cavall, perquè se'n facin càrrec i els menin a Barcelona. Els confabulats reben 600 escuts d'or i remissió per a tots quatre⁴⁴.

La *Xàcara* de 1633 i el plec català de 1634 són menys prolixos, però descriuen escenes que s'insereixen bé en el marc del relat de l'anterior. El primer (vv. 40-76) aclareix d'entrada que «le prendieron con mañas». «Jayme Maña» amb la seva gent està amagat esperant-lo. L'enxampen quan hi passa. El bandit mira de disparar els pedrenyals però no pot perquè estan manipulats (sense que s'hi especifiqui com ni per qui). Aleshores l'*amiga* (=Joana) engega un tret de pedrenyal als emboscats per ajudar Serrallonga a fugir. Finalment els atrapen.

El segon, el plec català de 1634, és encara menys acolorit i precís pel que fa als esdeveniments (vv. 271-343). Un amic de Serrallonga, Pere Pau Mir, amb Joan Agustí, Jofré i el Mañá, l'envesteixen i enxampen en un lloc prop de Santa Coloma de Farners, en un bosc espès. Ho fan per diners: 600 lliures. I dues persones n'obtenen remissió.

Notem com pràcticament no hi ha contradiccions importants entre ells, perquè relaten detalls diversos d'un escenari que és, al capdavant, el mateix. Hi ha algun canvi de nom: Pedro Agustín (*Relación verdadera* 1633) per Joan Agustí (*Relació certa* 1634) —mossèn Antoni només diu «lo hereu Agustí»—; Pere Joan Mir (*Relació certa* 1634) per Pere Pau Maimir (segons el testimoni de segones d'Antoni Serrallonga). La *Relació certa* 1634 és la que brinda menys detalls dels fets, però, a canvi, individualitza els quatre components del parany, tot i que especifica que el traïdor principal, per tal com és l'*amic* de Serrallonga, és en Mir. La *Xàcara* no precisa quina és la *maña*, tot i que al·ludeix a la manipulació del pedrenyal del bandit —estratagema que desenvolupa la *Relación verdadera* 1633— i on Joana Massissa pren un paper d'un cert relleu.

El minuciós relat de la *Relación verdadera* 1633 és versemblant. I hem de tenir en compte que és molt proper a la data de la captura, ja que n'és el motiu de la publicació. S'avé amb la nota escrita de mossèn Antoni Serrallonga. La localització propera a Santa Coloma és coincident en els dos plecs que en precisen el lloc. Recordem que hi ha documents que ordenen el pagament a un cirurgià de Santa Coloma per atendre Serrallonga ferit. I la *Relación verdadera* 1633 concreta que era el mas Agustí.

Podria ser que el relat original provinguí d'un dels plecs i els altres se'l copiïn? No ho sembla, si ens atenim a les lleus, però significatives, contradiccions i canvis de noms. Probablement provenen, en origen, de relats orals dels que van participar en el parany, de veïns de la zona o de membres de les companyies que van portar Serrallonga i Massissa a Barcelona. Aquesta diversitat de fonts properes als fets explicaria les lleus diferències del relat entre uns plecs i altres. També hem de tenir en compte la tria dels elements narratius que vol fer cada autor, esclar.

A tenor dels elements oferts pels plecs, confirmats externament per altres documents, com hem vist, podem elaborar un escenari de la captura similar al següent. Les autoritats coneixen la fautoria del mas Agustí de Castanyet, prop de Santa Coloma de Farners. I els

⁴⁴ «Seyscientos escudos de oro / y quatro hombres libres dava».

pressionen perquè, si el bandoler contacta amb ells, els ajudin a capturar-lo. Els prometen remuneració econòmica i remissió de penes per crims comesos o per fautoria. Aquest devia ser un missatge transmès a diversos llocs de la geografia del periple final de Serrallonga en què constava alguna actitud col·laboracionista. Serrallonga va contactar, com tantes altres vegades, amb el mas Agustí. I aleshores es van precipitar els esdeveniments. Diversos individus, probablement els quatre identificats en el plec català de 1634 i en el testimoni de mossèn Antoni —malgrat algun canvi de nom—, i potser alguns altres més, van ensumar l'ocasió per materialitzar les promeses que els havien estat fetes. Vista la situació de feblesa dels darrers temps en què es movien Sala i la seva companya, van creure que tenien una oportunitat, en aquell mas isolat, sense que els poguessin destarotar el pla altres factors o simpatitzants del bandoler. L'hereu del mas, Joan Agustí, exmembre de la banda de Serrallonga, devia jugar un paper protagonista en el parany, per la confiança que el bandit hi devia tenir. Com d'altres vegades, a Massissa i a Joan Sala, el mas els procura refugi i aliments. En aquesta ocasió sopen plegats l'hereu i la parella de bandolers. I en aquella avinentesa de despreocupació i companyonia, s'hi apleguen els altres confabulats per atrapar-los. L'estratagema del pedrenyal desactivat de Sala o la peripècia del tret de Massisa per ajudar a escapar el seu company són detalls de mal contrastar, però deuen tenir un rerefons cert. Era especialment important prendre'l viu, perquè les condicions econòmiques eren molt més llamineres que no pas si resultava mort. Tot i això, Sala s'hi resisteix, hi ha una brega i en resulta ferit d'una certa consideració, almenys al cap. Un cop assegurats els captius, els traïdors avisen les autoritats implicades en la campanya de persecució de Sala —que no devien ser gaire lluny— i els arriben reforços armats que s'encarregaran del trasllat a Barcelona, no exempt de perill per algun possible conat d'ajut a la fuga per simpatitzants del bandoler, assabentats de la presa i trasllat.

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2021



Baltasar Dias, «cego da ilha da Madeira»: notas sobre os autos de devoção (*Auto do Nascimento, Auto de Santo Aleixo e Auto de Santa Catarina*)*

Baltasar Dias, «blind man from the island of Madeira»: notes on his theater of devotion (*Auto do Nascimento, Auto de Santo Aleixo and Auto de Santa Catarina*)

Carlos NOGUEIRA

(Cátedra José Saramago – Universidade de Vigo)

carlosnogueira@uvigo.es

ORCID: 0000-0002-7439-2989

ABSTRACT: Born on the island of Madeira around 1515, Baltasar Dias is an author that historians of Portuguese literature and culture extol as one of the greatest representatives of Portuguese popular theater and cordel literature in the 16th century. But there are almost no studies on this poet and playwright, who, refusing to be plagiarized by unscrupulous booksellers, obtained from King John III a license to print his own pamphlets. I propose to revisit what is known about the life of this author and clarify some aspects of his theatrical production. Based on his devotional pieces *Auto do Nascimento*, *Auto de Santo Aleixo*, and *Auto de Santa Catarina*, I present in this article some advances in the study of both the dramatic aesthetic of Baltasar Dias and the place that this «poor man» occupies in literary and cultural history.

KEYWORDS: Portuguese cordel literature, 16th century, Baltasar Dias, religious popular theater, Christianity

RESUMO: Nascido na ilha da Madeira por volta de 1515, Baltasar Dias é um autor que a história da literatura e da cultura portuguesa não ignora e até exalta como um dos maiores representantes do teatro português popular e de cordel do século XVI. Mas são quase inexistentes os estudos sobre este poeta e dramaturgo, que não aceitou ser desapossado do que era seu por livreiros sem escrúpulos e obteve de D. João III uma licença para imprimir os seus próprios folhetos. Proponho-me visitar o que se conhece da vida deste autor e esclarecer alguns aspetos da sua produção teatral. A partir das peças de devoção *Auto do Nascimento*, *Auto de Santo Aleixo e Auto de Santa Catarina*, apresento neste artigo alguns subsídios para o estudo quer da estética dramática de Baltasar Dias, quer do lugar que este «homem pobre» ocupa na história literária e cultural.

PALABRAS-CLAVE: literatura de cordel portuguesa, século XVI, Baltasar Dias, teatro popular religioso, cristianismo

* Trabalho financiado por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do Centro de Estudos em Letras, com a referência UIDP/00707/2020, Portugal.

As peças de Gil Vicente (1465/70-1536/40) não se destinavam, em primeira instância, à circulação em folhetos, mas os dados mais antigos que conhecemos sobre a história da literatura de cordel portuguesa encontram-se na obra deste dramaturgo. A representação do teatro vicentino na corte (e em locais públicos, onde uma população mais diversificada poderia assistir a essa produção) não obistou a que as criações de Gil Vicente circulassem em formato impresso e fossem alteradas de edição para edição, inclusive depois da publicação, em 1562, da *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*. Carlos Nogueira nota que, graças ao tipo de suporte (o folheto em papel barato), aos métodos de distribuição e à forma de circulação, «uma versão alterada do *Dom Duardos* circulava ainda como folheto de cordel no século XVIII e o *Pranto de Maria Parda* permaneceria associado a esta literatura até ao século XIX» (Nogueira, 2012: 205). A conclusão é óbvia, acrescenta o mesmo estudioso: «Não sendo Gil Vicente um autor “de cordel”, beneficiou, contudo, das vantagens editoriais trazidas por uma indústria cultural em crescimento, o que viria a repetir-se com outros escritores da literatura canónica (como António José da Silva ou Bocage)» (Nogueira, 2012: 205).

Todavia, é com os autores da chamada «escola vicentina», na qual pontificam nomes como António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares e Baltasar Dias, que a literatura de cordel portuguesa se impõe como área cultural e editorial complexa. Não utilizo a expressão «escola vicentina» apenas para incluir todos aqueles que imitaram o «mestre», em conformidade total com a linguagem e os conteúdos do autor dos *Autos das Barcas*. É indiscutível que vários autores distenderam, com assinalável autonomia, a herança vicentina. «Tiveram a capacidade de inovar e de criar outras matrizes produtivas, para chegarem a auditórios próprios» (Nogueira, 2012: 205), como aconteceu com Afonso Álvares. Este autor, na linha da copiosa produção de «mistérios», «miracles» e «jeux», prósperos sobretudo em França, trabalhou modelos dramáticos (principalmente hagiográficos) que tiveram uma boa receção junto tanto de eclesiásticos como do povo. Afonso Álvares, um verdadeiro mestre no manejo da língua, articulou linguagem culta, plebeísmos e bilinguismo. Um outro autor, também de sucesso, António Ribeiro Chiado, adotou um único registo linguístico para a caracterização de personagens do vulgo; privilegiou um realismo cuja autenticidade e dinamismo da «paisagem humana [...] pode levar-nos, com máxima segurança, a ler toda a produção de Chiado como vivo documentário histórico e humano da realidade não aristocrática» (Barata, 1991: 132).

Dentro do panorama que acabo de apresentar em traços muito gerais, as obras de maior êxito foram as de Baltasar Dias (c. 1515-c. 1580), nome dos mais proeminentes da literatura de cordel portuguesa, muito apreciado ainda no século XX, mas um dos menos estudados. Este paradoxo tem a sua origem, por um lado, nos muitos vazios que permanecem sobre a vida e a produção teatral deste poeta, e, por outro lado, nos preconceitos críticos e académicos que continuam a pesar sobre a literatura popular, em especial quando se parte do princípio de que o autor pouco ou nada inovou relativamente a uma matriz (vicentina, neste caso). Apesar do muito que se progrediu, continuam válidas estas palavras de Arnaldo Saraiva, no capítulo «As duas literaturas (a “pobre” e a “rica”）」, do seu livro *Literatura Marginal/izada*: «A literatura popular, antiga ou recente, tem sido a maior vítima dos muitos e vários censores que têm existido ao longo da sua história» (Saraiva, 1975: 106)¹.

¹ Por isso mesmo, destaco dois estudos sobre Baltasar Dias que contrariam os preconceitos e a indiferença da generalidade dos especialistas de várias áreas do conhecimento em relação à literatura dita popular: «Cartas de sátira e aviso: em torno dos folhetos *Malícia das Mulheres* e *Conselho para Bem Casar* de Baltasar Dias» (Fernandes, 2004: 161-181); e *O Romanceiro no Teatro Quinhentista: a «Tragédia do Marquês de Mântua» de Baltasar Dias, um Caso de Hipertextualidade* (Mangerona, 2019).

Baltasar Dias, natural da ilha da Madeira, cego e de baixos recursos económicos, recebeu de D. João III, em 1537, a *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros* (Chancell. de D. João III, Liv. XXXIII, fl. 17, dos *Privilegios*). Através deste alvará real de 20 de fevereiro, escriturado por Anrique da Mota, ficamos a saber que o autor já produzia antes de 1537:

Dom Joham, etc. A quantos esta minha carta virem faço saber que Baltasar Dias, ceguo da ylha da Madeira, me disse por sua petyçam que tem feitas algûas obras assy em prosa como em metro, as quaes foram já vistas e aprouadas e algûas dellas ymprimidas, segundo podia uer por um pubrico estromento que perante mim apresentou.

E quanto elle quer ora mandar ymprimir as ditas obras que tem feitas e outras que espera de fazer, por ser homem pobre e nam ter outra ymdustria para viver por o cariciamento de sua vista senam vender has ditas obras, e me pidia ouvesse por bem, por lhe fazer esmolla, dar-lhe de priuilegio pera que pesoa algûa nam possa ymprimir nem vender suas obras sem sua licença, com certa pena.

E visto todo por mim, ey por bem e mando que nenhum ymprimidor emprima as obras do dito Baltasar Dias, ceguo, que elle fyzer asy em metro como em prosa, nem liureiro algum nem outra nenhûa pesoa as venda sem sua livença, sob pena de quem ho contrairo fyzer algûas obras que toquem em algûa cousa de nossa santa fee, nam se ymprimam sem primeiro serem vistas e enjaminadas por mestre Pedro Margualho, e vindo por elle vistas, e achando que que nam falla em cousa que se nam deva fallar, lhe pase diso sua certidam, com a qual certidam hey por bem que se ymprimam as taes obras e doutra maneira nam. Notefyquo o asy a todos corregedores, juizes, justiças, officiaes e pesoas a que esta minha carta for mostrada, e mando que asy se cumpra sem duvida nem embargo algum. Dada em minha cidade d'Evora aos XX dias de feureiro, Anrique da Mota a fez, anno de nascimento de noso senhor Jesu Christo de mil b.º e XXX j annos. (Deslandes, 1888: 20)

Esta *Carta* é um documento de excecional interesse pelo que nos revela de um dos primeiros movimentos conhecidos de institucionalização dos direitos autorais. É sabido que outros autores, antes de Baltasar Dias, como Gil Vicente e Garcia de Resende, já haviam obtido um privilégio semelhante, mas o poeta da ilha da Madeira não era um letrado da corte. Só por si, o alvará de D. João III já nos diz muito sobre a importância cultural, social e mercantil dos folhetos de cordel e dos poetas ditos «populares» (não pertencentes às elites letradas). Este privilégio concedido a um «homem pobre» é também um sintoma da atenção que o rei e as autoridades davam a quem tinha o poder de influenciar a opinião pública e as mentalidades (voltarei, mais abaixo, a esta questão, quando me referir ao que entendo ser o cristianismo místico de Baltasar Dias). A *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros* revela-nos que a comercialização destes impressos era bastante lucrativa e coloca o tema sensível e intrincado dos direitos de reprodução e das vendas de que apenas beneficiavam os editores. Este documento contém elementos que a ainda insuficiente história do livro e da leitura não pode esquecer: «Aponta no sentido da pluralidade da receção deste tipo de literatura, acessível aos inúmeros analfabetos de então por duas vias» (Nogueira, 2012: 207), como lembra Carlos Nogueira: «pelo processo de retextualização, isto é, da concretização do texto dramático em texto teatral ou texto espetacular; e, muito provavelmente, pela leitura em voz alta, realizada por indivíduos alfabetizados» (Nogueira, 2012: 207).

O sucesso desta produção resulta, acima de tudo, dos meios de distribuição. Estes impressos faziam parte da vida quotidiana dos consumidores, que não necessitavam de empreender grandes ações para os obter. Eram um produto entre muitos outros, acessíveis nos lugares mais isolados (aldeias e vilas do interior do país). Pela primeira

vez, paralelamente ao circuito letrado, destaca-se uma clientela de obras literárias que se constitui como um público para quem a leitura é fonte de informação, conhecimento, cultura e prazer. Dispomos de poucos elementos seguros que nos permitam ter uma noção exata da presença da literatura de cordel nas classes populares urbanas e rurais europeias. Mas sabemos que, nos inícios do século XVI, apenas um conjunto muito reduzido de clérigos e de letrados têm acesso aos livros. Entretanto, ao longo de todo o século, o número de compradores aumenta e torna-se mais diversificado. Integram-no as chamadas pessoas de trajo, a pequena nobreza de província, pequenos proprietários de terras; nos séculos XVII e XVIII, dele fazem parte também camponeses abastados, artesãos e comerciantes; no século XIX, da clientela destes impressos começam cada vez mais a fazer parte pessoas do povo do campo². Em meados do séc. XIX, como se sabe, Portugal albergava uma população maioritariamente iletrada, com mais de 75% de analfabetos. Quem sabia ler transmita o conteúdo dos folhetos à maioria de analfabetos, muitos dos quais assumiam o papel de transmissores desse património, por via da memorização e da oralidade. A multiplicidade dos temas e a qualidade linguística e estética muito diversa dos textos de cordel sugerem-nos uma conclusão: tratava-se de um público leitor heterogéneo, com poder económico, interesses culturais e gostos muito distintos, composto não só por gentes com posses e instruídas mas também por gentes das classes menos abastadas, da cidade como do campo.

Em Portugal, estes folhetos de grande circulação são também conhecidos, em especial pelos estudiosos, por uma designação que tem a ver com a problemática de uma parte dos agentes implicados na criação dos conteúdos e na distribuição: «Literatura de cego». Baltasar Dias entra nesta categoria bibliográfica como autor «carecido de vista», como se lê na capa de um dos seus folhetos (*Auto de Santa Catarina*), onde também consta «Baltasar Dias da ilha da Madeira». A vida de versejador e vendedor de folhetos em Lisboa, para onde terá ido jovem (Gomes, 1983: 40), não foi imediata nem isenta de conflitos e dificuldades. Sem a *Carta de Privilégio* que requereu ao rei e sem a persistência e o trabalho de quem tinha na arte verbal um modo de vida a tempo inteiro, o poeta cego madeirense não se poderia ter tornado num dos mais eminentes nomes da literatura popular portuguesa. Atentos ao sucesso das composições que Baltasar Dias interpretava na capital portuguesa e nos arredores, livreiros sem escrúpulos apropriavam-se daquilo que não lhes pertencia e lucravam com o que imprimiam e vendiam um pouco por todo o país. O autor, «homem pobre», sustentava-se com o seu trabalho de vendedor de folhetos e com as interpretações que fazia das suas próprias obras, cuja retribuição monetária, maior ou menor (ou nula), ficava ao critério de quem o ouvia.

As teses de Teófilo Braga sobre as relações entre os agentes cegos, como Baltasar Dias, o público e a sua composição encontram-se hoje superadas. No trabalho precursor «Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel)» (1881), que na altura influenciou decisivamente o conceito de «literatura moderna», este autor associava a várias obras e géneros ditos populares um grupo particular de agentes que se ocupavam da venda ambulante dessa literatura popular: os cegos, cujos interesses eram defendidos por uma organização: a Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos. Baseado em testemunhos literários do século XVIII (de Filinto Elísio, Nicolau Tolentino e Bocage)

² Já antes a literatura de cordel chegava às áreas rurais, obviamente, mas o fenómeno intensifica-se nesta altura. O processo de alfabetização de massas não foi uniforme em toda a Europa: principia na Europa do Norte «educada» e só depois se estende à Europa do Sul «ignorante» (Reis, 1993: 229).

e nalguma documentação sobre a Irmandade, Teófilo Braga deduzia que «os livreiros das folhas volantes andaram sempre em luta com os cegos» (Braga, 1885: 480). Este problema deve ser tratado desde uma perspetiva mais flexível e menos linear, «já que nem a competência da venda ambulante era exclusiva da Irmandade, nem os conflitos podem ser reduzidos à luta entre cegos e volanteiros» (Curto, 1993: 136). Esta asserção é de Diogo Ramada Curto, que acrescenta:

Os registos judiciais respeitantes aos agentes comprometidos na circulação dos impressos, no século XVIII, sugerem não só a existência de inúmeros conflitos —entre cegos vendedores de impressos, vários tipos de livreiros e outros agentes— mas também a dificuldade sentida pelas próprias instituições em definir os mesmos conflitos, isto é, uma espécie de lutas de interpretação. (Curto, 1993: 137)

Nos processos judiciais entravam vários tipos de agentes: cegos (que, como Baltasar Dias, podiam acumular três funções: autor, narrador-intérprete-ator e vendedor); volanteiros, que vendiam pelas portas a preços mais baixos do que os praticados nas livrarias; cegos que não são da Irmandade e que se dedicavam à venda de impressos; livreiros, às vezes livreiros estrangeiros, com ou sem loja; impressores que pretendiam ser livreiros; e outros comerciantes, com loja aberta, que não pertenciam à Corporação de Livreiros (Curto, 1993: 132). Esta diversidade sugere que não é possível associar e generalizar de modo simplista e redutor, numa perspetiva historiográfica, todos estes agentes às classes populares. O raciocínio que desencadeia a adulteração da análise deste fenómeno tem a ver com a sobrevalorização tanto do critério bibliográfico (a materialidade dos folhetos) como da modalidade de transmissão (a venda ambulante), com prejuízo do estudo do seu conteúdo. A composição do público era muito variada, ou não teriam chegado até nós tantas reações de autores da chamada literatura culta contra as obras e os autores da literatura de cordel. Os textos que circulavam sob a forma de folheto alcançariam um público vasto e de condição socioeconómica muito diversa, desde a casa real à aristocracia, das camadas mais cultas da população à burguesia e aos grandes proprietários de terras, até, acima de tudo, sem dúvida, ao povo de menores recursos.

Convém não esquecer: é na materialidade do papel que esta literatura lida, mas também representada, tem a sua unidade. À semelhança do que acontecia na corte e nas classes privilegiadas da sociedade, os particulares também acolhiam nas suas casas espetáculos teatrais (às vezes apenas declamados ou cantados), para celebrar nascimentos, aniversários ou casamentos, e para marcar momentos religiosos cíclicos. Gerou-se, por conseguinte, uma literatura compósita que não refletia apenas os interesses e as competências literárias da classe média e dos grupos mais favorecidos ou letrados; era também acessível às classes sociais economicamente mais desfavorecidas. O cego Baltasar Dias encontrase bem no centro de todo este processo como agente ativo e criativo: *escrevia* (alguém transcrevia os seus versos para o papel), recitava e comercializava folhetos de cordel; era um homem de cultura, um trabalhador e um *empresário*. Poder-se-á deduzir que terá talvez vendido obras de outros, mas predominariam as composições da sua autoria, algumas das quais poderão ter sido encomendadas, a avaliar pelo sucesso dos seus autos de devoção e pela boa receção que essas obras tinham na sociedade do tempo.

A morte de Gil Vicente traduziu-se no desaparecimento do seu teatro. A entrada em Portugal da nova produção teatral italiana determinou o desenvolvimento do auto junto de outro público: «Os autos [...] descem providencialmente para o povo, que os acolhe e faz rodear do seu entusiasmo e aplauso» (Gomes, 1983: 29). Com essa tendência, «deu-se, afinal,

lugar à formação do gosto por estes espectáculos por parte de um auditório que nem sempre era lembrado pelos governantes, no tocante ao robustecimento da cultura» (Gomes, 1983: 29). Numa palavra: as camadas populares aproximaram-se dos géneros e dos subgéneros dramáticos que até aí eram consumidos quase exclusivamente nos restritos circuitos cortesãos. A imprensa desempenhou um grande papel na popularização de um teatro que antes se circunscrevia a circuitos menos amplos.

É neste contexto de grandes mudanças socioculturais que temos de entender e avaliar Baltasar Dias, que soube congregar temáticas e estruturas tradicionais com aspetos inovadores, especialmente a emotividade da linguagem simples, a finíssima observação do quotidiano e uma contagiante espiritualidade que, como defenderei mais abaixo, não é apenas a consequência direta da mediação eclesiástica entre o divino e o terreno. Apesar de, como tem sido notado por vários críticos literários e de teatro, ser mais ou menos pacífico afirmar que este poeta popular não possuía o talento de autores como António Prestes, Simão Machado ou António Ribeiro Chiado, há uma evidência: nenhum outro seu contemporâneo cativou tanto a atenção do público. Daí este meu artigo, que visa contribuir um pouco para o conhecimento e a revalorização da obra do «cego da ilha da Madeira». O nome de Baltasar Dias figura nos três livros de *História do Teatro Português* (Luciana Stegagno Picchio, 1964; Luiz Francisco Rebello, 1968; José Oliveira Barata, 1991), mas é diminuta (embora valiosa) a atenção que aí lhe é dedicada. O livro *Poesia e Dramaturgia Populares no Séc. XVI. Baltasar Dias*, de Alberto Figueira Gomes, publicado em 1983 numa coleção de vasta divulgação e ainda hoje disponível, constitui uma muito bem fundamentada introdução geral a esta obra, à qual deve ser dada continuidade em estudos que esclareçam aspetos específicos. Para mais, as obras de Baltasar Dias de que há exemplares em folhetos estão disponíveis numa edição da Imprensa Nacional, organizada também por Alberto Figueira Gomes: *Baltasar Dias. Autos, Romances e Trovas* (1985). A plataforma em-linha *Teatro de Autores Portugueses do Século XVI – Base de Dados Textual*, do Centro de Estudos de Teatro (sediado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), disponibiliza de Baltasar Dias quatro autos e uma tragédia: *Auto de Santa Catarina*, *Auto de Santo Aleixo*, *Auto do Nascimento* e *Tragédia do Marquês de Mântua*.

Baltasar Dias era um «homem pobre» (insisto), mas não um *inculto*. O rigor com que maneja a língua portuguesa e o castelhano, o recurso ao latim e as citações de autores como Terêncio, Cícero ou Ovídio dizem-nos que este autor se movia com um certo à-vontade no campo da literatura e da cultura eruditas. Esta pertença bicultural terá sido reforçada pela circunstância de ter talvez recorrido ao auxílio de um copista (um profissional), a quem ditaria as suas obras, para ultrapassar as suas limitações visuais. Quer isto dizer que os seus textos, escritos para serem vendidos em folhetos de cordel, não eram consumidos apenas pelas classes populares, como já se tem dito; interessariam a um público com mais ou menos poder económico e com interesses culturais distintos entre si. Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que as suas composições são escritas para serem interpretadas (ou, literalmente, no caso das peças teatrais, representadas), ditas e ouvidas por um público iletrado mas também alfabetizado.

Literatura escrita, literatura oral, literatura oral escrita, literatura escrita oralizada: nenhuma destas expressões, isolada, recobre a produção de Baltasar Dias. Só o uso cuidadoso e sempre relativo de cada uma delas permite situar uma obra como a do poeta cego da ilha da Madeira, que era tanto um poeta da oralidade como um poeta da escrita; um artista «profissional», epíteto que se lhe aplica sobretudo a partir da concessão da *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros*, que lhe veio garantir poder ser retribuído tanto pelo seu trabalho de intérprete (cantor, declamador, ator, também), de autor e de vendedor.

Baltasar Dias, como qualquer poeta oral da época e como qualquer poeta oral de hoje (pensemos no caso brasileiro), tinha no folheto o suporte, a continuação e a salvaguarda da sua voz (até num sentido estrito, porque o poeta era cego); e nesta, por sua vez, convergia (e converge, em poetas populares, insisto, como os brasileiros) a responsabilidade de veicular esteticamente, memoravelmente, mensagens de um modo mais eficaz do que em qualquer outro registo. Num poeta como Baltasar Dias temos um antecedente longínquo do escritor profissional, tal como se impôs desde pelo menos o Romantismo e tal como o conhecemos hoje: alguém cujo modo de vida e cuja sobrevivência económica depende literalmente da venda dos impressos com as suas obras. Em Portugal, até sensivelmente finais da década de 70 do século passado e mesmo ainda hoje em casos muito raros (até em Lisboa, como já pude presenciar e gravar), esta realidade de séculos, *mutatis mutandis*, era observável um pouco de norte a sul do país: «O poeta tinha o folheto, aberto, na mão, mas não lia o texto literalmente; declamava-o com variantes, como os *Moritatensänger* que fingiam ler o *Flugblatt*, mas na verdade memorizam-no, improvisando-o» (Lemaire, 2010: 91).

De Baltasar Dias, que escreveu «assim em prosa como em metro» (*Carta...*), não chegaram até nós mais do que oito obras em verso. Nos *Conselhos para Bem Casar* e na *Malícia das Mulheres* (esta muito glosada ainda no século XX), sátiras em quintilhas heptassilábicas, metro tradicional que o autor empregou em detrimento das estruturas clássicas, Baltasar Dias critica a sociedade do seu tempo, sobretudo o que ele entendiam serem os vícios e a falsidade do sexo feminino (este tipo de conselhos para o casamento e estas sátiras misóginas são também muito comuns na literatura de cordel espanhola). Na *Tragédia do Marquês de Mântua*, no *Auto do Príncipe Claudiano* e na *História da Imperatriz Porcina*, versões portuguesas das histórias maravilhosas, sobressaem personagens de lendas medievais e do ciclo de Carlos Magno, que tinham grande visibilidade na Europa e eram divulgadas em Portugal por traduções castelhanas e francesas. Permaneceram também três autos religiosos, «autos de devoção», segundo a linguagem dos estudos de Teatro: o *Auto do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo*, o *Auto de Santa Catarina* e o *Auto de Santo Aleixo* (cujas datas das primeiras edições se desconhecem). Centrar-me-ei, a seguir, nestes autos, para propor linhas de leitura das formas e das ideias do teatro religioso de Baltasar Dias que constituam ao mesmo tempo perspectivas sobre a mentalidade do autor e da sociedade do seu tempo, e sobre o lugar da literatura (e do teatro, em particular) no palco do devir humano e social.

Revisitar a obra ou alguns dos textos literários de um autor como Baltasar Dias é compreender mais em profundidade não só a história portuguesa como a da humanidade, feitas de intercâmbios de mundividências entre espaços dominados e de dominação. Significa ficarmos mais atentos às relações entre o local e o global, o nacional(ista) e o universal(ista), bem como aos usos, à receção e aos efeitos pragmáticos da literatura e da arte. A criação literária de Baltasar Dias e todo o seu trabalho performativo e de difusão dos seus textos não é apenas a ocupação simples de um humilde e pobre poeta nascido na ilha da Madeira. Constitui um lugar de chegada e de partida de múltiplos elementos idiossincráticos de um homem, de um país, de uma Península (Ibérica), de uma Europa e de um mundo (o das Descobertas) que se reconfiguravam, não sem os sofrimentos e os horrores de uma, até hoje sem fim, «guerra religiosa». Uso esta expressão num sentido literal e numa aceção mais metafórica. No tempo de Baltasar Dias e, muito em especial, nos anos que antecederam a *Carta de Privilégio para a Impressão de Livros* que lhe foi outorgada por Dom João III, irradiava por toda a Europa a doutrina luterana. A Península Ibérica católica opôs-se ao que as elites consideravam um movimento subversivo da ordem instituída por Deus e pela Igreja. O tempo era já o do Renascimento e as mudanças, tal como as contradições e os impasses,

iam-se instalando. Para renovar a Universidade de Coimbra, D. João III chama alguns dos mais cultos académicos da Europa; o humanista Sá de Miranda desloca-se a Itália, aí vive alguns anos e, quando regressa, introduz em Portugal uma poesia nova nas ideias e nas formas; Erasmo, «que fora admitido na vizinha Espanha com visível entusiasmo, de súbito encontrará a maior oposição» (Gomes, 1983: 45) em Portugal, onde o fervor religioso mais uma vez se desencadeava. Fortalecia-se a relação entre o Estado e a Igreja, como reação ao luteranismo e às suas tendências inicialmente *democráticas* de retirar o poder das mãos do Papa e do clero e de o devolver a quem encarnou e fez o cristianismo: os homens e as mulheres comuns.

A teologia da Reforma preconizava a transferência do poder do clero para o povo e aboliu todas as entidades mediadoras do cristianismo medieval (Maria e os santos) que atenuavam a distância entre Deus e a humanidade. Portugal, apesar do Renascimento e de todas as transformações, permanecia ainda, em grande parte, na Idade Média. A introdução da Inquisição em 1536, depois de anos de pressão junto da Santa Sé e pedida já em 1515 por D. Manuel I, é disso um sintoma. Tanto para Baltasar Dias como para os seus contemporâneos, o tutelar e trágico rei D. Sebastião, desaparecido na Batalha de Alcácer-Quibir em 1578, era um Messias; um cavaleiro medieval, um pai que se sacrificou. O poeta madeirense, que terá morrido por volta de 1580 (ano em que se iniciou em Portugal a Dinastia Filipina, com Filipe II de Espanha, I de Portugal), aceitava e perpetuava a tradição com fé e abnegação. Simultaneamente, contudo, Baltasar Dias inovava, situava-se numa linha que não era apenas a do cristianismo eclesiástico português e ibérico, contrário à Reforma Protestante. Fê-lo com discrição, sempre preocupado com a Censura, que não hesitava em cortar e em alterar tudo o que pudesse pôr em causa a ortodoxia. Explico-me, já a seguir.

Os autos de Baltasar Dias são um elogio não só de Deus e de Cristo, mas também dos santos que o protestantismo estava a eliminar do imaginário religioso. Um Cristo humanizado, em contacto com o povo, é um dos efeitos mais originais do *Auto de Santa Catarina*; é um filho de Deus de certo modo *desdivinizado*, embora não nos termos do futuro Cristo de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro. Este Cristo não diz mal de Deus, como o pessoano, não é uma criança que foge do Céu para ser como as outras crianças. Baltasar Dias põe em cena um Cristo homem cujo casamento com Catarina prossegue a tradição, que vem pelo menos do século XI, das mulheres místicas que recebem o seu noivo celestial, e cuja presença, na pintura medieval, renascentista e posterior, é longa (por exemplo: a pintura a óleo sobre carvalho, datada de cerca de 1480, do pintor flamengo Hans Memling, conhecida como o *Casamento Místico de Santa Catarina* ou *Virgem e o Menino com as Santas Catarina de Alexandria e Bárbara de Nicomédia*). O Cristo dramatizado pelo poeta nascido na ilha da Madeira é homem, não o Cristo-criança no colo da Virgem Maria, como se vê em várias pinturas. Baltasar Dias conhecia esta herança, que não entra na história canónica da Igreja e dos santos, mas à qual os imaginários culto e popular deram tons ao mesmo tempo realistas e místicos.

Não me parece que possamos saber se a humanização de Jesus por Baltasar Dias constituiu uma reação consciente a esse ambiente europeu de sangrento confronto religioso. Tê-lo-á sido, provavelmente, porque o poeta era um homem a quem não faltava formação religiosa, adquirida talvez primeiro na Madeira, onde terá sido ensinado por algum clérigo culto (Gomes, 1983: 47), e depois em Lisboa, ao frequentar atos religiosos e ao conviver com gente devota. Por um lado, o dramaturgo, temente a Deus e cultor dos dogmas, voltado para uma espiritualidade que se expressa em palavras, objetiva os Evangelhos e o culto católico oficial; aceita a hierarquia de poder que fluía de Deus para o Filho e daí

para o Papa e restante clero. Por outro lado, Baltasar Dias professa uma interioridade mística que discretamente se opõe ao cristianismo eclesiástico: Deus valoriza e diviniza todas as pessoas que acolhem o seu Espírito. Em Catarina e no diálogo que ela tem com Cristo, no *Auto de Santa Catarina*, transparece a ideia transversal a todo o misticismo cristão, conscientemente assumido ou vivido mais do que percebido como tal: a busca espiritual é um empreendimento mais individual do que coletivo, chega por intermédio não só do poder que vem do alto mas também emana do interior. O êxtase místico, que cada leitor ou ouvinte vivenciará na sua intimidade pessoal e intransmissível, coincide, antes de mais, com os momentos em que Cristo e a Virgem são descritos e louvados através de uma sucessão de impressivas apóstrofes, metáforas e imagens. Levada para a prisão por ordem do Imperador e antes da célebre disputa com os três Doutores da Lei, Catarina profere palavras como estas:

Ó Clementíssimo Rei,
verdadeiro Deos e Homem
com que graças poderei
louvar Vosso Santo Nome
remédio da nossa Lei!
Ó meu Senhor que não sei
 nenhuns louvores com quê
louve tão alta mercê,
como de vós alcancei,
sem haver razão porquê.
Ó grandeza sem medida,
ó alteza incomparável,
ó fonte que mana vida,
ó virtude perdurável,
mas de glória sem saída,
dai-me ciência comprida
para fazer conhecer,
que vós só fazeis viver
a mortal gente perdida,
que, sem vós, não pode ser. (Dias, 1985: 143)

Baltasar conhecia bem o seu público e os contextos logísticos e materiais da representação das suas peças. Um estilo sublime, enfático e retórico, como era o de tragédias da literatura canónica como *A Castro* (c. 1556-1557), de António Ferreira, não estava nos propósitos de Baltasar Dias, nem, decerto, ao seu alcance. Nem tal teatro seduziria o seu público (que, como já referi, era, com certeza, mais heteróclito do que poderemos pensar, se nos deixarmos iludir pela expressão «teatro popular»). A ação do *Auto de Santa Catarina*, com não mais do que duas personagens em cena, é rápida, mas não em excesso; daí resulta que o conjunto das falas, de tamanho muito variável, não incorre em monotonia; o verso de sete sílabas, o metro por excelência da poética oral e popular, bem como os variáveis esquemas rimáticos, trazem uma fluência e uma comunicabilidade compatível com uma mensagem que deve ser tão edificante quanto compreensível e animadora da fé e da vivência do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Esta poética não obsta a uma substancial e sedutora sublimidade retórico-estilística, dentro de uma verosimilhança compatível com o quadro sociocultural. Numa réplica como a seguinte (de Catarina), o estilo não é sublime à maneira do teatro humanístico, sem dúvida, mas é-lhe inerente uma solenidade estética

e religiosa compatível com a constituição humano-religiosa e mística da personagem, que se quer esposa de Cristo. As bem medidas e laudatórias apóstrofes estabelecem uma arquitetura musical que é complementada por um ritmo, uma grandeza sonora e uma imagética de grande comunicabilidade:

Caterina

Ó Virgem Santificada,
mezinha de Israel
vós que fostes saudada
da angelical Embaixada
pelo Anjo Gabriel,
e merecestes trazer
do Santo Ventre escondido
aquele que foi nascido
para curar e prover
o mundo que era perdido;
vós que fostes concebida
sem pecado original,
e vós que fostes nascida
para curar a ferida
da linhagem humanal;
vós, Madre celestial,
fonte que mana piedade,
mar que navega humildade,
remédio do nosso mal,
Arca da Santa Trindade;
Pois vós sois madre de Deos
e sois rainha dos Anjos
porta da glória dos ceos
e senhora dos Arcanjos
emparo dos que são seus,
daí remédio aos males meus,
tota pulchra mea,
ó Virgem de graças chêa,
de quem falou S. Mateus,
que órfã em terra alheia. (Dias, 1985: 121)

Baltasar Dias, cego, via com palavras, e nelas concentrava toda a sua espiritualidade. Interessa-lhe mais a vivência íntima da mensagem de Deus e o efeito emocional do verbo do que os pormenores plásticos das personagens e dos ambientes. O seu foco está no ser, não na exterioridade das coisas e das pessoas. A matéria-prima de temas e motivos vai o poeta buscá-la a diversas fontes: às Escrituras e, particularmente para o *Auto de Santa Catarina*, à *Legenda Aurea* (coletânea de narrativas hagiográficas, reunidas por Jacobo de Voragine, por volta de 1260, e muito influente durante a Idade Média), ou, mais propriamente, a alguma das coletâneas conhecidas sob a denominação genérica de *Flos Sanctorum*, lidas e procuradas por um público vasto e heterogêneo, incluindo os criados, que «pediam a quem soubesse ler que lhes desse a conhecer a vida do santo da sua predileção, a troco do próprio soldo» (Lucas, 2001, 308); e, provavelmente, para o *Auto de Santo Aleixo*, ao *Livro da Vertuosa Benfeytoria* (c. 1418-1433), da autoria do Infante D. Pedro (Rocha,

1952: 6), ou a alguma réplica dessa versão. Obviamente: Baltasar Dias também não rejeita a tradição oral e popular, em especial, como já sublinhei, no que tem a ver com o legado dos casamentos místicos de Cristo com as suas noivas. Não é pequena a sua cultura sobre o Velho e o Novo Testamento, nem residuais os seus conhecimentos de teologia. A presença de Cristo, de José, de Maria, de Santo Aleixo, etc., sem desviar Baltasar Dias da componente sacramental, garante-lhe uma experiência mais próxima e pessoal com o Deus vivo, com o seu Filho e com o Espírito Santo, essa Trindade que no *Auto de Santa Catarina* é um dos grandes tópicos dos diálogos entre Catarina e o Imperador.

A posição da Igreja, ambivalente, usava a censura para se defender de excessos que pudessem fazer ruir o edifício eclesiástico. Tolerava e até incentivava o teatro religioso, desde que não se sugerisse que poderia haver um contacto demasiado direto com Deus e com os santos e as santas. Para isso, obviamente, existia toda a estrutura eclesiástica. Não custa imaginar o desgosto dos inquisidores perante a união de Cristo com Catarina, no *Auto de Santa Catarina*, que não terá sido censurado porque a tradição culta e popular era já demasiado forte. Censurar a peça seria, além do mais, tornar visível o que por certo era mais intuído pelos crentes do que um verdadeiro perigo para a hierarquia eclesiástica. A experiência direta de Cristo na intimidade de cada pessoa, como em Catarina, não seria necessariamente entendida pelo povo como uma rejeição dos canais exteriores da graça (o Papa, os padres, etc.), para mais num catolicismo marcado por práticas, sacramentos e costumes muito institucionalizados no dia a dia social e por uma vigilância inquisitorial rígida.

Afirmei, no parágrafo anterior, que a Igreja Católica condescendeu perante o teatro popular religioso e até o terá promovido. A questão é mais complexa do que poderá parecer, porque a combinação entre o sagrado e o profano era uma tendência deste teatro. No *Auto do Nascimento*, os elementos profanos (como as cenas cómicas, a linguagem solta de várias personagens —os judeus usurários, a velha bêbada e pródiga em pragas, o vilão e os pastores—, o riso, numa palavra) atravessam toda a peça, que, neste aspeto, é muito diferente do *Auto de Santa Catarina* e do *Auto de Santo Aleixo*. Uma passagem como a que cito a seguir permite-nos imaginar o incómodo e o desgosto das autoridades eclesiásticas da altura, que ordenavam aos fiéis «Que nom comam, nem bebam, nem façam jogos, nem representações nas igrejas nem adros» (na *Constituição do Bispado de Évora*, de 1534: título 15, lei 10) e «Que nom ponham cousa algũa profana nas igrejas, ermidas, nem adros» (na *Constituição do Bispado de Évora*, de 1534: título 15, lei 11):

Velha

Praza a Deos que má doença
e que má dor despinhela
mau quebranto de canela
má caganeira e corença
mau inchaço de guela,
má caidura de sela,
mau couce de ferradura,
má febre e má quentura,
má dentada de cadela:
mau pesar e má amargura;
mau comer e mau beber,
mau vestir e mau calçar,
mau erguer e mau geitar
te faça logo morrer. (Dias, 1985: 63)

A praga prossegue por mais quase sete dezenas de versos, mas o início é suficiente para se perceber o registo, de inspiração vicentina, superlativo e avassalador; um registo humano, realista e grotesco que Baltasar Dias, até lhe ser concedido o alvará, quis transpor para a sua peça e em relação ao qual a censura, preocupada mais com marcas de luteranismo e erasmismo, se mostrava transigente (depois, com o privilégio do rei, o poeta retraiu-se e as suas obras, pelo menos aqueles de que há exemplares, deixaram de contemplar o burlesco).

O movimento dos autos de devoção de Baltasar Dias faz-se de oposições inequívocas entre personagens, entre o bem e o mal, entre visões do mundo radicalmente distintas, como era próprio da época e como é característico da literatura popular: entre os males da riqueza e as virtudes da pobreza, entre os vícios do corpo e a pureza da castidade, entre a arrogância humana e a consciência da efemeridade da vida terrena, entre a vida sem sentido e a vida em Deus. Os conflitos são psicológicos e emotivos, mas a vertente intelectual também atravessa estas peças: quer encarnada nas personagens principais, que se esforçam por compreender o mundo, a natureza humana e justificar a *razão* da sua fé, quer na mundividência religiosa global que ressalta de cada auto de devoção e do conjunto dos três, e que coincide com a visão humano-religiosa de Baltasar Dias. A felicidade não é na Terra que se alcança, porque o ser humano é um pecador inveterado que só Deus, na sua infinita misericórdia, pode salvar. Esta é a crença inabalável de Baltasar Dias (que ecoa ininterruptamente nas falas das suas personagens), cujos autos religiosos se inscrevem num cristianismo tradicional e lendário e, em parte, o reescrevem dramaticamente: do corpo da degolada Santa Catarina sai leite, não sangue (tópico que faz parte da descrição medieval popular da vida de Catarina de Alexandria); a mão de Aleixo morto, que, segundo a lenda, se abriu para entregar a carta ao papa, é à esposa que se abre, com o que se modifica «o espírito teocrático da *Legenda Aurea*» (Gomes, 1983: 88) e se humaniza misticamente a dor, a abnegação e a crença; os funerais «espetaculosos com que fecham os *Autos de S. Aleixo* e de *Santa Catarina*, no meio de cânticos e desfiles» (Gomes, 1983: 88-89), são a recompensa pela fidelidade a Deus e a entrada no seu Reino.

Apenas a entrega a Deus Pai e ao seu Filho único, Jesus Cristo, pode remir os pecados do mundo e de cada cristão. Nisto, Baltasar Dias está de acordo com o cristianismo eclesiástico medieval e, em parte, também com o protestantismo que então se difundia pela Europa. Em relação a estas teologias, a diferença da visão e da prática religiosas do «poeta pobre» nascido na ilha da Madeira é, ainda assim, tal como a entendo, assinalável: Baltasar Dias, cego para as coisas mundanas, não prescinde dos santos e dos seus atos de abnegação exemplares; abrigado bem dentro do cristianismo eclesiástico, o teatro dá-lhe acesso a uma experiência de espiritualidade mais profunda: mística, porque mais pessoal e mais próxima do que ele sentia ser o Deus verdadeiro, Cristo e o Espírito Santo.

TRABALHOS CITADOS

- BARATA, José Oliveira (1991): *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.
- BRAGA, Teófilo (1885): *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, vol. II, Lisboa, Livraria Ferreira – Editora.
- Constituição do Bispado de Évora*, Lisboa: Germam Galharde, 1534. <<https://purl.pt/14928>>. Consultado em: 18/05/2021.
- CURTO, Diogo Ramada (1993): «Dos livros populares», in *Tradições*, Joaquim Pais de Brito (ed.), Lisboa, Pomo, pp. 131-147.

- DESLANDES, Venâncio (1888): *Documentos para a História da Tipografia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- DIAS, Baltasar (1985): *Baltasar Dias, Autos, Romances e Trovas*, introdução, fixação de texto, notas e glossário de Alberto Figueira Gomes, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia (2004): «Cartas de sátira e aviso: em torno dos folhetos *Malícia das Mulheres* e *Conselho para Bem Casar* de Baltasar Dias», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1, pp. 161-181.
- GOMES, Alberto Figueira (1983): *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI – Baltasar Dias*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- LEMAIRE, Ria (2010): «Pensar o suporte – Resgatar o patrimônio», in *Cordel nas Gerais. Oralidade, Mídia e Produção de Sentido*, org. de Simone Mendes, textos apresentados no «1.º Colóquio Internacional sobre Literatura de Cordel: Oralidade, Mídia e Produção de Sentido», realizado em novembro de 2008, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Fortaleza, Expressão Gráfica Editora, pp. 67-93.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida (2001): «Hagiografia medieval», in AA.VV., *História da Literatura Portuguesa. Das Origens ao Cancioneiro Geral*, vol. 1, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 305-320.
- MANGERONA, Ricardo Filipe Afonso (2019): *O Romanceiro no Teatro Quinhentista: a «Tragédia do Marquês de Mântua» de Baltasar Dias, um Caso de hipertextualidade*, dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Edição do Autor.
- NOGUEIRA, Carlos (2012): «A literatura de cordel portuguesa», *eHumanista*, 21, pp. 195-222.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1964): *Storia del Teatro Portoghese*, Roma, Edizione dell'Ateneo.
- REBELLO, Luiz Francisco (1968): *História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- REIS, Jaime (1993): *O Atraso Económico Português, 1850-1930*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- ROCHA, André Crabbé (1952): *Auto de Santo Aleixo de Baltasar Dias*, Coimbra, Coimbra Editora.
- SARAIVA, Arnaldo (1975): *Literatura Marginal/izada*, Porto, s.e., 1975.

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2021
Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2021



«Yo he de matar a mi padre, / y a mi madre»:
la voz femenina transgresora y la muchacha rebelde.
Una cala en la literatura de cordel española y mexicana
(siglos XVI-XIX)

«Yo he de matar a mi padre, / y a mi madre»:
the rebellious young woman and the transgressive female voice.
An insight in the Spanish and Mexican chapbooks
(16th-19th centuries)

Mariana MASERA
(UDIR, UNAM)
marianamasera@yahoo.com.mx
ORCID: 0000-0002-5092-1292

ABSTRACT: In Spanish and Mexican chapbooks, young women in love become parricides after their fathers disrupt their marriage. It is a literary motif that remains through centuries. The love conflict unleashes a series of crimes that end with the punishment and repentance of the protagonist. This article proposes the study of the female voices of rebellious young women whose transgression consists of a crime committed in the family sphere, parricide, from a diachronic comparative perspective of Spanish *pliegos* and Mexican broadsheets from the sixteenth to the nineteenth centuries.

RESUMEN: Entre los personajes que se destacan y han permanecido a lo largo de los siglos en la literatura de cordel, en especial en los impresos tremendistas, se hallan las jóvenes mujeres enamoradas que se transforman en parricidas a causa de una boda o relación estorbadas. El conflicto amoroso desata una serie de crímenes que finalizan con el castigo y arrepentimiento de la protagonista. En este artículo abordo el estudio de las voces femeninas de las muchachas rebeldes cuya transgresión consiste en un delito que se comete en el ámbito familiar, el parricidio, desde una perspectiva comparatista diacrónica de pliegos españoles y hojas volantes mexicanas, comprendidas entre los siglos XVI y XIX.

KEYWORDS: popular culture, string literature, tremendism, parricide, women's voices

PALABRAS-CLAVE: cultura popular, literatura de cordel, tremendismo, parricidio, voz femenina

Un corro de personas, mujeres y hombres, escucha atentamente el devenir de la narración cantada o recitada por un ciego o copleiro, imaginamos, mientras observan las imágenes de los impresos colgados en un cordel. El narrador debe cuidar la atención del público envuelto en el ajeteo de la calle, la plaza o el atrio. Los lectores u oidores permanecen hasta el final de la historia que pronto, algunos, repetirán a otras y otros. De la boca al oído, del oído a la boca, el relato «infinito» migra sin cesar y el humilde soporte se atesora para la próxima vez.

La correspondencia entre la voz y los pliegos ha sido señalada como uno de los rasgos distintivos de la llamada «literatura de cordel», y si bien a lo largo de los siglos esta relación se ha transformado, fueron estas frágiles hojas un soporte para la memoria, «una notación para la voz» (Masera, 2018) y un espacio para nuevos géneros. Una literatura que se destacó tanto por la falta de moderación en los tonos usados en los textos como por la falta de selección de sus temas. No en vano se ha dicho entre los estudiosos que son textos de «mal gusto y depravación moral» (Caro Baroja, 1990: 435), sobre todo aquellos pertenecientes al estilo calificado como tremendista, sensacionalista o prensa amarilla¹. Si bien no se debe olvidar que, a pesar de su desmesura y humilde soporte, los romances de cordel se convirtieron también en fuente de inspiración incluso para grandes poetas como García Lorca.

A la diversidad de formatos de los impresos se suma un gusto indiscriminado de contenidos, a veces más cercanos al libro, como en las primeras épocas, o más cercano al estilo popular en los más tardíos, de esta manera se puede describir la literatura de cordel como

Un mundo estereotipado, con su erotismo solapado, su exacerbación sentimental y lacrimógena, su frecuente tremendismo pero también su valoración estética y moral del amor, de la vida y de la muerte, con fines moralizantes, al lado de elementos folklóricos más irreverentes o chocarreros y una latente fascinación por el hombre fuerte que seguirá encontrándose en otros géneros editoriales como la prensa amarilla, la novela de quiosco, etc. Este sincretismo estético y ético donde se mezclan la procacidad y el moralismo, el culto a la violencia y su condena, elementos de folklore y retórica barroca, el exceso y el código morigerado, deja ver un a modo de epos popular al mismo tiempo que un acatamiento a los valores hegemónicos, pero no remite a unos usos indiscriminados, sino a una forma de eclecticismo evolutivo y permanente propio de las clases subalternas que requiere por parte del investigador un posicionamiento peculiar de respeto y comprensión. (Botrel, 2014)²

¹ De acuerdo con Joaquín Marco: «La válvula creadora se reduce casi siempre a la desorbitación de los efectos. El autor y el consumidor de la literatura popular tienden a valorar los efectos exagerados, como la violencia extremada. [...] La violencia física y la sexual ejercida en muchos pliegos muestra la represión de la que es válvula de escape el pliego de cordel en paralelo con otros géneros populares» (1977: 49). Véanse además, entre los trabajos dedicados a la descripción del género y a imprentas particulares, los de: García de Enterría (1973, 1995), Marco (1977), Caro Baroja (1990), Díaz Viana (2000a, 2001), Botrel (1993, 2000, 2014, 2016), Infantes (1995), Cátedra (2002) y Gomis Coloma (2015), entre otros. Sobre la retórica y poética del tremendismo de pliegos de cordel, los artículos de Sánchez-Pérez (2006 y 2008), en tanto que para la definición de prensa amarilla y sus características, véanse los trabajos de Ettinghausen (1993, 1995, 2012) y de Redondo (1995). Sobre la producción de la imprenta Vanegas Arroyo (1852-1917), véanse los trabajos de Aurelio González (2001), Speckman (2001, 2005) y Masera (2017a, 2017b); sobre la representación de la voz en los impresos mexicanos, véase Masera (2018). Sobre los impresos preservados de Vanegas Arroyo véase Castro, González, Masera 2013.

² El gusto por lo desmedido y asombroso no es nuevo en el siglo XV, sino que proviene desde la Antigüedad (Ettinghausen, 2012: 153). Más adelante, comenta el estudioso, que «de lo que no cabe duda es de que, en la primera prensa amarilla, se da origen al sensacionalismo de la prensa popular de masas, permitiendo ya explorar los inciertos límites de la realidad y lo verosímil, intrigando a sus lectores con sucesos extraños o fantasiosos, y atormentándolos con visiones de las solemnes alternativas de eterna salvación o eterno castigo» (2012: 157). Para el estudio de los pliegos con noticias sobrenaturales del siglo XVII, véase el trabajo de Carranza (2014).

De este modo la heterogeneidad de sus contenidos permitieron transitar por los impresos desde los más elevados versos de cancionero de los primeros tiempos hasta las más vulgares expresiones, sin ningún prejuicio combinaron elementos provenientes de la cultura del escrito y la biblioteca junto aquellos que involucraban a la memoria y la voz de la tradición oral (Botrel, 2014). Como ha sido señalado por Luis Díaz Viana, la transmisión de esta literatura se puede definir como «el territorio de lo mixto, el país de todas las impurezas» (2001b: 24)³.

Por ello definir la diversidad de la literatura de cordel muchas veces ha resultado ser una búsqueda infructuosa, tanto es así que autores como Julio Caro Baroja la describieron acertadamente como un «infierno literario» (1990: 435). En efecto, en este «género transgenérico», de acuerdo con Botrel (2000: 43), lo más característico es su variedad, ajena muchas veces a la necesidad de los estudiosos de acotar sus márgenes. Los impresos populares no descartan temas, al contrario, parece existir un placer en una continua integración de géneros y formas que son producto de la

mezcla de tradiciones distintas, cosmovisiones a veces encontradas, sin pararse en fronteras, ni en ámbitos rurales o urbanos, sin sujetarse a normas cerradas, al margen muchas veces de lo establecido por las élites dominantes, más allá del gusto imperante de las corrientes estilísticas y las cronologías más convencionales del arte. Es un baúl profundo que se caracteriza por no ser exclusivo, por sumar y no restar, por mezclar y no separar, por juntar y no dividir. (Díaz Viana, 2000b: 37)

Un maremágnum de textos e imágenes, muchas veces transnacionales, en formatos multimediales, que transitaban a través de los siglos y las geografías creando un «efecto amalgama», como ha descrito Luis Díaz Viana, donde se «acarreamos materiales de origen muy diverso [...] y procedentes de épocas muy distintas» (2000b: 29). Y como resultado se crea «una literatura, no sólo legible, sino audible, visible, cantable,ailable, etc.» (Botrel, 2014).

En este artículo abordo el estudio de los impresos donde aparecen las voces de las mujeres cuya transgresión consiste en un delito que se comete en el ámbito familiar, el parricidio, desde una perspectiva comparatista diacrónica de pliegos peninsulares y hojas volantes mexicanas, comprendidas entre los siglos XVI y XIX. Todas las mujeres que transgreden son castigadas por la justicia y muchas veces se añaden castigos sobrenaturales. La mayoría se arrepiente al final del impreso, confirmando el afán moralizador del pliego o de la hoja.

Nuestro corpus consta de nueve impresos. Entre las distintas imprentas mencionadas se hallan: Salvador Viader de Cuenca, Agustín Laborda de Valencia, Herederos de Juan Jolis en Barcelona, la imprenta de Juan Mariana de Valencia, y de México, la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Nos encontramos con un caso del siglo XVI (1590, Zamora), un caso del siglo XVII (1614, Untoria), dos impresos del siglo XVIII: uno cuyo acontecimiento sucede en Ciudad Rodrigo de 1725 y otro en Sevilla; son cinco del siglo XIX, uno de ubicación peninsular, en Coruña, y cuatro de ubicación en México, de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, donde se mencionan a San Miguel del Mezquital, Jalisco, Zamora (Michoacán) y Rancho de Goycochea, Tlapam (Ciudad de México).

³ Sobre esta heterogeneidad de los contenidos son abundantes los trabajos. Remito a García de Enterría (1973, 1995), Caro Baroja (1990), Marco (1977), Díaz Viana (2000a, 2001), Redondo (1995), Ettinghausen (1993, 1995, 2012) y Botrel (1993, 2000, 2016), entre otros.

Las imágenes que acompañan a los textos sirven como una lectura complementaria que advierte del tema de la historia. Por ejemplo en los pliegos de los siglos XVI y XVII se representan tres figuras y la mujer siempre aparece con ricos vestidos, mientras que en los impresos del siglo XVIII existe un interés en mostrar a las mujeres vestidas de varones. Así, en *Teresa de Llanos*⁴ hay dos figuras que parecen representarla a ella misma, vestida de hombre a la izquierda con una espada y de mujer a la derecha; en tanto que a Sebastiana del Castillo se la representa, en esta versión de Laborda, con todos los rasgos varoniles: armada con una espada y a caballo. Más tarde, en el siglo XIX, se hallan el pliego peninsular y los impresos populares mexicanos. En el primero, como en los pliegos más tempranos, se representan tres figuras: un hombre con cuchillos y una pareja joven vestida al estilo majo. En contraste, los cuatro impresos de Antonio Vanegas Arroyo, con grabados de José Guadalupe Posada, representan a todas las protagonistas con el puñal en la mano; en dos casos, se representa al diablo ayudando a las mujeres a sostener el arma o impeliéndolas a cometer el crimen (*Rafaela*, *Norberta*). De acuerdo con lo anterior, parece existir un prurito en los grabados españoles en cuanto a la descripción de los rasgos femeninos, ya que sólo muestran a la mujer armada cuando se representa vestida como varón, mientras que en los impresos mexicanos la mujer se presenta armada aún vestida de mujer⁵.

LOS IMPRESOS, SU ESTILO Y SUS TEMAS

La exageración, el hiperbolismo, el «mal gusto», la violencia y lo pasional, como se mencionó antes, marcan el estilo único de los impresos, que comprende desde los más violentos y horrorosos sucesos hasta las cursilerías más recalcitrantes de los poemas románticos⁶. Todo ello muestra un regodeo de los pliegos por la «desviación» de la norma y del buen gusto según la academia, es decir, un gusto por «una transgresión respecto del uso común, es decir, respecto de las reglas gramaticales y lógicas» (Beristáin, 1995: 141). Se privilegian aquellas palabras que conmuevan sin importar su corrección, como señala María Cruz García de Enterría (1973: 45), «su fuerza expresiva, siendo a veces desagradable, es grande»⁷. En otras palabras, se podría definir esta literatura de cordel

⁴ A partir de ahora y para facilitar la mención de las hojas, las citaré a las de los siglos XVI y XVII por el nombre del autor: Juan Vázquez y Pedro Gonzales, respectivamente; a las demás, por el nombre de la protagonista: Sebastiana del Castillo y Teresa de Llano, del siglo XVIII; del siglo XIX menciono a Leonor de la Rosa, Rafaela Pérez, Candelaria, Norberta Reyes y Luz Martínez. La investigación ha sido posible realizarla por las digitalizaciones ofrecidas por instituciones como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Cambridge, la British Library y el Instituto Iberoamericano de Berlín, entre otras, pero también y, sobre todo, gracias al esfuerzo de proyectos como el *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos* (CBDRS) (URL: <<https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0005029/4876>>), cuyas responsables son Nieves Pena Sueiro y Sagrario López Poza, de la Universidade da Coruña (España), el proyecto *Mapping Pliegos* (URL: <<http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos>>), entre cuyo comité científico se hallan Alison Sinclair y Juan Gomis, e *Impresos Populares Iberoamericanos* (URL: <<http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Inicio>>), cuya responsable es Mariana Masera (UNAM).

⁵ Sobre los grabados de José Guadalupe Posada, destacan los trabajos de Helia Bonilla (2005, 2017).

⁶ Sobre el estilo tremendista, se hallan los trabajos de Botrel (2016) y de Sánchez Pérez (2006 y 2008), entre otros.

⁷ Gomis Coloma (2015: 66) comenta sobre las formas poéticas de los impresos que «la métrica en el siglo XVII conoce el predominio del «romance de ciego», que progresivamente irá marginando a las quintillas o coplas de ciego que proliferan en el quinientos. A partir de 1650 se produce el efímero florecimiento de las jácaras [...], junto a estas, otras formas minoritarias son las cuartetas, décimas, chanzonetas, redondillas». Sin embargo, en las hojas volantes mexicanas sobre todo encontramos el predominio en los relatos versificados de cuartetas y décimas.

como una gran fiesta de los superlativos que intensifican el discurso, un rasgo que ha sido identificado como femenino, acercándolo de este modo a un registro coloquial y quizás, en especial, a un público femenino⁸.

En todo caso, los textos aquí analizados corresponden, y coincido con Henry Ettinghausen, con los que se pueden denominar como «ficciones narrativas», es decir forman parte de la llamada «literatura de noticias»:

Al contrario, y por definición, lo que hacen casi todos los proveedores de noticias (y, por definición, los productores de relaciones) es relatar, y lo que relatan las relaciones son narraciones, historias noticieras, en inglés «news stories». Como tales, más aún que compartir características de las ficciones narrativas de la época, cabría reconocer sencillamente que son ficciones narrativas. (Ettinghausen, 1993: 96)

De los pliegos sobre casos horribles y espantosos, que forman solo una parte de la literatura de cordel, se destacan aquellos que involucran violencia y pasión exacerbadas, violencia novelesca, mostrando los aspectos más oscuros del ser humano, que atentan contra todo lo establecido por la autoridad, como son los crímenes perseguidos por las leyes y que involucran la vida familiar (parricidio, uxoricidio, fratricidio, infanticidio), y contra Dios, como son los pecados capitales tan presentes en los pliegos: «la lujuria, la soberbia y la ira» (Caro Baroja, 1990: 437). Y sobre todo existe un deleite por la narración de la caída en falta de aquellos personajes considerados como pasivos, frágiles y endebles, como las mujeres; en especial, en el morbo producido por las protagonistas jóvenes y rebeldes que deciden ejercer un control sobre su sexualidad y seguir sus deseos, casi como las niñas rebeldes de la antigua lírica popular (Masera, 2001; Frenk, 2006a). No en balde Julio Caro Baroja ha señalado que la pasión que se halla en la literatura de cordel es un tema «religioso por un lado; un tema con una fuerza vital irresistible por el otro» (1990: 437). Durante el siglo XVIII, tienen auge los romances novelescos y de aventura donde se dedican gran número

al conflicto amoroso, que obliga a los amantes a vivir un sinfín de peripecias al huir de sus casas, seguir los pasos de la amada o el amado, o vengar la pérdida de la honra. Muchos de ellos son protagonizados por mujeres que, travestidas las más de las veces, recorren caminos cometiendo hazañas y crímenes: estos personajes femeninos, muy numerosos en el siglo XVIII, constituyen auténticas figuras de la transgresión, *mujeres en el poder* [...]. El hecho de que proliferen precisamente en la época en que comienza a forjarse el discurso de la sensibilidad y domesticidad femeninas subraya todavía más el interés que suscitan personajes como María Boysan, Casilda de Austria, Camila de Viterbo, Teresa de Llanos, Clara de Cerdegal, Eugenia de Granada, Espinela la aragonesa, Serafina Alcázar o la célebre Sebastiana del Castillo. (Gomis Coloma, 2015: 72, cursivas en el original)

⁸ Se ha señalado que los superlativos son más propicios a utilizarlos las mujeres en los discursos coloquiales. Pilar García Mouton estudia el empleo femenino de los intensivos y afirma que, de acuerdo con Jespersen (1969), «las mujeres utilizan con más fruición el superlativo que los hombres, ya que la mujer lo fomenta de un modo casi consciente para demostrar mayor expresividad, entusiasmo o apoyo hacia su interlocutor» (2000: 73). De acuerdo con el completo estudio de Wang (2013): «Marina Arjona (1991) destaca que en el habla popular de México las mujeres emplean más recurrentemente que los hombres los mecanismos de intensificación, además de una gama más amplia de estos».

Son las «mujeres quebrantadoras de la ley» o «transgresoras», como las ha denominado Daniel Baldellou Monclús (2015), aquellas que desafían las reglas sociales por diferentes motivos y tratan de imponer sus reglas de modo fallido. La subversión de las normas acaece cuando estas mujeres abandonan un rol pasivo y llevan a cabo acciones violentas tomando rasgos varoniles, como es el uso de las armas, y, en muchas ocasiones, la transgresión va acompañada por una transformación del personaje que se simboliza con el cambio de vestimenta⁹. Otras veces la mujer parece cumplir el destino fatal por seguir sus deseos. En todos los casos parece que la forma de empoderarse de estas mujeres solo se logra a través del realce de rasgos «negativos», como luego sucede, por ejemplo, en los corridos mexicanos (Altamirano, 2010).

Las transgresiones de las mujeres jóvenes pueden ser originadas por diversos motivos que conllevan diferenciados tratamientos del castigo, sin embargo, uno que destaca es el conflicto amoroso, en especial, la obstaculización o imposición de un casamiento —o una relación sentimental— a la muchacha por parte de la familia que ejerce alguna violencia sobre ella —como el encierro por ejemplo—; hecho que detona una venganza desmedida que finaliza en el asesinato de los padres o de los miembros de la familia así como de otras víctimas. Generalmente, como todo impreso ejemplar, termina con la protagonista arrepentida y con una advertencia para los padres de respetar la opinión de la hija en cuestión de los casamientos¹⁰. Sin embargo, en ningún momento se hace una condena moral contra la violencia ejercida a la joven, en concordancia con lo que ha señalado Juan Gomis (2007: 311) en referencia al maltrato de los maridos sobre la esposa.

Entre los crímenes más castigados se halla el parricidio, al que se ha considerado como «gravísimo y áspero» en la Edad Moderna (Llanes, 2008, § 1). Sebastián de Covarrubias en 1611 ya incluía el vocablo de «parricida»: «El que mata padre o madre; es nombre latino», y agrega: «Estiéndese a sinificar no sólo el que mata padre o madre, pero también mujer, marido, hijo o hija, hermano o hermana, etc.» (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.). De acuerdo con Blanca Llanes, en las *Siete Partidas* no se halla el vocablo de «parricidio», pero sí existen los supuestos que se identifican con este delito¹¹:

Esta concepción de parricidio comprendía todos aquellos casos en los que se diera muerte a los padres, a los hijos, a los cónyuges y a otra serie de parientes —tanto ascendientes como descendientes, colaterales o políticos—, estableciéndose por la comisión del mismo la pena del *culleus*. Este castigo consistía en azotar públicamente al parricida y luego

⁹ Sobre las mujeres en los pliegos del siglo XVIII, véase el trabajo de Gomis (2007) y para la masculinización de la mujer, el artículo de Baldellou Monclús (2015). En cuanto a las mujeres en la imprenta mexicana de Antonio Vanegas Arroyo, véanse los artículos (2017, en prensa) y la tesis (2021) de Ana Rosa Gómez Mutio.

¹⁰ Los procesos judiciales y sus varios desenlaces han sido abordados en el trabajo de Baldellou Monclús (2015): «El desafío a la autoridad de los padres a la hora de contraer matrimonio era un foco frecuente de conflictos en la vida cotidiana, pero forzar el enlace de los hijos o impedir su matrimonio por no pagar la dote constituía un acto de transgresión aún más grave. El impedimento paterno al matrimonio sin una razón de peso justificaba la mayor parte de las acciones legales que una doncella podía tomar contra su familia. La multiplicidad de pleitos por salida del hogar, disenso paterno o impago de dotes demuestra que era un motivo común de conflictividad judicial» (2015: 221).

¹¹ En los impresos se realiza, de acuerdo con Rodríguez, «la división que desde el derecho romano se establecía entre delito y crimen pues los crímenes eran perseguidos por el Estado, mientras que los delitos eran perseguidos por los particulares. [...] Esto es, que se identificaba al crimen como una transgresión grave» que se aplica al homicidio calificado en México (Castro, 2015: 119). El parricidio aparece como un motivo en Thompson (1955-1958) S 22.

introducirlo dentro de un saco de cuero en compañía de un perro, un gallo, una culebra y un simio, para posteriormente arrojarlo al río o al mar. Sin embargo, esta última práctica de origen romano tendió a desaparecer en la Edad Moderna, aplicándose sobre el parricida la pena de muerte y los otros suplicios previstos por la ley, como era su azotamiento. Tal como dejó plasmado a principios del siglo XVII Solórzano Pereira o años más tarde Pradilla Barnuevo, al reo, por esta clase de delito, se le condenaba a morir en la horca y, una vez consumado este acto, se le introducía en una cuba o tonel. No obstante, el cuerpo sin vida del parricida acababa recibiendo sepultura. (Blanca Llanes, 2008: § 1)

En el Madrid del siglo XVII, el parricidio fue un crimen cometido fundamentalmente por hombres —un 83,3 por ciento de los casos (Llanes Parra, 2008: § 3) —. Además, como ha sido destacado por diferentes estudiosos, las leyes en cuanto a la violencia ejercida por el hombre sobre la mujer en asuntos de infidelidad eran permisivas: «Lo que la práctica criminal deja claro, en todo caso, es que, si el marido traicionado acababa con la vida de su mujer y se probaba la infidelidad de ésta, la pena que recaía sobre el homicida era suavizada con respecto a la que correspondería por un delito de parricidio» (Llanes Parra, 2008: § 8)¹².

Hasta aquí lo legal. Si bien llama la atención, de acuerdo con estos datos, que el gusto de los impresos por presentar a mujeres transgresoras no se corresponde a la realidad circundante, entonces se debe buscar la trascendencia de estas historias más bien en un plano ficcional, novelesco. Un tema que complacía a un público ávido por escuchar los relatos que confirmaban sus preferencias, valores, miedos y deseos. En este mismo sentido, María-Sánchez Pérez (2013: 288) comenta que «sin embargo, junto a la finalidad informativa, al tratarse de obras literarias —de mayor o menor calidad—, se conjugan también otros fines, como son entretener, persuadir o mover los afectos». ¿Sería la violencia impuesta por las mujeres totalmente aterradora para los hombres y deseable para las mujeres? ¿Servirían estas historias, al fin y al cabo moralizantes, también como catarsis de un público femenino?

Las mujeres rebeldes contra las normas —sobre todo las muchachas enamoradas— que expresan sus deseos abiertamente son también características de la antigua lírica popular registrada en los siglos XV-XVII. Estas muchas veces no solo comparten espacio en los pliegos poéticos con los romances de ciego, sino también tópicos, como el de la «malcasada»: «Dizen que me case yo: / ¡no quiero marido, no!» (Frenk, 2003: n.º 218); o el de «la niña enamorada» rebelde: «Si mi padre no me casa, / yo seré escándalo de su casa» (Frenk, 2003: n.º 206), que podrían señalar una confluencia entre lo oral y lo escrito¹³.

Sobre las representaciones de las mujeres transgresoras bandidas, en un artículo sobre «bandoleros y bandidos», se preguntan Álvarez Barrientos y García Mouton (1986: 30)

por qué se las presenta con un carácter tan cruel es algo difícil de saber. Quizá para contrastar con el arrepentimiento posterior y realzar el matiz edificante y moral de gran parte de esta literatura; quizá para producir un efecto altamente impreso en el público; tal vez sea el eco de cierta misoginia; o la implantación de un modelo de comportamiento

¹² Sobre las hojas criminales en Vanegas Arroyo, véase Castro (2015), donde afirma que el parricidio es uno de los crímenes más frecuentes. Sobre la importancia de los castigos divinos y la justicia, véase el trabajo de Speckman (2001).

¹³ Sobre la relación entre lo impreso y lo oral en la lírica, véanse Frenk (2005 y 2006 b) y Masera (2001, 2007 y 2011a).

a la inversa, pues se presenta a estas mujeres como poco apetecibles. De todas formas, la especie de que las mujeres son más agresivas que los hombres, cuando hay razones de amor por medio, queda todavía entre el saber común de determinadas capas sociales.

Gomis Coloma (2007: 305) reflexiona en este mismo sentido que

si bien la voluntad moralizadora de los autores se extiende a casi todos los romances, buscando impresionar o conmover a sus lectores con el tremendismo de los crímenes y con sus frecuentes advertencias, a fin de censurar la transgresión y reafirmar la conveniencia de permanecer dentro del orden establecido, la resignificación que estos hicieran de los textos podía seguir caminos discordantes.

En la esfera religiosa también la transgresión del cuarto mandamiento se considera un principio fundamental, como se expresa en el *Éxodo* (20:12): «Honra a tu padre y a tu madre, para que tus días se alarguen en la tierra que Jehová tu Dios te da». O en *Efesios* (6:1-4) donde queda expreso el respeto y obediencia de los hijos a los padres, así como el deber de los padres de educar a los hijos:

Hijos, obedeced en el Señor a vuestros padres, porque esto es justo. Honra a tu padre y a tu madre, que es el primer mandamiento con promesa; para que te vaya bien, y seas de larga vida sobre la tierra. Y vosotros, padres, no provoquéis a ira a vuestros hijos, sino criadlos en disciplina y amonestación del Señor (*Biblia* Reina Valera, 1960).

Los principios que se transgreden en los impresos se contienen en los mandamientos bíblicos y por ello la condena con el castigo impartido a las hijas rebeldes y desobedientes. En este caso, la relación de los parricidios asociados con el tema amoroso recuerda a otro gran éxito textual, como fueron los «Mandamientos de amor», de carácter eminentemente lírico, donde él o la protagonista afirman haberlos quebrados por estar enamorados¹⁴.

Otro motivo de los asesinatos parece provenir de la condición propia de la mujer, según los cánones, donde ésta, por ser lasciva, lujuriosa y caprichosa, comete violencia contra su familia para lograr su fin. A las protagonistas se las describe desde el principio con adjetivos como «mala mujer», «genio caprichoso e indomable», «irascible y de mal corazón». Su final es generalmente el castigo sobrenatural divino y su arrepentimiento, tanto en las hojas peninsulares como en las mexicanas¹⁵. Sin embargo, a pesar de ser casos

¹⁴ Véase para los mandamientos de amor en la tradición el trabajo de Pedrosa (2008). En especial como un son virreinal perseguido por la Inquisición Novohispana, véase Masera (2011b y 2013).

¹⁵ Baldellou Monclús, en su estudio de los romances de cordel del siglo XVIII, clasifica a las transgresoras como justificadas y no justificadas: «Los casos en los que la transgresión de la mujer estaba justificada de alguna forma eran más delicados [...], sus resoluciones eran mucho más variadas. Era cierto que habían llevado a cabo actos reprobables, pero los lectores no habrían aceptado que un personaje heroico muriese al final de sus aventuras, tenían por lo tanto que inventar una categoría en la que encajasen sin decepcionar las expectativas del público [...]. Dado que el matrimonio no era una opción, la solución propuesta en la mayoría de los pliegos era la vida conventual. Un aislamiento de por vida que la mujer virtuosa» (2015: 227). En tanto que «el destino de las mujeres transgresoras sin justificación no era muy halagüeño, las que sí contaban con unas circunstancias que explicasen su súbito cambio de actitud solían ser juzgadas con mayor clemencia, pero sus vidas raramente acababan volviendo a ser lo que habían sido. Una vez una mujer había transgredido ciertas líneas rojas, no había vuelta atrás ni en la realidad ni en la ficción, aunque se demostrase que había actuado por unas buenas razones» (2015: 226). Sobre la violencia y el adulterio de las mujeres, véase el completo trabajo de Sánchez Pérez (2013) sobre pliegos sueltos poéticos del siglo XVI. Véase además sobre la recepción de los impresos de crímenes en el siglo XVI, Sánchez Pérez (2011).

asombrosos y terribles, son en realidad «buenas noticias», ya que se convierten, como señala Ettinghausen, «en pruebas del triunfo de Dios sobre el demonio, de la victoria de la justicia humana y la divina, y de las oportunas advertencias de la omnipotencia y sabiduría de la Providencia» (2012:157).

Los impresos que se estudian —inventariados en el Anexo I de este trabajo— pertenecen, como se ha señalado, al ámbito de los casos horrorosos, a los crímenes. La mayoría son anónimos, salvo el caso del siglo XVI, de Zamora, que fue escrito por Juan Vázquez, natural de Fuenteovejuna, y el de Untoria de 1614, que fue compuesto por Pedro Gonzales de Xaca¹⁶, por lo que se podría suponer, como ha afirmado Sánchez Pérez que

Todos los casos horribles y espantosos conservados, o bien son anónimos, o bien han sido compuestos por copleros populares, varones obviamente —del mismo modo que sucede con el resto de relaciones de sucesos—. La voz femenina queda, por lo tanto, silenciada y serán estos autores quienes reflejen su visión de la mujer que, no lo olvidemos, vendría a coincidir, en la mayor parte de las ocasiones, con la mentalidad popular de la época. (Sánchez Pérez, 2013: 288)

Sin embargo disiento de lo estipulado por la estudiosa en cuanto a que la «voz femenina ha sido silenciada», ya que si bien se sabe de la creación de pliegos poéticos por mujeres es escasa (Marín Pina, 2011)¹⁷, sí existe en los impresos de gran circulación un personaje, una voz que irrumpe en los textos como contrapunto de otras voces y que, muchas veces, confluye en tono con otros géneros de la época como el lírico¹⁸.

¿Cómo son las voces de las muchachas rebeldes y parricidas en la literatura de cordel? El uso de la voz femenina en discurso directo, sea en un papel protagónico o antagónico —por ejemplo cuando inducen al amante a cometer el asesinato— se torna relevante en los impresos¹⁹. Este recurso ofrece, como se sabe, «la máxima ilusión de mimesis» (Beristáin, 1995: 145), otorga ritmo a lo narrado y es un rasgo que proviene de e imita la oralidad. De esta manera, las mujeres establecen diálogos suplicantes, amenazantes o de negociación con sus familiares, además escriben notas a sus amantes o dejan notas que explican sus asesinatos. También las protagonistas recurren a los monólogos con apóstrofe, sobre todo aquellos dirigidos al público, al final del pliego u hoja, en el momento del

¹⁶ Sobre el mundo de la creación, difusión y distribución de los pliegos del s. XVI, véase el estudio modélico de Pedro M. Cátedra (2002).

¹⁷ Agradezco a Laura Puerto Moro la referencia a este artículo.

¹⁸ Sobre la perspectiva femenina en las canciones de la antigua lírica popular, véase el trabajo de Frenk (2006a: 353-372), además de mis trabajos sobre la voz femenina en la antigua lírica popular, donde las muchachas cumplen sus deseos en un mundo ideal y sin consecuencias sociales (2001, 2007, 2011a).

¹⁹ Entiendo aquí voz femenina «como al sujeto del enunciado, a la *personae* o personaje que es elegido para enunciar el discurso» (Masera, 2010: 220). En los pliegos analizados se utilizan los diálogos o los monólogos con apóstrofe para enfatizar el discurso. Como señala Beristáin (1995: 71-72), la modificación se puede dar sobre tres elementos: el emisor, cuando finge ser un diálogo; el contenido, cuando se realiza un «paréntesis temático»; y en el receptor, «cuando se alude o interpela explícitamente al auditorio, al interlocutor, al lector, etc.». Véase mi estudio sobre la voz femenina, donde profundizo sobre los rasgos y utilización de la misma en la antigua lírica hispánica (Masera, 2001, en especial, el capítulo 1).

arrepentimiento. Dicho de otro modo, su voz está presente en los momentos significativos para la narración desde el inicio hasta el desenlace con diferentes intensidades²⁰.

EL INICIO: PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES, SUS ATRIBUTOS Y MOTIVOS

Uno de los rasgos que identifican a los pliegos de cordel son los largos títulos que resumen la historia que se va a narrar a continuación en el impreso. En los pliegos peninsulares tremendistas se hallan frases como «un caso digno de ser memorado», mientras que en las hojas mexicanas se prefiere un abrumador uso de superlativos: «asombroso suceso», «espantosísima y alarmante noticia». Todos los títulos establecen el lugar, los personajes y se hace explícito el crimen cometido por la hija contra los padres y la causa —el casamiento contra su voluntad—. El número de asesinatos cometidos por la mujer se añade en algunos impresos, lo que hace aún más impactante la transgresión y la tragedia, muy a tono con la estética tremendista, como se aprecia en los siguientes fragmentos de los encabezados, donde se insiste en el motivo del crimen, que he señalado con cursivas:

Un caso digno de ser memorado, el qual sucedio en este año de mil y quinientos y nouenta en la ciudad de çamora, el qual trata de la cruda muerte que vna muger dio a su padre *por casarla a su disgusto. (Juan Vázquez)*

Como mato vna donçella a sus padres *porque la estoruaron de que tratasen amores, con vn mancebo. (Pedro Gonzales)*

Refierese como matò a su Padre, à su Madre, y a dos hermanos suyos *porque la tuvieron encerrada mas de un año, guardandola de su amante. (Sebastiana del Castillo)*

En que se refiere y da cuenta de veinte muertes que una Doncella llamada Doña Teresa Llanos [...]siendo las primeras á dos hermanos suyos, *por averle estorbado el casarse. (Teresa de Llanos)*

Los sucesos de Don Jacinto y doña Leonor de La Rosa: Refierese a los amores de estos *y la violencia que hizo su padre para que cassase con otro. (Leonor de La Rosa)*

En tanto que en las hojas mexicanas, se califica peyorativamente a las hijas por el crimen cometido contra sus padres en los títulos con expresiones como «Asombroso suceso o Espantosísima noticia» y además se utilizan adjetivos peyorativos como «vil», «infame»:

Una *vil* hija le quita la existencia á sus padres (*Rafaela*)

De una hija que asesinó a su padre y á su madrastra (*Candelaria*)

Del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes; y que cerca de la ciudad de Zamora asesinó á sus padres (*Norberta Reyes*)

¡Abominable parricidio! Una hija *infame* que mató á su madre (*Luz Martínez*)

Nombrar o no a la protagonista depende de los gustos de las distintas épocas, por ejemplo, en los pliegos peninsulares de los siglos XVI y XVII el nombre de la joven no

²⁰ En las hojas analizadas peninsulares, el uso de la voz femenina en diálogo o monólogo con apóstrofe corresponde a un 10 % del total de versos en *Juan Vázquez*; en *Sebastiana del Castillo*, 58 versos (20 %) y en *Leonor de la Rosa*, 63 versos (25 %). En las hojas mexicanas, apenas son unas líneas en la prosa, pero es en los versos donde se presenta la voz femenina —con el típico monólogo con apóstrofe—, que expresa el arrepentimiento y pide perdón: *Rafaela* tiene 10 versos; en *Candelaria* y *Norberta* toda la composición final en verso —en décimas y en coplas— está en voz femenina.

aparece ni en el título, ni dentro del pliego, ya que sólo se la describe como «doncella» o moza. Por el contrario, en los pliegos del siglo XVIII parece ser indispensable el nombre de las heroínas, como Teresa de Llanos o Sebastiana del Castillo, para comprender la historia. En el siglo XIX se da el nombre de la pareja protagonista: don Jacinto del Castillo y doña Leonor de la Rosa. Difiere la situación en las hojas mexicanas, donde solo aparece el nombre en el título de la hoja de Norberta Reyes, en tanto que a lo largo del relato se le da nombre y apellido a Rafaela Pérez y Luz Martínez, mujeres lujuriosas. Sin embargo, en otras hojas se ofrece únicamente el primer nombre de la protagonista, como es el caso de Candelaria, aunque su apellido se deduce porque se mencionan los de sus padres.

Las mujeres descritas en los impresos estudiados son jóvenes, cuyo rango de edad comprende desde los catorce hasta los veintidós años, quienes se rebelan contra las normas que impiden cumplir sus deseos, tanto de matrimonio como de relaciones sentimentales. Una edad que era considerada como la mejor de la mujer en algunos pliegos sobre las edades o en *La doncella Teodor*²¹:

Catorce años tenía
Y la rondaba un mazebo
(Pedro Gonzales)

Murió su padre, y su madre,
Y en poder de dos hermanos
Quedó, y viéndose mujer
De edad de unos veinte años
(Teresa de Llanos)

En la casa de sus padres,
con el recato debido
se crio y apenas tuvo
los quince abries cumplido
cuando amor tiró una flecha
quedando herida del tiro
(Leonor de la Rosa)

Rafaela Pérez, joven de diez y seis años (*Rafaela*)

Candelaria, cuya edad era de 21 años (*Candelaria*)

Así creció y llegada a la edad de 16 años y como no era de mala cara, no tardó mucho en hallar un pillo que la enamoró (*Norberta Reyes*)

Luz Martínez era una joven como de veintidós años de edad (*Luz Martínez*)

²¹ En el impreso del siglo XIX publicado por Marés sobre la doncella Teodor y titulado «Historia verdadera curiosa y entretenida de la doncella Teodor», responde Teodor a un sabio sobre las edades de la mujer. Dice el sabio: «—Ahora vas a explicarme en qué y por qué son apreciadas las mujeres en diversas edades del curso de su vida; por ejemplo, la de 20 años ¿qué me dices de ella? Doncella. —Señor, cuando es buena y discreta merece el aprecio de las gentes, y es el atractivo más seductor del hombre». URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-S743-00001-C-00008-00001-00032/3>>.

Otros aspectos que se describen en las protagonistas es el carácter, que puede ser bondadoso, o se hace notar la belleza de la joven, por ejemplo, en los casos de la doncella de Zamora (*Juan Vázquez*) o en el caso de Teresa de Llanos, quienes desde el nacimiento se distinguen por sus virtudes y, por lo tanto, la decisión de impedirle el casamiento parece al lector-oidor aún más injusta:

La niña se fue criando
muy hermosa y agraciada
honesta y bien mirada
y honrado ejemplo dando.
(*Juan Vázquez*)

Nació de muy nobles padres
Doña Teresa de Llano,
tan virtuosa, y afable,
como honesta en su recato.
(*Teresa de Llanos*)

En contraste con las «buenas mujeres», se hallan en los relatos de cordel las protagonistas «violentas y malas», cuya perdición se ha debido a su crueldad, a su lascivia o a su soberbia, que las llevan a cometer los crímenes más atroces, como son los casos de Sebastiana y Luz; en otras ocasiones es su carácter caprichoso el desencadenante, como en el caso de Norberta Reyes:

Sebastiana del Castillo,
La muger más desalmada
Que de mares ha nacido.
(*Sebastiana del Castillo*)

Luz desde su más tierna edad dió á *conocer su carácter irasible y mal corazón*, trataba bastante altiva á su madre María lo mismo que á su hermano. Además de esto, su conducta, ya hecha mujer, era de lo peor, pues se aficionaba mucho á la embriaguez y á los hombres.
(*Luz Martínez*)

Desde muy pequeña demostró Norberta *tener un genio caprichoso e indomable*, y fomentado esto por el consentimiento de los autores de su vida, acabó por ser una criatura insoportable.
(*Norberta Reyes*)

Las muchachas rebeldes descritas en los textos son muy jóvenes, adolescentes la mayoría, que se representan justo en el momento donde son incorporadas a la sociedad mediante el matrimonio —en el rito de paso— y de ahí la importancia de la toma de una buena decisión, cuyas consecuencias serían la integración en la sociedad o la perdición y el castigo. A las «malvadas» —violentas y lujuriosas— no se les da ninguna oportunidad

de enmendar el camino trazado por ellas mismas, pero y las «buenas» mujeres, ¿cómo pueden llegar a ser extremadas asesinas?²²

LA PROHIBICIÓN Y LA ADVERTENCIA: UN DIÁLOGO SUPLICANTE

La decisión sobre el destino de la protagonista proviene de las autoridades masculinas, principalmente del padre o de los hermanos en los pliegos peninsulares, en tanto que en las hojas mexicanas además hay una intervención de la madre. Ello recuerda a la tradición misógina donde «se representaba a las mujeres como seres inferiores, faltos de control, desenfrenados y rebeldes, que precisan de la tutela de la autoridad (paterna, conyugal) para doblegar sus impulsos indómitos» (Gomis Coloma, 2007: 304). Recordemos que desde la Edad Media y hasta el siglo XX no cambió mucho la situación en cuanto a su dependencia de la autoridad masculina. En la España del siglo XVIII

El desafío a la autoridad de los padres a la hora de contraer matrimonio era un foco frecuente de conflictos en la vida cotidiana, pero forzar el enlace de los hijos o impedir su matrimonio por no pagar la dote constituía un acto de transgresión aún más grave [...]. Los pliegos de cordel no escribían sobre este tipo de soluciones judiciales. Cuando la mujer sufría presiones sobre su emparejamiento en los dramas populares, la resolución tomaba un tinte más dramático. Los abusos familiares daban pie a que las doncellas se viesen en esa situación de «ausencia de varón» y por lo tanto que su toma de iniciativa fuese justificada. (Baldellou Monclús, 2015: 221)

A pesar de la misoginia imperante, en la literatura de cordel la elección del marido realizada por la hija resulta mejor opción que aquella impuesta por sus familiares, quienes, al malcasarla —ya sea por avaricia, ya sea con candidatos no apropiados como un viejo— detonan la ira más profunda y descarriada causando la muerte²³. Por ejemplo, en el pliego peninsular del siglo XVI, la hija —en un diálogo suplicante— le confiesa al padre que ha dado «palabra de casamiento» y pide que le permita permanecer con el mancebo y le advierte que de lo contrario podrá haber consecuencias funestas:

²² En las diferentes imprentas se hallan las relaciones jocosas que pregonaban los defectos de las mujeres y los hombres, por ejemplo en el siglo XVIII, la *Relación de nueva para cantar y representar que declara las condiciones, vicios y propiedades de las señoras mujeres motejándolas en todo y lo que a esto responde una doncella sobre los hombres*, donde se habla de su soberbia, debilidad, la credulidad y la falta de discreción (véase Baldellou Monclús, 2015: 219). Estas mismas hojas jocosas se hallan en la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo: «Diálogo divertido entre mujer y marido», «La mujer de cien maridos como alfileres prendidos», o los «Pleitos entre mujer y marido», entre suegras y yernos, etc. O las denominadas calaveritas, género burlesco asociado al 2 de noviembre, el «día de muertos»: «Han salido por fin las calaveras de solteros, viudas, casadas y doncellas», véanse por ejemplo las siguientes décimas: «Tampoco se crean ustedes / de las niñas doncellitas / que parecen honestitas / y á todos tienden sus redes / ellas conceden mercedes / al que aparenta ser rico / y este estúpido borrico / ni sabe lo que le espera / le voló, era la calavera / abriendo tamaño hocico // a todos les ponen cuernos / en su cara y sin sentirlo/ aunque esté mal el decirlo / son peores los infiernos. / A sus madres buscan yernos, / para estafarle discurro / ya sea México o curro / los van dejando en cuereras / acabando en calaveras / en calaveras de burro» <<http://literaturaspopulares.org/ipm/w/P%C3%A1gina:HSDoncellas.djvu/1>>

²³ El motivo de la malcasada asociado con el marido viejo es frecuente en las canciones tradicionales registradas entre los siglos XV y XVII, tanto en los pliegos como en los manuscritos, se puede consultar en Frenk (2003). Por ejemplo, en el estribillo del *Cancionero musical de Palacio*: «Viejo malo en la mi cama, / por mi fe, non dormirá» (n.º 1735).

Y este me ha dado Dios,
y por el me perdoneys
y esta merced me otorgueys
que con el me caseys vos
padre mio si quereys.
Que este será mi contento
y dello gustays vos
será servicio de Dios
tratar este casamiento
que nos gozemos los dos.
Si otra cosa pretendeys
fuera de lo que he rogado
padre mio muy amado
pretendo que me vereys
hazer algún mal recado.
(*Juan Vázquez*)

Los matrimonios desacertados impuestos por los familiares pueden deberse a la diferencia de edad, a la falta de amor (*Teresa de Llanos*) o a la codicia (*Leonor de la Rosa*). En el caso de la doncella del siglo XVI, su padre quiere a «un mal viejo a sujetalla / que tenía setenta años». Estos casos hacen aún más emotiva la súplica a través de la voz de la mujer, que vuelve a remarcar la posibilidad de cometer un «desatino»:

Ruegoos por Jesus divino
padre de mi corazón
no queráys mi perdición
que hare algún desatino
solo por esta ocasión.
(*Juan Vázquez*)

Teresa de Llano, al ser huérfana, decide elegir un buen marido «bien nacido», sin embargo, sus hermanos no lo consideran de su gusto y lo asesinan. Esto detona la ira de Teresa, que «toma el cielo con las manos / procura tomar venganza» y decide asesinarlos, vestirse como hombre y comenzar una vida errante como justiciera, donde la valentía y la criminalidad son una frontera porosa (Gomis Coloma 2007: 303):

Murió su padre, y su madre,
y en poder de dos hermanos
quedó, y viéndose mujer
de edad de unos veinte años,
por no sujetarse á nadie,
procuró tomar estado
con un mozo bien nacido.
Mas al fin se lo estorbaron
sus hermanos, y la dicen
con bastantes amenazas
que si se casa con él
han de procurar matarlo
porque no es á gusto de ellos;
mas al fin lo executaron.

[...]
 Se infundió en su corazón
 el valor más arrebatado,
 que se ha visto en criatura,
 ni han oído los humanos.
 (Teresa de Llano)

Una transformación tan radical y profunda de la buena hija en criminal muchas veces se interpreta como obra del demonio, tanto en los impresos peninsulares como en los mexicanos. Se trata de una fuerza sobrenatural que insufla a las muchachas a cometer los crímenes, ya sea por odio o por soberbia, que las lleva a morir en las llamas del infierno:

A la triste desdichada
 el demonio la ha engañado
 y el traidor falso engañador
 de suerte la ha perseguido
 disiéndole al oído
 que dicesse parte a Hurtado
 y matasen a su marido²⁴.
 (Juan Vázquez)

Rafaela Pérez, joven de diez y siete años, cuando gozaba de la primavera de su vida, la sedujo *el demonio*, *infundiéndole en su cabeza un fatal odio á sus padres* Leopoldo Pérez y María Cristina Sánchez, nativos de la villa de Huamuxtitlan. (Rafaela)

A usted no le importan nada mis buenas ó malas costumbres; ya soy grande y por lo mismo me da la gana de tener relaciones con mi compadre, *mas que tenga que ofrecerle mi alma al demonio*. (Rafaela)

Rosendo reprendía ásperamente todos los días á su hija consiguiendo con esto aumentar más el aborrecimiento de Candelaria para Andrea y por fin llegó la desnaturalizada hija a odiar á ambos del mismo modo «Esta noche mueren los dos *aunque me consuma para siempre en los infiernos exclamaba*. No volverán á pegarme otra vez!!» (Candelaria)

De nuevo se muestra a la joven dispuesta a ser influida y tentada por el demonio, así como a condenarse eternamente en el infierno con tal de no sufrir el maltrato o de acatar la prohibición impuesta por los familiares. Finalmente será la ira de la mujer, pecado recurrente en los impresos, su condena y perdición.

DESARROLLO: LA CAUSA Y EL CRIMEN

La mayoría de los crímenes se realizan en el espacio familiar, en la casa, en tanto que los espacios abiertos, la cueva y el camino, se utilizan para confabular o perpetrar otros crímenes, cuando ya la mujer ha traspasado las normas sociales. La imposición del casamiento, sobre todo si ha llegado a consumarse un matrimonio no deseado, trae como

²⁴ El uso de frases muy similares «Traidor, falso engañador» aparecen también en la antigua lírica hispánica en voz femenina: «¡Ay, amor, /perjuro, falso, traydor!» (Frenk, 2003: n.º 752) o «Aquel traydor, aquel engañador, / aquel porfiado, / que en toda aquesta noche / dormir no me á dexado» (Frenk, 2003: n.º 1647). Véase además sobre este uso de los adjetivos Masera (2001).

consecuencia que la primera víctima sea el marido. Más tarde y con un tratamiento más enfático de los pliegos, se asesina a los padres, quienes son los verdaderos culpables de haber causado las desgracias, como queda explícito en los textos. Un personaje importante para lograr el crimen es el amante, que funciona como ayudante, cuyo destino depende de si facilita o entorpece el curso de los eventos. Siempre aparece como obligado por la mujer para realizar los asesinatos, es decir, que en ocasiones se salva por su devoción o por no haber sido su culpa. Si favorece los acontecimientos, permanece con la víctima hasta el final y juntos pagan el castigo, salvo una excepción; pero si el amante no cumple con lo pedido por la protagonista, su final es la muerte a mano de la muchacha (las cursivas son mías):

Por vos dulce señora
estoy que pierdo el sentido
en ver que teneys marido
mi contento se empeora.
*No lo tengo ni tendre
si gusto me quereys dar.*
Todo gusto os quiero dar,
dezime señora en qué.
En que le hemos de matar.
(Juan Vázquez)

Yo he de matar á mi padre,
y à mi madre, vive Christo,
que he de vengar mis injurias,
pues lo tienen merecido;
aunque sepa que al infierno
vaya a pagar mis delitos;
*y me has de ayudar también,
y advierte lo que te digo
que si ayudarme no quieres,
contigo he de hacer lo mismo.*
(Sebastiana del Castillo)

Durante la escena del crimen, se establece un diálogo con la o las víctimas, generalmente con los padres, que permite aumentar la expresividad de la acción y darle vivacidad al relato. Siempre, a pesar de estar cometiendo atrocidades, se apela a los padres con respeto, como se aprecia en el texto que he puesto en cursivas:

*Señora madre,
esto es vengar mi castigo;
y con otra puñalada
concluyó à su vida el hilo.*

*Muere también,
que tú la causa has sido;
le ha dado de puñaladas,
y con animo atrevido
le quitó todas las armas
y se puso su vestido.*
(Sebastiana del Castillo)

Fue al parage acostumbrado,
donde sabía que estaban;
llegó, y así les ha hablado:
Pícaros, viles traydores,
que vilmente aveys obrado,
en darle muerte aquel mozo,
por estar de mi prendado!
Ya que alevosos lo hicisteis,
sola yo á vengarla salgo,
que como á esposa me toca
la venganza de su agravio.
(Teresa de Llanos)

Leonor de la Rosa sufre el mismo maltrato de su padre quien, conociendo que ha elegido ella a su marido, la encierra y la casa a la fuerza por codicia con el adinerado don Fernando. Ella, ante tal injusticia, responde en el más doloroso tono romántico:

Esposo mío y señor,
dueño del alma querido,
hoy mi padre de por fuerza,
¡con harto dolor lo digo!
¡con qué pena lo refiero
y con qué llanto lo escribo!
hoy me ha casado ¡hay de mí!
hoy te perdí dueño mío;
de pesar de esta gran pena,
las lágrimas hilo á hilo
de mis ojos se desprenden;
remediarlo no he podido.
¿Yo casada sin mi gusto?
rebiento solo en decirlo;
¿yo verme con otro dueño?
¿yo en brazos de mi enemigo?
Ea, mueran los que causan
tus disgustos y los míos:
para esta noche te espero;
vendrás bien apercebido,
que una criada avisada
te entrará en el cuarto mío.
Muera, muera don Fernando,
pues mi padre lo ha querido
y nos iremos los dos
que en otro reino distinto
nos casaremos después
que ya tengo prevenidos
muchos doblones y joyas,
muchas sortijas y anillos.
Esto señor te encarezco,
no haya falta en lo que digo.
(Leonor de la Rosa)

Se diría que todas las muchachas rebeldes y las mujeres seductoras pertenecen al mismo tipo de «la amante», según la categoría de Herrera-Sobek (1990: 54), que incluye «la belle dame sans merci», «the disobedient mate and the traitor». Sin embargo, y a diferencia de las mujeres de los corridos mexicanos, las muchachas rebeldes se transforman de modo simbólico en varones, con el uso del cuchillo o de un arma, que las viriliza y les permite ejercer su transgresión, así como con el cambio de la propia vestimenta, como hace la doncella del siglo XVI, Teresa de Llano, Sebastiana del Castillo y Rafaela:

Fue en traje de arriero
fue en habito de varón.
(*Juan Vázquez*)

Al fin una cierta noche,
con un ánimo gallardo,
á la hora del silencio
es ya en su sombra emboscado,
se puso calsón de ante,
jubón, y colete largo,
media blanca, y alpargata,
su capa, y sombrero blanco,
tomando broquel, y espada.
(*Teresa de Llano*)

Y con ánimo atrevido
le quitó todas las armas,
y se puso su vestido,
y en un cavallo del padre
montó y se puso en camino.
(*Sebastiana del Castillo*)

En efecto al salir á la calle, ya disfrazada con traje de hombre. (*Rafaela*)

En todos los casos, una vez que la mujer comete la transgresión, solo le queda la muerte impartida por la justicia, social o divina, como salida; con la excepción de Teresa de Llanos, quien se convierte en una vengadora social, ya que a su paso acaba también con los individuos abusivos. A ella se la perdona, enviándola al convento, como ha comentado Daniel Baldellou Monclús (2015: 226), finalmente ha sido una mujer que tiene justificación para su venganza y además ha ejercido «justicia», salvando a los débiles de los abusivos.

EL DESENLACE: PENITENCIA, EJEMPLO Y LAS VOCES DESDE EL MÁS ALLÁ

A lo largo de las narraciones, las intervenciones de la voz de la mujer varían de acuerdo con el relato, sin embargo, donde convergen con mayor contundencia las voces femeninas rebeldes es en el final del impreso, con la petición del perdón y el arrepentimiento. En él se utiliza un monólogo con apóstrofe, donde la protagonista habla a los padres y al público. La narración describe a los lectores-oidores un recorrido por las peripecias y caídas de una «transgresora», que culmina finalmente con el juicio de la sociedad y divino. Los castigos se especifican con lujo de detalles, como bien requiere el género sensacionalista, de manera que la protagonista no sólo perderá el cuerpo que la sociedad castiga, sino que será eternamente penitente en los infiernos. Estos rasgos, el

monólogo final en boca del pecador y una narración casi biográfica de la protagonista, acercan las hojas «novelescas» a la literatura de patíbulo, cuyo impacto cultural en la España Moderna ha sido estudiado por Juan Gomis Coloma (2016).

Dada la importancia del discurso final de la protagonista, que sirve como resignificación de la narración, me permitiré describir con detalle algunos de ellos. En el pliego de Juan Vázquez, después que se ha impartido justicia, se oye a los amantes, al unísono, afirmar que el castigo es mucho menor a su gran pecado, hay una invocación a la Virgen y piden perdón a Dios:

La sentencia declarada,
dezían con dolor sobrado,
*no es esta sentencia nada
conforme nuestro pecado.*

Cada qual llanto empeçava
con muy grande contrición
y a Dios perdón demandava
y a la Virgen invocava
qe fuesse en su intercession.
(Juan Vázquez)

De los más atractivos desenlaces peninsulares es el monólogo de Sebastiana del Castillo, quien advierte a los padres del peligro de forzar a sus hijas a un casamiento no deseado, ya que este es un sacramento. A continuación, pide perdón a Dios y a los presentes y finaliza con una oración muy al tono de las oraciones no canónicas que circulaban entre la población²⁵:

Padres, los que teneis hijas,
no seáis como los míos,
no le estorvéis matrimonio,
que es Sacramento divino
de nuestra Madre la Iglesia,
dispuesto del Uno, y Trino:
mirad en lo que me veo,
y en què trabajos me he visto
pedidle à Dios me perdone,
y à todos perdon os pido.
Alzò los ojos al Cielo,
y dixo: Jesus divino
por la Sangre virginal
que os vertieron los Judíos;
por la cruel bofetada
de vuestro Rostro divino,
y por toda la Passión

²⁵ Sobre el uso de las oraciones mágicas en España, véanse los trabajos de Pedrosa (2000), y para la Nueva España del siglo XVIII, véanse los trabajos de Campos Moreno (1999). Esta parece ser una versión inspirada en las oraciones y los actos de contrición al Divino Rostro, véase el impreso de la Imprenta Vanegas *Alabanzas a la Sagrada Pasión y la deprecación al Divino Rostro*. URL: <<http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:AA Rosto.djvu>>

que padeciste, Dios mio,
 te pido que me perdones:
 pequè, Señor, mala he sido;
 mas vuestra misericordia
 es mayor que mis delitos.
(Sebastiana del Castillo)

Mientras que en las hojas peninsulares el castigo impartido por la justicia se describe minuciosamente y luego se da voz a la protagonista, en las hojas mexicanas se menciona más bien de manera escueta cómo se hace justicia por las autoridades, ya que existe un mayor interés en mostrar las causas sobrenaturales, el demonio, que han intervenido en la realización de los crímenes.

Donde existe una convergencia de recursos poéticos de las hojas mexicanas con los pliegos españoles es en las narraciones en verso —décimas o coplas— que siguen a las relaciones en prosa²⁶. Algunas son resúmenes de los casos expuestos en tono de súplica, además se incluye una advertencia a los padres, y un monólogo con apóstrofe donde la protagonista pide perdón. El monólogo es sorprendente porque se realiza desde el más allá, como alma penitente que arde en los infiernos, al estilo de la película *Rashomon* de Kurosawa. De esta manera se aprecia un mayor interés por la «emoción» que buscar algún grado de verosimilitud en los textos. Véase especialmente el texto en cursivas:

Por una venganza horrible
 A mis padres maté yo;
 El diablo me aconsejó
 pensamiento tan punible,
 hoy un castigo terrible
 tengo por el Ser Supremo,
y mi alma entre llamas quemo,
entre llamas infernales,
 pues fueron tantos mis males
 como almas guarda el infierno²⁷.
(Rafaela Pérez)

¡Qué crimen tan espantoso
Ejemplos pocos habrá!
Por eso hoy en el infierno
Padezco sin descansar.

A mi padre le clavé
 Le cuchillo, ¡ay, qué horror!
 Y á mi madrastra lo mismo;
 ¡Yo nunca tendré perdón!

²⁶ El uso de una estrofa o versos al final de la hoja donde se resume la moraleja era común en los pliegos del siglo XVI con el fin de facilitar su memorización y probablemente en relación también con la heterogeneidad de público de estos impresos (Puerto Moro, 2008: 231).

²⁷ En este caso de la hija mexicana, la advertencia hacia los padres la hace el narrador y no la protagonista, como vimos en Sebastiana del Castillo: «No hay que ser consentidores / con hijos desobedientes, / que se tornan en serpientes / en monstruos devoradores. / Ved el ejemplo, señores, / en esa hija maldecida / y del mundo aborrecida / pues para colmo de males / a sus pobrecitos padres / les llegó á quitar la vida».

Por eso me vieron presa
Hecho lumbre todo el cuerpo,
Y por eso di un tronido
que estremeció el cementerio.

Ejemplo tomen, señoras,
Del suceso que pasó;
Y procuren libertarse
De un delito tan atroz.
(*Candelaria*)

Escuché las seducciones
de un vil depravado
que por fin me abandonó
más triste haciendo mi estado.
Su vil corazón dañado
me acabó de pervertir
haciéndome ahora sufrir
los tormentos del infierno
que será el castigo eterno
a mi horrible delinquir.

A mis adorados padres
con crueldad no conocida
como una fiera salvaje;
les arrebaté la vida.
¡Perdona, madre querida!
¡Perdón, padre idolatrado!
Ya mi castigo ha llegado,
¡Ojalá en aquel desierto
mil veces me hubiera muerto
antes de haberlos matado.

El mes próximo pasado
cometí un crimen atróz
pues con horrible crueldad
la muerte le di a los dos
mas el castigo velóz
vino por Dios decretado
y mi cuerpo fue arrojado
de un barranco en lo profundo
y allí en un estado inmundo
por gusanos devorado.

Por el cariño cegados
mis padres me consintieron
causándome una desgracia
que muy tarde conocieron.
dos de las víctimas fueron
de mi mala educación
labrando mi perdición

un amor mal entretenido
y por no haber reprimido
mi perversa inclinación.
(Norberta)

La voz de la mujer ahora expresa un arrepentimiento y una propia condena desmedidos, llena de adjetivos excesivos: «crimen atroz», «mil veces me hubiera muerto», «yo nunca tendré perdón»²⁸. No se puede olvidar que las décimas o coplas de la hoja volante mexicana eran las que se cantaban y en ellas predomina un estilo poético oral al que se adaptan los relatos, como señala Henry Ettinghausen para las relaciones peninsulares²⁹:

Lo mismo que las demás relaciones en verso, éstas se presentan, más deliberadamente que las escritas en prosa, como productos que se proclaman como literarios, con obvias raíces folklóricas cuyos efectos asombrosos debían de estar acordes con el inconsciente colectivo, lo mismo que con la tradición romanceril. Al redactarse en verso (modalidad característica de las ficciones poéticas), tiene la capacidad de convertir desgracias en minidramas. Gracias a sus técnicas, tanto métricas como narrativas, a sus fórmulas expresivas típicas del romance, a sus personajes arquetípicos, a sus situaciones y argumentos ritualistas y a su moral maniquea, dignifican los sucesos que cuentan, transformándolos en acontecimientos ejemplares y casi míticos. (Ettinghausen, 1993: 106)

En la poética de los impresos se destaca el arrepentimiento y la solicitud de perdón. El uso de la voz femenina de modo directo, un monólogo con apóstrofe que permite acrecentar la emoción del final y el desenlace con el tono emotivo y conmovedor permitirá —o intentará— a los lectores-oidores sosegar sus pasiones, pues han atestiguado el triunfo del bien sobre el mal.

CONCLUSIONES

Una cala diacrónica en los impresos populares revela rupturas y continuidades que llevan a comprender mejor a estos textos en sus propios términos. Por una parte, se confirma la comunidad de medios expresivos de un género transnacional como el de cordel y la reutilización de motivos en los impresos de casos horribles de crímenes como es el parricidio cometido por una mujer joven al habersele obstaculizado sus deseos de matrimonio —o de relaciones sentimentales—.

El estudio de los pliegos con estos casos revela un tipo de mujer transgresora: la muchacha rebelde, que decide no conformarse con las reglas impuestas por las autoridades familiares masculinas como son el padre, el marido impuesto o los hermanos. La fuerza de su deseo amoroso es tal que la lleva a romper las reglas sociales hasta finalizar condenada. Estas mujeres tienen voz y la ejercen para expresarse, para alentar al amado, a que la acompañe y la siga, así como para consumir su amor. Una voz que se transforma desde aquella de la muchacha suplicante hasta la de la mujer amenazante y desalmada.

²⁸ En el caso de *Luz Martínez* existe un resumen del caso en coplas, pero no hay una voz femenina. En este impreso, la cuarteta final dice la condena: «Que Dios desde su alto trono, / Mil penas dará a la impía, / Y todos á voz en cuello/ Le gritarán ¡¡¡¡Parricida!!!».

²⁹ La literatura de cordel es una literatura para oralizarse, de ahí que, como señala Jean François Botrel, «para el romance impreso para su venta ambulante, la fase escrita no es sino un momento limitado» (1993: 160).

Las muchachas rebeldes muchas veces eligen con sabiduría pero se les impide ejercer su deseo con gran violencia; hecho que culmina en un desastroso y sangriento final. Como vimos, unas pueden ser buenas mujeres de noble cuna que con el castigo injusto se tornan, gracias al demonio, en asesinas seriales o vengadoras, en tanto que las muchachas lujuriosas y violentas confirman con los asesinatos cometidos su inestabilidad y arrogancia.

En una mayoría de casos la religión está presente a través del demonio. Las mujeres rebeldes, al ser agredidas, son víctimas del tentador, a veces con hechizos o por la posesión misma del personaje —«endemoniadas»—, hasta transformarse en monstruos para cometer sus fechorías que las llevarán al infierno.

Mujeres que dialogan o monologan primero de manera suplicante —donde se les permite expresar su punto de vista sobre la buena elección del matrimonio— para, luego de una advertencia, tornar su voz en tono amenazante y convertirse, por causa de sus familiares, en una mujer rebelde con un discurso varonil o bélico y con acciones violentas varias que llegan hasta el travestismo de disfrazarse de varón, como se aprecia en algunos de los grabados.

Las voces de las muchachas rebeldes cambian de acuerdo con los siglos y el contexto. Mientras que en los primeros casos (siglos XVI-XVII) las mujeres son doncellas sin nombre que se rebelan y sus discursos están llenos de ecos líricos y son de tono más contenido; en el siglo XVIII, Sebastiana y Teresa son muchachas atrevidas, asociadas con el bandolerismo y sus discursos están marcados por amenazas, agresiones y, posteriormente, arrepentimiento, quizás acorde con las nuevas expresividades³⁰. Más tarde, en el siglo XIX peninsular, el romanticismo y lo novelesco impregnan el discurso de Doña Leonor, mientras que en las hojas mexicanas la intención reformadora religiosa prevalece, y parece que responde a la necesidad de reafirmar los valores religiosos después de un periodo turbulento y pleno de conflictos entre el Estado y la Iglesia.

Todos estos impresos señalan la fuerza desbordada de la muchacha rebelde, que la lleva a transgredir cada una de las normas sociales y religiosas, confirmando la irracionalidad y veleidad de la mujer, sí, pero también señalando la posibilidad de poder negarse con su propia voz. ¿La insistencia del castigo demostraría la proliferación de estos casos? ¿La «literatura de noticias» con estos temas sería una catarsis para el público femenino? Serán nuevas investigaciones las que nos confirmen y complementen los rasgos descritos aquí, así como el impacto de estas voces de mujer en la formación de un público femenino.

OBRAS CITADAS

- ALTAMIRANO, Magdalena (2010): «Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45-2, pp. 445-464. DOI: <https://doi.org/10.3989/rntp.2010.15>
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y Pilar GARCÍA MOUTON (1986): «Bandolero y bandido. Ensayo e interpretación», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 41, pp. 7-58.
- ARJONA IGLESIAS, Marina (1991): *Estudios sintácticos sobre el habla popular mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

³⁰ En el siglo XVIII proliferan estas mujeres transgresoras, justamente en una «época en que comienza a forjarse el discurso de la sensibilidad y domesticidad femeninas» (Gomis Coloma, 2015: 72).

- BALDELLOU MONCLÚS, Daniel (2015): «El ascenso a la masculinidad: mujeres transgresoras en la literatura popular del siglo XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 21, pp. 205-236. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2015.i21.12
- BERISTÁIN, Helena (1995): *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa.
- BIBLIA. Reina Valera (1960). URL: <<https://www.biblia.es/reina-valera-1960.php>>.
- BONILLA, Helia Emma (2005): «Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo», en Belem Clarck de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras, asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, II, México, UNAM, pp. 415-435.
- BONILLA, Helia Emma (2017): «Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato», Mariana Masera Cerutti (coord.). *Colección Chávez-Cedeño: Antonio. Vanegas Arroyo: Un editor extraordinario*, México, UNAM, pp. 61-105.
- BOTREL, Jean François (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- BOTREL, Jean François (2000): «El género de cordel», en Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la Literatura de Cordel, I*, Madrid, CSIC, pp. 41-69.
- BOTREL, Jean François (2014): «Literatura de cordel», en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, Madrid, CSIC.
- BOTREL, Jean François (2016): «El sensacionalismo en la era premediática», en Celso Almuíña Fernández, R. Martín de la Guardia, J. Vidal Pelaz López (dir.), *Sensacionalismo y amarillismo en la Historia de la Comunicación*, Madrid, Editorial Fragua, 2016, pp. 25-37.
- CAMPOS MORENO, Araceli (ed.) (1999), *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España, 1600-1630*, México, El Colegio de México.
- CARO BAROJA, Julio (1990): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.
- CARRANZA VERA, Claudia (2014): *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. XVII)*, San Luis, El Colegio de San Luis.
- CASTRO PÉREZ, Briseida, Rafael GONZÁLEZ BOLÍVAR y Mariana MASERA (2013): «La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros», *Revista de literaturas populares XIII-2*, pp. 491-503. URL: <<http://www.rlp.culturaspopulares.org>>.
- CASTRO PÉREZ, Verónica Briseida (2015): *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México entre siglos*, [tesis de licenciatura], México, UNAM.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2002): *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1998 [1611]): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Altafulla.
- DÍAZ VIANA, Luis, (2000a): *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la Literatura de cordel*, Madrid, CSIC.
- DÍAZ VIANA, Luis (2000b): «Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural», en Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. Aproximación general a la Literatura de Cordel, I*, Madrid, CSIC / Departamento de Antropología de España y América, pp. 13-38.
- DÍAZ VIANA, Luis (2001). *Palabras para el pueblo. La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando*, II, Madrid, CSIC.

- ETTINGHAUSEN, Henry (1993): «Sexo y violencia en la prensa del XVII», *Edad de Oro*, 12, pp. 95-108.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1995): «Política y prensa popular en la España del siglo XVII», en María Cruz García de Enterría, (coord.) *Literatura popular. Conceptos argumentos y temas. Anthropos*, 166-167, pp. 86-90.
- ETTINGHAUSEN, Henry (2012): «Prensa amarilla y el barroco español», en Roger Chartier, Carmen Espejo Cala, *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM, El Colegio de México, FCE.
- FRENK, Margit (2005): *Entre la voz y el silencio*, México, FCE.
- FRENK, Margit (2006a): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, FCE.
- FRENK, Margit (2006b): «Impresos vs. manuscritos y la divulgación de la lírica de tipo popular en los siglos XVI y XVII», en Pedro M. Cátedra (ed.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 477-490.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, Madrid.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (coord.) (1995): *Literatura popular. Conceptos argumentos y temas. Anthropos* 166-167, Barcelona.
- GARCÍA MOUTON, Pilar (2000): *¿Cómo hablan las mujeres?*, Madrid, Arco.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa, (2017): «Las mujeres como receptoras de los cuadernillos de medicina de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, en Masera, Mariana (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, Morelia, ENES-UNAM, pp. 88-104.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa (2021): «Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», México, UNAM.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa (en prensa): «Mujeres protagonistas de noticias en las hojas políticas de Antonio Vanegas Arroyo», en Masera, Mariana y Miguel Angel Castro (eds), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México, UNAM.
- GOMIS COLOMA, Juan (2007): «‘Porque todo cabe en ellas’: imágenes femeninas en los pliegos sueltos del siglo ilustrado», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 33, pp. 299-312.
- GOMIS COLOMA, Juan (2015): *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia.
- GOMIS COLOMA, Juan (2016). «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 22, pp. 9-25. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001), «Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria», en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México: El Colegio de México, pp. 449-468.
- GONZALO GARCÍA, Consuelo (2006): «Casos tremendos y prodigiosos en prosa y verso: Escudero de Cobeña y tres pliegos sueltos del Duque de T'Serclaes de Tilly (s. XVI)», en Patrick Bégrand (ed.), *Las relaciones de sucesos: relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 37-99.

- HERRERA-SOBEK, María (1990): *The Mexican Corrido: A feminist Analysis*, Bloomington, Indiana University Press.
- IGLESIAS CASTELLANO, Abel (2014): «La representación de la mujer en las relaciones de sucesos», *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 2, pp. 1-22. DOI: <https://doi.org/10.12795/RiHC.2014.i02.01>
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor (1995): «La poesía de cordel», *Anthropos*, 166-167, pp.43-46.
- JESPERSEN, Otto (1969): *Language: its Nature, Development and Origin*, Londres, Allen & Unwin.
- LLANES PARRA, Blanca (2008): «El enemigo en casa: el parricidio y otras formas de violencia interpersonal doméstica en el Madrid de los Austrias (1580-1700)», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.24382>
- MARCO, Joaquín (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, 2 vols., Madrid, Taurus.
- MARÍN PINA, Carmen (2011): «Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto», *Bulletin Hispanique*, 113-1, pp. 239-267. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1341>
- MASERA, Mariana (2001): «*Que non dormiré sola non*»: *La voz femenina en la antigua lírica hispánica*, Barcelona, Azul.
- MASERA, Mariana (2007): «La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica: el deseo como transgresión», en Gabriela Nava y Nieves Rodríguez, (eds.). *Homenaje a Margit Frenk*, México, UNAM, pp. 113-123.
- MASERA, Mariana (2010): «Canciones híbridas: la voz femenina popular y el travestismo poético culto», en Von der Walde, L., Company, C. & González, A., (eds.). *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, México, El Colegio de México, UNAM, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 219-247.
- MASERA, Mariana (2011a): «“¡Aires, ola! ¡que me abraso de amores toda!”: Desire and Transgression in Medieval Popular Lyrics’ Feminine Voice», Xon de Ros y Geraldine Hazbun (eds.), *A Companion to Spanish Womens’ Studies*, Londres, Tamesis, pp. 41-54.
- MASERA, Mariana (2011b): «Un cancionero popular o las máscaras de la voz», en Claudia Parodi y Jimena Rodríguez (eds.), *Centro y periferia. Cultura, lengua y literatura virreinales en América*, Madrid, Editorial Iberoamericana / Vervuert, pp. 105-124. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954871100-009>
- MASERA, Mariana (2013): «Bailes “deshonestos” y sonos perseguidos por la Inquisición Novohispana», en Mariana Masera (ed.), *Poéticas de la Oralidad: las voces del imaginario*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. DOI: <https://doi.org/10.22201/iifl.9786070254246p.2014>
- MASERA, Mariana (coord.) (2017a): *Colección Chávez-Cedeño: Antonio. Vanegas Arroyo: Un editor extraordinario*, México, UNAM.
- MASERA, Mariana (coord.) (2017b): *Notable Suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, ENES Morelia, UNAM.
- MASERA, Mariana (2018): *Las representaciones de la voz en la literatura del cordel de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*, «Coordenadas 2050, núm, 20», México, UNAM.
- PEDROSA, José Manuel (2000): *Entre la magia y la religión: oraciones, ensalmos y conjuros, Sendoa*.
- PEDROSA, José Manuel (2008): «Los mandamientos de amor y Los sacramentos de amor: lírica a lo divino e inversiones profanas (de la Edad Media a la tradición oral moderna)», *Revista de Folklore*, 328, pp. 111-126.

- PUERTO MORO, Laura (2008): «La relación de catástrofes naturales y sobrenaturales como profecía anti-turca en pliegos sueltos poéticos del s. XVI», en Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz Hermida (eds.), *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos* (1500-1750), Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 225-236.
- REDONDO, Augustin (1995): «Características del “periodismo popular” en el Siglo de Oro», en María Cruz García de Enterría (coord.), *Literatura popular. Conceptos argumentos y temas. Anthropos* 166-167, Barcelona, pp. 80-85.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2006): «La retórica de las relaciones tremendistas del siglo XVI», en Javier San José Lera (ed.), *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 217-234
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2008): «La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI): construcción y reelaboración», *Etiópicas*, 4, pp. 1-20. URL: <<http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1594>>.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2011): «La escalada del crimen en la mentalidad del siglo XVI en una relación de sucesos de 1588», *NRFH*, 59.1, pp. 173-195. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v59i1.1038>
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2013): «El adulterio y la violencia femenina en algunos pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 68.2, julio-diciembre, pp. 287-303. DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2013.02.012>
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2001): «Pautas de conducta y código de valores en los impresos de Vanegas Arroyo», en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 425-448.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa (2005): «Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», en Belem Clark de Lara (ed.), *La República de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. México, UNAM, pp. 391-414.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-index of folk literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, Mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Bloomington, Indianapolis & Copenhagen: Indiana University, Rosenkilde & Bagger, 6 vols.
- WANG, Chao Fang (2013): *Las fórmulas superlativas en el español de los siglos XVIII y XIX*, Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid.

REPOSITORIOS CONSULTADOS

- Biblioteca Digital Hispánica* [En línea: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>] [Consulta: 24 de junio de 2021]
- Cambridge Digital Library. Spanish Chabook Collection* [En línea: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/spanishchapbooks/1>] [Consulta: 24 de junio de 2021]
- Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos* (CBDRS) (coord. Sagrario López Poza y Nieves Pena) [En línea: <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0005029/4876>] [Consulta: 24 de junio de 2021].
- Impresos Populares Iberoamericanos* (IPI) (coord. Mariana Masera) [En línea: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/Inicio>] [Consulta: 24 de junio de 2021]
- Mapping pliegos*. Base de datos y Biblioteca digital de pliegos sueltos de los ss. XIX y XX [En línea: <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos>] [Consulta: 24 de junio de 2021]

ANEXO I

CORPUS DE OBRAS ESTUDIADAS

[Precediendo a la rúbrica se ha incluido, entre corchetes, el nombre propio del autor o de la protagonista por el que el pliego u hoja volandera es identificado en este estudio]

[1] [Juan Vázquez] *Aquí se contiene vn caso digno de ser memorado, el qual sucedio en este año de mil y quinientos y nouenta en la ciudad de çamora, el qual trata de la cruda muerte que vna muger dio a su padre por casarla a su disgusto y assimesmo trata como mato a su marido, y causo otras cinco muertes como la obra lo yra declarando por su estilo y trata de la justicia que se hizo della, y de vn amigo suyo. Fue la presente obra compuesta por Juan Vazquez natural de Fuente Ovejuna.* [s.l., s.i., c. 1590]

[En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000256458&page=1>] [Consulta: 25 de junio de 2021]

[2] [Pedro Gonzales] *Verdadera relacion la qual trata de vn caso que sucedio en Castilla la vieja, en vn lugar llamado Vntoria. Como mato vna donçella a sus padres porque la estoruaron de que tratasen amores, con vn mancebo. cuenta como se fueron a vn monte ella y el moço aser salteadores, y del venturoso fin que tuuieron Tambien se declara como fue causa de tanto mal vna vieja con quien ella se aconsejo. Compuesto por Pedro Gonzales natural de Iaca.* (Cuenca: Salvador Viader, 1614)

[En línea: <https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0005076/4507/ejemplar/6915>] [Consulta: 25 de junio de 2021]

[3] [Sebastiana del Castillo] *SEBASTIANA DEL CASTILLO, NUEVO Y CURIOSO ROMANCE, EN QUE se declaran las atrocidades de Sebastiana del Castillo: Refierese ccomo matò a su Padre, à su Madre, y a dos hermanos suyos porque la tuvieron encerrada mas de un año, guardandola de su amante y el castigo que en ella se executó en Ciudad Rodrigo, con lo demàs que verà el curioso Letor.* (Valencia: Agustín Laborda, s. a. [¿1725?])

[En línea: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-T-01957-00003/1>] [Consulta: 25 de junio de 2021]

[4] [Teresa de Llanos] *XACARA NUEVA, EN QUE SE REFIERE Y DA CUENTA de veinte muertes que una Doncella llamada Doña TERESA DE LLANOS, natural de la Ciudad de Sevilla, siendo las primeras à dos hermanos suyos, por averle estorbado el casarse. Y también se declara como se vistió de hombre, y fue presa, y sentenciada à muerte, y se vio libre por averse descubierto que era mujer y el dichoso fin que tuvo.* (Barcelona: Herederos de Juan Jolís, s.a. [1760-1778?])

[En línea: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-S743-00003-C-00008-00002-00022/1>] [Consulta: 25 de junio de 2021]

[5] [Leonor de la Rosa] *CURIOSA RELACIÓN en que se manifiestan los sucesos de don Jacinto del Castillo y doña Leonor de la Rosa. Refiérense los amores de estos, y la violencia que hizo su padre que se casase con otro, y lo demás que verà el lector.* (Valencia: Juan Mariana, 1857)

[En línea: <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00027-00101/1>] [Consulta: 25 de junio de 2021]

[6] [Rafaela] *ASOMBROSO SUCESO Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia à sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!* [México: Antonio Vanegas Arroyo, s.a.]

[En línea: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:ASSuceso.djvu>]
[Consulta: 25 de junio de 2021]

[7] [Candelaria] *ESPANTOSÍSIMA Y ALARMANTE NOTICIA, De una hija que asesinó a su padre y á su madrastra en una población del Estado de Jalisco.* [México: Antonio Vanegas Arroyo, s.a.]

[En línea: http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:EAJalisco_A.djvu]
[Consulta: 25 de junio de 2021]

[8] [Norberta] *Terrible y verdadera noticia! Del espantoso ejemplar ocurrido con Norberta Reyes; y que cerca de la ciudad de Zamora asesinó á sus padres el día 2 del pasado del presente año* [México: Antonio Vanegas Arroyo, s.a.]

[En línea: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:TVAño.djvu>] [Consulta: 25 de junio de 2021]

[9] [Luz Martínez] *Espantosísimo acontecimiento ¡Abominable parricidio! Una hija infame que mató á su madre la noche del viernes 13 de Noviembre de 1896 en el Rancho de Goycochea del Distrito de Tlalpam.* [Imprenta Vanegas Arroyo]

[En línea: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:EATlalpan.djvu>]
[Consulta: 25 de junio de 2021]

ANEXO II

IMÁGENES DE LOS IMPRESOS



[1] [Juan Vázquez] *Aquí se contiene vn caso digno de ser memorado...* [s.l., s.i., c. 1590]
Biblioteca Nacional de España, R/12175/3

Verdadera relacion, la qual trata de

vn caso que sucedio en Castilla la vieja, en vn lugar llamado Vn-
toria. Como mato vna donçella a sus padres porque la estoruaró
de que tratase amores, con vn mancebo. Quenta como se fueró
a vn monte ella y el moço a ser salteadores, y del venturoso fin q
tuuieron. Tambien de clara como fue causa de tanto mal, vna vio-
ja con quica ella se aconsejó. Compuesto por Pedro Gon-
zales natural de laça, Imprella con licencia, en Cuenca,
en casa de Salvador Viader, en la carreteria.

Año de 1614.



Mientras có mi torpe in xenio
al mundo esta istoria queto
a la sacra virgen pido
que faborezca mi aliento.
Co miença la obra.
Sucedió pues que en vntoria
vn lugarcito pequeño
que esta en Castilla la Vieja,
a orillas del río duero.
A via dos vien casados
queridos de todo el pueblo
porque eran buenos Christianos,

y muy grandes limosneros.
Y vna hija, fue seruido
de darles el Padre eterno
que lo quiso sus pecados,
y Dios se sirue con ello.
Catorze años tenía,
y la rondaua vn mancebo
galan y de muy buen tallo,
tambien hijo deste pueblo.
Y añiciona dote del
la moça con tierno pecho
a zia mil diligencias

por

[2] [Pedro Gonzales] *Verdadera relación...* (Cuenca: Salvador Viader, 1614)
BIDISO, BML-CR2-015



SEBASTIANA DEL CASTILLO.

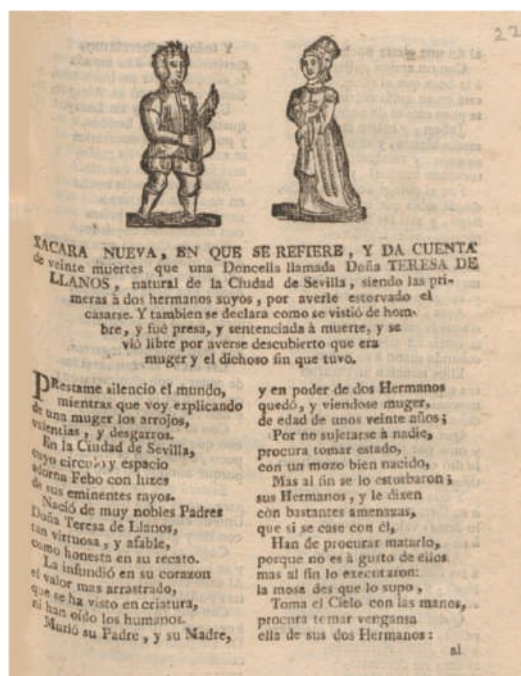
NUEVO, Y CURIOSO ROMANCE, EN QUE SE
declaran las atrocidades de Sebastiana del Castillo: Refiere se
como mató a su Padre, a su Madre, y a dos hermanos suyos,
porque la tuvieron encerrada mas de un año, guardandola
de su amante, y el castigo que en ella se executó en Ciudad-
Rodrigo, con lo demás que verá el curioso Letor.

Para el mayor sentimiento,
que se ha visto, ni se ha oido,
en este presente tiempo,
a mis oyentes combido:
para admiracion del Orbe,
y para que sumergidos
ley cause espanto, y allombro,
pido que me den oidos.
Tambien le pido a la Reyna

de los Cielos el auxilio,
para poder explicar
el valor mas atrevido,
la atrocidad mas enorme,
que en muger jamás se ha visto,
y el poco temor de Dios,
y de sus justos juicios:
Mas con su Divina luz
doy a este caso principio.

En

[3] [Sebastiana del Castillo] *SEBASTIANA DEL CASTILLO...* (Valencia: Agustín Laborda, s. a. [¿1725?]).
© British Library Board Item no. T3 in volume T.1957



[4] [Teresa de Llanos] *XACARA NUEVA...* (Barcelona: Herederos de Juan Jolis, s.a. [1760-1778?]). Cambridge University, Spanish Chapbooks Collection. PR-S743-00003-C-00008-00002-00022-000-00001. Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library



[5] [Leonor de la Rosa] *CURIOSA RELACIÓN...* (Valencia: Juan Mariana, 1857). © British Library Board Item no. T101 in volume 1074.g.27.



[6] [Rafaela Pérez] *ASOMBROSO SUCESO Acaecido en San Miguel del Mezquital...* [México: Antonio Vanegas Arroyo, s.a.]

Disponible en: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:ASSuceso.djvu>



[7] [Candelaria] *ESPANTOSÍSIMA Y ALARMANTE NOTICIA...* [México: Antonio Vanegas Arroyo, s.a.]

Disponible en: http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:EAJalisco_A.djv



- [8] [Norberta Reyes] *Terrible y verdadera noticia!*... [México: Antonio Vanegas Arroyo, s.a.]
 Disponible en: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:TVAnho.djvu>



- [9] [Luz Martínez] *Espantosísimo acontecimiento...* [México, Antonio Vanegas, 1896]
 Disponible en: <http://literaturaspopulares.org/ipm/w/%C3%8Dndice:EATlalpan.djvu>

Fecha de recepción: 18 de julio de 2021
 Fecha de aceptación: 4 de octubre de 2021



«Canciones y villancicos, para cantar y tañer» (RM 1066):
pliego suelto e historia poética en el Renacimiento

«Canciones y villancicos, para cantar y tañer» (RM 1066):
Chapbooks and poetic history in the Renaissance

Vicenç BELTRAN

(Universitat de Barcelona-Institut d'Estudis Catalans)

vicent.beltran@ub.edu

ORCID: 0000-0002-6598-7972

ABSTRACT: Chapbook no. 1066 in the *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* (s. XVI) includes a group of traditional and courtly *villancicos* with a long bibliographical tradition that is set in motion with Juan del Encina's *Cancionero* and encompasses the century originating with the musical *cancioneros* of the first decades of the sixteenth century and culminating in the printed and manuscript *cancioneros* of the early seventeenth century. Our analysis indicates that we are dealing with a fashionable body of courtly poetry that was read and sung by the literate classes of that period which also coincides with the blossoming of Petrarchism.

RESUMEN: El pliego n.º 1066 del *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* (s. XVI) contiene un conjunto de villancicos tradicionales y cortesés con una larga tradición bibliográfica, desde el *Cancionero* de Juan del Encina y los *cancioneros* musicales de la primera mitad de siglo XVI hasta los *cancioneros* impresos y manuscritos de la primera parte del siglo XVII. El análisis demuestra que nos hallamos ante el corpus de poesía cortesana de moda que se cantaba y leía entre las clases letradas de la época, coincidiendo con la eclosión del petrarquismo.

KEYWORDS: Chapbooks, *Villancicos*, Traditional Poetry, *Cancioneros*, Refrains, Glosses, Musical Poetry.

PALABRAS-CLAVE: Pliegos sueltos, Villancicos, Poesía oral, Cancioneros, Estribillos, Glosas, Música, Poesía musical.

En su largo peregrinar a la caza de estribillos de sabor tradicional, Margit Frenk tuvo el gusto de prologar un bello volumito donde Antonio Rodríguez-Moñino (1952) había reunido un conjunto de pliegos de documentación única; incluía entre otros el que hoy conocemos como pliego n.º 678 del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* (s. XVI) y juzgaba que «sus cuatro primeras composiciones aparecen en muchos otros pliegos sueltos de la época» y «sin pertenecer propiamente a la tradición popular ni a la cortesana, van destinadas al gran público» (Rodríguez-Moñino y Frenk, 1952: xix-xx); tres de estas eran «Pasesme por Dios barquero», «Romerico tú que vienes» y «No me demandes, carillo» (Frenk, 2003: § 951, 527, 999 y 700). A propósito del cuarto pliego, los «Cantares de diuersas sonadas con sus deshechas muy graciosas ansi para baylar como para tañer» (n.º 753 del *Nuevo Diccionario*), decía que era «extraordinario

por todos conceptos»: «las composiciones [...] son casi todas únicas y su estilo [...] es el estilo de las canciones que nos conservan las obras de música de mediados del siglo XVI, principalmente las de Juan Vázquez» (Rodríguez-Moñino y Frenk, 1952: xxxv).

El tema es doblemente interesante si consideramos que la primera antología de poesía tradicional publicada por Dámaso Alonso no aparecería hasta cuatro años después (1956), la de Margit Frenk tardaría catorce (1966), precedida por muy poco de la segunda edición de la de D. Alonso con la colaboración de José Manuel Blecua (1964). A su vez, la primera edición del *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)* de Antonio Rodríguez-Moñino no llegaría hasta 1970. Y sin embargo la dedicación de Margit a estos temas nace con su tesis de doctorado de 1946 (Frenk, 1946)¹; bien informado andaba don Antonio de las personas más capacitadas para abordar estos problemas. El tomito que nos ha ocupado, a pesar de su aparente sencillez, resulta sin embargo una aportación muy interesante al conocimiento de los pliegos sueltos y de la poesía tradicional en unos años en que estas resultan escasas, y se erigió en una pieza importante para la historia de estos estudios.

Dado su contenido, tanto don Antonio como doña Margit habrían saltado de gozo de haber dispuesto del pliego que ahora vamos a estudiar, el n.º 1066 del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino. Conocido por noticias indirectas, había permanecido en paradero desconocido durante casi todo el siglo XX a pesar de pertenecer a una institución pública, el fondo legado por el bibliófilo Alfred Clark Chapin a la biblioteca de Williams College de Williamstown (Massachusetts) en fecha casi centenaria, 1923. Allí lo fue a encontrar otro infatigable pesquisidor de libros antiguos, el añorado Víctor Infantes (1981). Valga este estudio como un homenaje a los tres, aunque ya solo doña Margit alcance a conocerlo y pueda incorporar la noticia en su magno *Corpus*.

El pliego comienza con una breve rúbrica: «Siguense muchas canciones y villancicos, para cantar y tañer con vihuela, muy donosos y graciosos»; aunque carece de cualquier dato relativo a la impresión, Mercedes Fernández Valladares lo ha atribuido recientemente a las prensas de Felipe de Junta «¿ca. 1560-1575?» (Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent, en prensa: § XVII, nota), dándonos una indicación precisa y valiosísima para trazar la historia de su contenido. Bajo la rúbrica figuran cinco taquitos con figuras factótum rodeados de viñetas para orlas; aquellas fueron largamente usadas desde principios del siglo XVI, pues algunas proceden ya del taller sevillano de los Cromberger: el árbol lo utilizó Juan de Junta un tercio de siglo antes de la impresión del 1066 (Fernández Valladares, 2012: 98, fig. 7 y 107, fig. 15), los dos caballeros y la ciudad figuran en un repertorio burgalés también con precedentes sevillanos de los que se sirvió hasta más allá de 1570 (*Ibidem*: 99 y 107, fig. 8 y 15), el caballero del extremo derecho y el árbol los encuentro en el pliego n.º 690 (Cromberger, ca. 1516) y la figura de la dama parece inspirarse en una Elicia usada por los Cromberger en ediciones de su *Celestina*; varias de estas imágenes (el caballero de la derecha, la ciudad, el árbol) habían aparecido en pliegos posteriores de este impresor y en otros burgaleses que los imitaron².

Tras estas figuras comienza sin rúbrica el primer poema: «Romerico, tú que vienes / donde mi señora está / las nuevas de ella me da» (véase la tabla al final y el facsímil del pliego). Se trata de unos versos con resabios tradicionales (el diminutivo), aunque

¹ Resulta interesante la erudita pero militante reseña de José F. Montesinos (1948), que le censura acremente no haberse plegado a los postulados teóricos del tradicionalismo.

² Griffin (1991: 252) reproduce una figurita de la *Celestina* de 1535, pero es Puerto Moro (2012: 277-279) quien reproduce las figuritas más próximas para el caballero, el árbol y la ciudad.

el sustantivo «señora» remite a un sujeto lírico cortés y el tema del amor en ausencia resulta común a ambos registros. En la primera estrofa encontramos otro de los términos característicos de la poesía tradicional, «amiga», pero el resto es típicamente cortés: la abstracción del sentimiento amoroso, la penitencia de amor, el alejamiento por el desamor, el olvido, la personificación de los sentimientos y potencias, la constancia, la esperanza y la incertidumbre del ausente, la fama... La forma estrófica corresponde con el villancico cortés (8ABB//cddc/caA), con *retronx* del último verso del estribillo al final de la vuelta; este tipo de cabeza se usa en dos tercios de los casos, la forma de la vuelta y la mudanza en más de un tercio (Calderón, 1999; Tomassetti, 2008: 82 y 85); no es frecuente que la repetición de un verso, el *retronx*, sea sistemática en todas las estrofas, seis en este caso (Tomassetti, 2008: 102-103): revela una maestría técnica propia de un poeta cortesano más que de la flexibilidad del estilo tradicional y lo mismo cabe decir de su extensión, seis estrofas.

A pesar de su hibridación, el estribillo ha sido acogido en el *Corpus* de la lírica tradicional (Frenk, 2003: § 527), con inestimables informaciones sobre su gran éxito a lo largo del siglo XVI³. Con esta misma glosa aparece ya en el *Cancionero musical de Palacio* con música de Juan del Encina (Madrid, Real Biblioteca, ms. II 1335, ff. 248^v; Romeu i Figueras, 1965: § 369; Encina, 1996: 1015, § 235; Lambea, 2000: 274). Musical es también el *Cancionero de la Catedral de Segovia* donde se copia solo el estribillo y los dos primeros versos de la glosa (Segovia, Archivo de la Catedral, sin signatura, f. 210^r; González Cuenca, 1980: 65 y Lama de la Cruz, 1994: 332, §169). En una versión muy estropeada y reducida a sus tres primeras estrofas se encuentra también en el *Cancionero de la Biblioteca Británica* (British Library, ms. Add 10431, ff. 119^{r-v}; Dutton, 1990-1991 ID1142 y LB1-465). Es interesante constatar que el término «amiga» (indicio claro del registro tradicional) del primer verso de la glosa es una innovación del pliego pues las demás fuentes leen «mi vida»; todas ellas se datan en los albores del siglo XVI. Esta es también la variante del *Cancionero de la Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*, coetáneo del pliego (Ferreira, 1989: v), que copia la misma partitura con el estribillo y la primera estrofa (Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia, ms. 11.973, ff. 94^v-95^r).

En el segundo tercio del siglo XVI, el mismo estribillo apareció adaptado al contexto narrativo de *El cortesano* de Luis Milán en «Romerico tú que vienes, de donde Serrana está, di, cómo de amor te va» (Milán 1561: Siii^v)⁴. Con variantes de poca monta, sería glosado a lo divino en el *Cancionero de nuestra Señora* (f. A3^r), publicado en 1590; trasmutado en «Pastorico» (con otras variantes) vuelve a aparecer en el *Cancionero para cantar la noche de Navidad* de 1603 (Ocaña, 1957: 37), con la interesante rúbrica «Otras al tono de Pasesme por Dios barquero de aquea parte del río» (lo que acredita el olvido de la melodía de Juan del Encina y, por tanto, una recepción solo poética) y nuevamente vertido a lo divino se encuentra también en Lisboa, Biblioteca Nacional, cod. 3069, f. 25^{v5}; aún en la *Flor de las comedias de España de diferentes autores* se mantiene muy fiel al espíritu cortesano original: «Romerico tú que vienes / donde mi señora está / di qué

³ Gracias a la disponibilidad de José Labrador y Ralph Di Franco, he podido integrar también los datos de la *Bibliografía de la poesía áurea* (BIPA).

⁴ La inclusión de la «serrana» viene motivada por las bromas de los contertulios. La cronología de la obra es desconocida, pero ha de oscilar entre el virreinato de Germana de Foix en Valencia (1523-1536), en que se ambienta la acción, y el momento de su publicación.

⁵ Debo esta noticia a Ralph Di Franco y a la *Bibliografía de la Poesía Áurea*, cuya *Nueva Tabla* esperamos con ansia.

nuevas hay allá» (1616: 280^v); cambiando el último verso en «dime las nuevas de allá» lo encontramos en una comedia atribuida a Lope, *El engaño en la verdad*, quizá datable entre 1612-1618 (Ávila, 1616; Morley y Bruerton, 1968: 456).

Obras procedentes del *Cancionero* de Juan del Encina⁶ pasaron con frecuencia a los pliegos, probablemente, como puso de manifiesto Víctor Infantes (1999), por iniciativa propia. Otro es el caso de los villancicos procedentes del *Cancionero musical de Palacio* como este, sobre cuya divulgación carecemos de datos y pudiera deberse al propio autor o al repertorio que algunos músicos pudieron llevar a la imprenta.

Digamos, para terminar con nuestro inventario (remito nuevamente al esquema de la Tabla), que este poema es muy frecuente en los pliegos: anterior a 1539 debe ser el 677.5 («Antonii vaquerizo coplas») que poseyó Hernando Colón y por tanto el más antiguo de los que tenemos noticia; algo posterior resulta por tanto el número 678 («Aquí comiençan seys maneras de Coplas τ Villancicos [...]. Con otras de Anton el Baquero de morana»), con el mismo contenido y seguramente reedición suya que hoy sabemos impreso por Juan de Junta entre 1540-1543 (Fernández Valladares, 2005: § 358)⁷. Poco posterior debió de ser el pliego 775 («Comiençan las coplas de Anton el vaquero de Morana...»), datado en 1550 por J. M. Sánchez, quien, a juzgar por sus palabras, no pudo estudiarlo⁸; más explícito (y menos expeditivo en su formulación) fue A. Rodríguez-Moñino, para quien perteneció a «la tipografía zaragozana de Agustín Millán [que] trabaja [...] desde 1551 hasta 1564 y entre estas dos fechas, sin que podamos precisar más, tiene que colocarse», pero apostilla luego que «nos inclinamos a darle la máxima antigüedad tanto por la limpieza de los tipos y grabado como por calcular que al comienzo de la instalación tendría más vagar para dedicarse a estas obrecillas menores» (1962a: 59, pero véase Garvin, 2004: 141-142)⁹. Por desgracia está mutilado y faltan casi todas las composiciones que, según la rúbrica, hubo de contener, entre ellas la que ahora nos ocupa. Resultan gemelos los pliegos 882 y 883 («Glosa del romance de don Tristan Y el romance que dizen de la reyna Elena...») que hoy sabemos burgaleses de Felipe de Junta en fechas próximas, 1560-1565 y «ca. 1564?» (Fernández Valladares, 2005: § 550 y 529 respectivamente)¹⁰.

Colacionados todos los testimonios de «Romerico tú que vienes» con su glosa, lo primero que sorprende es la gran estabilidad de su texto, con solo algunas variantes entre los pliegos y muy pocas (aunque más visibles) entre estos y los tempranísimos *Cancionero Musical de Palacio* (MP4, f. 248^v) y *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1, f. 119^{r-v}). Veamos primero estas.

La primera se da en el estribillo:

mi vida esta MP4, SG1 : mi señora esta LB1, EHI, 678, 882, 883, 1066

La segunda, en el primer verso de la glosa (v. 4):

nueuas de mi vida MP4, SG1, LB1, EHI, 678, 882, 883 : nueuas de mi amiga 1066

⁶ Para una visión de conjunto remito a Bustos Táuler (2009).

⁷ Uso el facsímil *Pliegos... Madrid*, vol. 1, n.º 38.

⁸ Afirma expeditivamente: «impresión zaragozana de la mayor rareza, nunca descrita, y cuyo solo anuncio se halla en un catálogo del librero de Munich Jacques Rosenthal» (Sánchez, 1913: § 308, 401).

⁹ Uso el facsímil de Rodríguez-Moñino (1962a: § X).

¹⁰ Facsímiles en *Pliegos... Madrid*, vol. 2, n.º 68 y *Pliegos... Praga*, vol. 1, n.º 18 respectivamente.

Es normal que se repita «vida» en estribillo y mudanza, pues la primera glosa suele empezar repitiendo términos de la cabeza (Frenk, 1958, ed. 2000: 420-421; Tomassetti, 2008: 103-105) en diversas posiciones que ahora no nos interesan. Por otra parte, «amiga» es más propio del registro de la canción de mujer que la metáfora «mi vida» e introduce una asonancia, que se tolera bien en el registro popularizante (canción de mujer o romancero) pero resulta menos frecuente en un villancico cortés como este (Tomassetti, 2008: 82). Nótese sin embargo que nos hallamos ante una innovación exclusiva de nuestro pliego, el 1066. Una lectura única (y la única que, con la de SG1, evita el anacoluto, nótese la errata de 678) nos la da EH1 en el segundo verso del estribillo:

de do mi señora esta *EH1* : de don mi s. 678, do la mj s. *LB1*, donde mi s. 882, 883,
1066, de donde mi vida. *SG1*, donde mi vida *MP4*

Con excepción de MP4, los testimonios manuscritos dejan de interesarnos ahora, pues SG1 acaba en el segundo verso de la primera glosa, EH1 solo contiene el estribillo y esta primera estrofa y LB1 solo contiene las tres primeras y reescribe la última cambiando todas las rimas y su orden.

Los pliegos transmiten un texto con poquísimas variantes, todas irrelevantes desde el punto de vista de la interpretación y del sentido. Creo que solo 1066 mantiene la lectura correcta en el v. 8:

despues de mi partida *1066* : tu p. 678, 882, 883

La procedencia de un mismo taller de 882 y 883 queda de manifiesto en diversos pasajes, siempre en elementos morfológicos e irrelevantes como este (vv. 34-35), donde la coincidencia de ambos con MP4 ha de atribuirse al azar:

y mientras *ya* mas me alexo 882, 883 : yo 678, *1066*, mas quanto yo *MP4*
muy mas cerca esta de mi *MP4*, 882, 883 : mas cerca *1066*, mas acerca 678 (falta *muy*)

Algo semejante se observa en los vv. 18 y 40:

Ay de mi triste perdido 882, 883 : Ay triste de mi... *1066* : veome triste aflegido *MP4*
con mucha desconfianza 882, 883 : desesperança

Cabe añadir para cerrar la colación (de la que he destacado solo los elementos que me han parecido más significativos) que 678 suprime en la última estrofa los dos versos de *retroux* («que no estoy aborrecida / ni mis parientes querran»).

Podemos concluir que, a pesar de su carácter musical y de la convivencia de una transmisión impresa (por lo regular más fiel) y manuscrita, el texto del villancico observa durante un siglo una fijeza y una seguridad textual que excluyen de entrada la hipótesis de una transmisión oral, incluso en el entorno quizá más escrupuloso de los músicos y ejecutantes especializados; solo se aparta de esta estabilidad la tercera estrofa de LB1, pero este tipo de anomalía es frecuentísima en este cancionero y afecta también a composiciones de transmisión generalmente escrita como las coplas. Resulta asimismo sorprendente que sea nuestro pliego 1066 el más fiel a los modelos manuscritos (los más antiguos) y el que manifiesta mayor conciencia literaria (pensemos en la «amiga» del cuarto verso), pues es el más tardío y, de entrada, tenderíamos a creerlo derivado de los demás.

Aunque en nuestro pliego venga sin atribución, es de Juan del Encina el villancico «Ningún cobro ni remedio», pues figura en su *Cancionero* (Dutton, 1990-1991: JE96, Encina 1496: f. 94^v; y Encina, 1996: 720-721, § 151). Se conserva además en nuestro pliego y en los pliegos n.º 159.5 («Aquí comiençan muchas maneras de glosas. e canciones e villancicos y motes hechos y glosados por Rodrigo daualos y por otros autores»), sin datos editoriales pero seguramente impreso en Barcelona, ca. 1540-1547 (Cátedra, 1983: 10-15; Lamarca, 2015: § 264), como remate del n.º 477 («Romance del Conde Claros de Montaluan...»), sin datación¹¹ y en la parte conservada de 775 («Comiençan las coplas de Anton el vaquero de Morana...»), que, como sabemos, debe ser poco posterior a 1550.

1066 y 775 nos transmiten una versión del villancico de Encina profundamente remodelada; el cambio más substancial se da en los vv. 7, 9 y 16:

yo no siento quien lo pida 96JE, 159.5, 477 : triste Dido soy perdida 775, 1066
 por vos la puedo cobrar 96JE, 159.5, 477 : si os partis por la mar 775, 1066
 que pueda remedio dar 96JE, 159.5, 477 : que escuse de me matar 775, 1066

Como se puede ver, mediante estas sencillas alteraciones «se contrahace el villancico de Encina a modo de las quejas de Dido, con respuesta de cinco versos en boca de Eneas» (Cátedra, 1983: 29); un añadido naturalmente ajeno a Encina y al resto de la transmisión. Paso por alto otras muchas variantes de menor entidad que separan igualmente las dos ramas.

No es probable que 1066 proceda del mismo 775, pues evita varias erratas suyas (vv. 19-22) que, en conjunto, habrían sido muy difíciles si no imposibles de repristinar¹²:

775
 de mi *suerte* y perdimiento : muerte 96JE, 159.5, 477, 1066
 yendo vos no se que medio (1066) : y sin v. 96JE, 159.5, 477
 ponga *miedo* a mi tormento : medio 96JE, 159.5, 477, 1066
 assi que *remedio* no siento : medio 1066 : cobro 97JE, 159.5, 477

El v. 19 y el 21 nos aseguran que 1066 no depende de 775, pues de ninguna manera podría haber recuperado por conjetura ni por azar tantas lecturas originales y correctas, aún percibiendo el error de su supuesto modelo que, por otra parte, no resulta tan evidente. Hemos de concluir que algún antígrafo común a estos dos pliegos ha refundido el villancico de Encina para adaptarlo a la historia de los amores y suicidio de Dido abandonada, explicitados nuevamente en la «Respuesta»: «Matarte bien podras / mas tu nunca lo veras / a Eneas y a su figura».

Los pliegos se convierten en un río tumultuoso que arrastra cuanto encuentra, de ahí que al lado de dos villancicos de Encina, tan diferentes en su transmisión, encontramos otro de rancio abolengo, «Pues vós consentís», procedente del cancionero de Pedro Manuel de Urrea en sus ediciones de 1513 y 1516 (ID 4855, 13UC-140 y 16UC-163, en

¹¹ Como el nuestro, pertenece al fondo conocido normalmente como del librero De Bure, hoy en la Chapin Library (véase Infantes, 1981: § VI) del que uso reproducción fotográfica.

¹² Aunque la argumentación de la crítica textual se basa ordinariamente en el análisis de los errores separativos, siempre se tuvo en cuenta la existencia de versiones diferenciadas; más reciente es la toma en consideración de la coincidencia reiterada de pequeñas variantes, en sí mismas insignificantes, pero en conjunto irrepetibles por mero azar, teorizada por Segre (1961) y aplicada sistemáticamente a la tipología de textos que nos ocupa en Beltran (1991).

Dutton, 1990-1991). Para el análisis de las variantes en estas impresiones me basaré en la edición crítica de María Isabel Toro (Urrea, 2012: 766-767, § 149, aparato en p. 1133, testimonios en pp. clxxxvii-cxcviii); avancemos que las escasísimas variantes entre una y otra edición son meramente morfológicas y no permiten saber de cuál pudo proceder. Trataremos de averiguar si el desconocido autor de nuestro pliego lo sacó de alguna de ellas o de los demás que lo incluyeron, pues fueron varios. El más antiguo debió ser el colombino 677.5 hoy perdido, pero identificable mediante una reimpresión del mismo modelo en el 678, de 1540-1543; por fortuna anda también en la parte conservada del 775, unos diez años posterior.

Hay algunos indicios del origen conjunto de todos los pliegos:

v. 10: tambien soy contento *13UC, 16UC* : yo consiento *678, 775, 1066*

v. 45: tambien le consiento *13UC* : lo consiento *13UC* : tambien soy contento *678, 775, 1066*

Difícilmente habrían coincidido ambas variantes en todos los pliegos sin un origen común, aunque los copistas y tipógrafos pudieron ser inducidos a confusión por los cambios en las vueltas del antígrafo de Urrea: «consiento» vv. 3, 18, 24 y 45, «contento» en v. 10, «tormento» en vv. 31 y 38¹³; de ahí que 775 fue inducido a error en el v. 24, donde introdujo «soy contento» en lugar de «yo consiento» como leen Urrea y el resto de los pliegos.

Además de estas variantes, 678 desplaza el v. 13 («aunque mi prouecho») a la posición 6, ampliando la primera estrofa a ocho versos y reduciendo la segunda a seis, y 1066 (nuestro pliego) anticipa en el v. 16 el que ocupa la posición 22 («querays consentir»), imprimiéndolo por tanto dos veces y ampliando injustificadamente la estrofa segunda a ocho versos. Este mismo pliego (678) y Urrea leen «sufrimiento» en el v. 45 (el penúltimo) donde 775 y 1066 leen «pensamiento». Esto sugiere que ni 1066 puede descender directamente de 678 ni este de un posible antecedente de 1066 con sus mismas características, pues no siempre sería fácil detectar el lugar del error y aún menos acertar con la solución correcta; sí sería posible la transmisión a través de pliegos afines a estos sin los errores detectados.

También 775 (cronológicamente anterior al nuestro) contiene lecturas que lo apartan de 1066. Recordemos que en la vuelta de la tercera estrofa, v. 24, dice «soy contento» en lugar del «yo consiento» del resto de los testimonios, incluido 1066. No resulta muy significativo el error de 775 en el v. 43 («safra» por «sufra»), aunque en este caso 1066 lee en solitario «sufrir», que pudiera ser una enmienda sobre esta errata. Más importante me parece la coincidencia del v. 19:

vos tal padescer *13UC, 16UC, 678* : vos tal plazer *775* : vn tal plazer *1066*

Como parece sugerir esta variante, aunque 1066 no pueda descender directamente de 775, sí lo podía hacer de un afín suyo perdido.

Menos documentado está otro villancico, «Si no te dueles, señora», que había aparecido como remate del pliego n.º 819 («Coplas nueuamente hechas de perdone vuestra merced. Con vn Romance de amor τ otros Villancicos»¹⁴); seguramente fue utilizado para

¹³ Sigo aquí la numeración de versos del original de Urrea; 1066 repite un verso fuera de lugar (el v. 24 en lugar del 16), incrementando el número, además de presentar otras anomalías que analizaré a continuación.

¹⁴ *Pliegos... Madrid*, vol. 2, n.º 65.

completar el último folio pues el resto del texto termina al final del recto; está fechado entre 1540 y 1543 en las prensas de Juan de Junta (Fernández Valladares, 2005: § 359). Junto a la composición anterior en el pliego, fue copiado durante el siglo XIX en el ms. 3881 de la Biblioteca Nacional de España (ff. 153^r-154^r) que perteneció a Usoz (Askins e Infantes, 2014: § 819). En este caso, la colación solo detecta pequeñísimas variantes entre los dos pliegos en los vv. 29 (esse *1066* : el *819*), 30 (no para *1066* : para no *819*), 34 (que *1066* : no *819*), 36 (la qual yo *1066* : yo la qual *819*), 39 (muera *1066* : mueran *819*) y 44 (hare *1066* : hacen *819*) y en todos ellos el ms. 3881 coincide con el pliego 819; considerando que 3881 copia además el poema anterior a este en el pliego, no cabe duda de que procede de él. Solo la precedencia cronológica da prioridad a 819.

Pasemos ahora a otro grupo de tres composiciones con un rasgo común, estar documentadas en el cancionero *Flor de enamorados*: «El pastor que tiene amores», «Pedirte quiere zagala» y «No me demandes carillo», que estudiaremos por este orden. Se trata de un importantísimo cancionero, «un excepcional y preciosísimo florilegio de la poesía anónima española en castellano y catalán, de fin de siglo XV y comienzo del XVI, [...] uno de los libros más raros de la bibliografía hispánica» cuyo ejemplar más antiguo, correspondiente a la edición de 1562, fue localizado en la Biblioteca Jagellonica o Universitaria de Cracovia y transcrito, con un estudio bibliográfico, por Rodríguez-Moñino y Devoto (1954: ix). El gran bibliógrafo español localizó ejemplares de ediciones datadas en 1601, 1608, 1612, 1626, 1645 y 1681 y hay noticias más o menos fidedignas de otras datadas en 1573, 1624 y 1647 (Rodríguez-Moñino y Devoto (1954: x-xxi y Rodríguez-Moñino, 1977-1978: § xxxvii); desde la de 1601 sale a luz con la atribución a Juan de Linares, pero ya estos estudiosos decían que «no estamos muy seguros de que esto sea así» (Rodríguez-Moñino y Devoto, 1954: xxiv).

Nuestro conocimiento de este cancionero depende hoy de Josep Romeu i Figueras (1972), que analizó el itinerario de cada uno de los poemas y demostró dos cosas fundamentales: una es la autoría, que ha de atribuirse hoy de forma incontrovertible al valenciano Joan Timoneda¹⁵; otra es la casi segura existencia previa de una edición valenciana perdida de 1556 cuya licencia exclusiva por seis años obtuvo. Al caducar esta debió de salir la edición barcelonesa de 1562, la primera conservada (Romeu i Figueras, 1972: 57-59).

«El pastor que tiene amores» figura en nuestro pliego, en el n.º 63 («Aquí comiençan siete obras muy graciosas y sentidas, a modo de dialogo pastoril. Hechas por vn gentil hombre. Entre muchos conocido el qual calla aquí su nombre. Si el metro ha de ser mordido»), publicado en la imprenta de Hugo de Mena, en Granada, en 1570¹⁶, y en este cancionero (*FE* ff. 123^v-124^r). Señalaba Romeu i Figueras (1972: 44) que «el graciós refrany [...] el trobo, en una adaptació molt lliure, a l'*auto de Naval y de Abigail*, atribuït a Lope de Rueda i representat a Sevilla pel Corpus de 1559. Contrafet a l'espíritual, el refrany de la *Flor* és a la *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad*, escrita entre 1550 y 1575» y añadía que se encontraba, con menos estrofas, en el ms. Esp. 371 de la Bibliothèque Nationale de France; la noticia es inexacta pues lo que encuentro allí (f. 28^r-

¹⁵ Para una visión de conjunto de su obra, véase Beltran (2018a: 23-37), para una bibliografía, Rodríguez-Moñino (1951a).

¹⁶ Existe facsímil en *Pliegos... Cracovia*, n.º 22. Como observó Romeu i Figueras (1972: 44), se trata de un pliego de factura algo extraña, pues las cuatro primeras páginas, encabezadas por la rúbrica y cuatro figuritas, están ocupadas por un romance y dos sonetos sobre el mito de Hero y Leandro y las otras dos páginas, iniciadas también por una rúbrica y otras tantas figuritas, contiene poemas de tipo cancioneril.

29^r) es una paráfrasis con un estribillo de cuatro versos y tres estrofas glosadoras de siete. Es curioso que todas estas apariciones daten de hacia los años 60 y 70 del siglo, pues pone de relieve la actualidad de este sector de nuestro pliego. Ralph Di Franco me comunica la existencia de tres contrafacturas a lo divino¹⁷ y de una nueva versión en la Real Biblioteca, ms. II-644, 198^v que reescribe el estribillo («El pastor enamorado / quando al portalico ua / por siluos sospiros da») y lo desarrolla en una nueva glosa de tres estrofas.

Lo primero que cabe decir es que el poema ha de ser originario de Valencia pues la expresión «en el ganado esta» del verso segundo, equivalente en castellano a «con el ganado...», refleja la neutralización de las preposiciones «con» y «en» («amb» y «en» en los dialectos catalanes y en la norma lingüística) típica del habla valenciana. El resto de la colación no ofrece resultados reseñables, pues apenas cambian algunas formas morfológicas; a veces estos cambios son coincidentes en *FE* y en el pliego 63, pero no siempre, por lo que probablemente ambos han tomado el texto del cancionero y es posible proponer la autoría de Timoneda. Romeu i Figueras (1972: 44) creía que esta parte del pliego 63 podía ser reimpresión de alguno suyo hoy perdido, pues Timoneda fue un activo impresor de pliegos¹⁸; solo puedo apostillar que si bien otro de los poemas contenidos en 63 es común a *FE* («Despierta Juan por tu fe», *FE* 1562: f. 126^r-127^v) y solo uno, «Aunque, señora, me muero» (pliego 880), se integra en la tradición de los pliegos conocidos, el resto de los del pliego resultan frecuentes en los cancioneros impresos, manuscritos y musicales desde principios de siglo.

«Pedirte quiere, zagala» y «No me demandes, carillo» van seguidos, en este orden, en *Flor de enamorados* y el segundo es respuesta del primero (ff. 11^v-13^r); forman parte de un larguísimo debate entre «El galán» y «La galana» que ocupa los primeros 25 folios del volumen, pero se descontextualizan aquí; el segundo está contenido en los dos folios centrales del pliego (4^v-5^r) y podemos suponer que el primero, copiado en el verso del último folio, hubiese sido recuperado en un segundo momento como remate, pues separados y en este orden pierden su coherencia: «Pedirte quiere, zagala» es el anuncio de una petición formal de mano, rechazada por la amada en «No me demandes, carillo». Este tipo de debates era muy querido por los cancionerillos tardíos, pues resultaban prácticos para las larguísimas veladas literario-musicales de los saraos (véase el *Sarao de amor* del mismo Timoneda en 1561, con los mismos protagonistas)¹⁹ y quizá fue sentido como extraño fuera de estos círculos con los que nuestro pliego, que se presenta como una colección de letras para cantar, sin duda se relaciona.

Nuestro pliego contiene solo las dos primeras estrofas de las tres de «Pedirte quiere, zagala», quizá para ajustar la página que queda completa con la canción (está en documentación única «En los tus amores»); para la que ahora nos importa, aparte de 1066 no encuentro otra documentación que *FE*, ff. 11^v-12^r. El pliego contiene tres variantes:

v. 6: segun lo has remitido 1066 : s. tu le has *FE*

v. 15: segun le veo y le vide 1066 : ya segun... *FE*

v. 16: aborrido esta el zagal 1066 : aborrecido... *FE*

¹⁷ New York, Hispanic Society, ms. B 2486, fol. 187^v; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 17951, f. 8^v y Lisboa, Biblioteca Nacional, Cod. 3071, f. 40^v. Debo esta información a un mail particular suyo, con datos procedentes de la *Bibliografía de la Poesía Áurea*.

¹⁸ Véase García de Enterría, estudio preliminar a *Pliegos... Cracovia*, 1975: 48.

¹⁹ Para la relevancia social de los saraos y sus repercusiones en la creación de una poesía de entretenimiento, véase Beltran (2016: 120-124) y Beltran (en prensa).

Tras el análisis del poema precedente, y ante la insignificancia de estas variantes, creo que podemos dar por segura la derivación de este pliego respecto a *Flor de enamorados*.

«No me demandes, carillo», al revés de los poemas anteriores, es uno de los más divulgados del cancionerillo, pues lo encuentro además en el pliego perdido n.º 677.5 (del fondo de Hernando Colón), en el n.º 678 (ca. 1540-1543)²⁰, 834 («Chistes de muchas maneras nueuamente compuestos: con vn villancico al cabo que dize: no me demandes carillo», ¿ca. 1540-1550?)²¹, 882 (ca. 1560-1565)²², 883 (1564?)²³, y en el nuestro, que pudiera ser el más tardío (ca. 1560-1575), así como en *Flor de enamorados* (1562: ff. 12^r-13^r). El texto conservado en el pliego n.º 775 (1550 o algo posterior)²⁴ resulta acéfalo por la pérdida del bifolio central y empieza en el v. 29. Aparece además en un manuscrito, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 5602, f. 27^v (antes de 1554²⁵, Marino, 2018: 157-158, § 31) con esta misma glosa. El estribillo fue objeto de una glosa de tono mucho más cortés en el ms. II 531 de la Real Biblioteca de Madrid, f. 24^r (ca. 1580)²⁶.

Por su tema y tono rústico ha sido aceptado en las antologías de poesía tradicional, aunque lo tengo más por un villancico paródico. La glosa que figura en todos estos testimonios es una mofa descarnada de las pretensiones del zagal enamorado, expresivamente un tanto dulcificada (sobre todo por el uso del vocabulario cortés) en la glosa del ms. II 531. Nótese por fin que tiene una cronología muy centrada en el segundo tercio del siglo XVI.

Por variantes manifiestas, ni el ms. 5602 ni la coetánea *Flor de enamorados* parecen estar en el origen de la tradición. El primero contiene las siguientes lecturas particulares:

v. 8: no tengas tal fantasia 5602 : osadia

v. 50: no quiero tomar afan 5062 : consuelete el rabadan

Dado que todos los demás testimonios coinciden en ambos puntos, caso que dependieran de un antígrafo como el ms. 5602 debería existir un testimonio interpuesto responsable de estas innovaciones.

Curiosamente, si lo comparamos con los dos poemas precedentes, *FE* está aún más lejos de ser un posible antígrafo, como se puede juzgar:

v. 16: ni de mi aguardes el si *FE* : pues no hazes para mi

v. 33: de tu loca enterqueria *FE* : aunque causas cada dia

v. 34: no quiero tomar afan *FE* : las penas que no te dan

v. 50: no quiero tomar afan *FE* : consuelete el rabadan

²⁰ *Pliegos... Madrid*, vol. 1, n.º 38.

²¹ Ed. Castañeda y Huarte (1929: n.º 15) y *Pliegos... Madrid*: vol. 4, n.º 140. La única adscripción razonada de fecha que le conozco la dan estos autores («Por sus coincidencias tipográficas con Lo Caualler y algunos otros libros valencianos del segundo tercio del siglo XVI, impreso en Valencia antes de 1550», xvii (§ XV) y es mantenida por Frenk (2003: 1818) (bibliografía, s. v. «Chistes...»).

²² *Pliegos... Madrid*, vol. 2, n.º 68.

²³ *Pliegos... Praga*, vol. 1, n.º 18.

²⁴ *Pliegos... Morbecq*, n.º X.

²⁵ Marino (2018: 15-33). La adscripción de la fecha me parece enteramente fiable.

²⁶ Ed. Di Franco, Labrador Herráiz, Zurita (1989: 62-63, § 140). Para la fijación de la fecha véase Di Franco, Labrador Herráiz, Zurita (1989: xxi-xxii).

Por si el conjunto de estos versos no fuera testimonio suficiente, he de añadir que en *FE* falta toda la estrofa quinta (vv. 37-44). Para convertirse en la fuente de la tradición conocida habría necesitado por tanto una intervención profunda.

Algunos testimonios, seguramente para ajustar la cuenta del original, han suprimido en algunos puntos los versos de vuelta: 834 lo hace en las estrofas 4 y 5 (vv. 35-36 y 43-44), 678 y 775 lo hacen en la última estrofa (vv. 51-51) pero cualquier cajista sería capaz de resolver este problema que, por la diversa longitud de la estrofa y por ser su contenido obvio, salta literalmente a la vista. También sería muy fácil de enmendar la repetición del v. 8 en 882, que amplía la estrofa a sus anómalos nueve versos. No tendré por tanto en cuenta estas particularidades ni otras variantes menores de alguno de los testimonios.

Tampoco puede representar al antígrafo el pliego n.º 775 por la inversión de los personajes en los versos 37-38:

de mi *madre* soy querida 775 : padre
de mi *padre* muy amada 775 : madre

En estas condiciones los testimonios más coherentes con el conjunto de la tradición, de la que apenas se apartan en unos pocos elementos marginales (algún cambio léxico o morfológico) serían 678, 834, 882 y 883; teniendo en cuenta que el primero es seguramente el más antiguo y que repite además el contenido de un pliego que ya fue poseído por Hernando Colón, habría que considerar 678 como el origen de la tradición conocida. Prueba de esta solidez sería también la escasez de variantes en el cancionero manuscrito 5602, que copia en otras ocasiones poemas largamente difundidos por la imprenta.

Esta conclusión, sin embargo, choca casi frontalmente con la inserción de este poema y el anterior en el largo debate entre «El galán» y «La galana», evocados además en el v. 27: «no te fies en ser galan», presente en todos los testimonios. No podemos olvidar que el más antiguo ejemplar conservado de *Flor de enamorados* no pertenece a su primera edición y esta debió ser distinta de la más antigua hoy conservada²⁷; por otra parte, estos dos poemas aparecen en medio de la serie; resultaría difícil justificar que hubiesen podido ser tomados de una tradición anterior para insertarse con propiedad en un lugar ya avanzado de su desarrollo y, sobre todo, que encajasen tan a la perfección en un debate coherente con un desarrollo argumental trabado. Ahora bien, si nuestro primer pliego puede datar de 1540, con el precedente de otro que contenía también «No me demandes carillo» y había sido adquirido por Colón, resulta difícil que remontara a cualquier publicación de Timoneda, aunque no imposible. Este debió nacer hacia 1518-1520 y en 1541 se documenta su casamiento con la profesión de curtidor; su primera mención como librero es de 1547 pero esto no impide que desde mucho antes hubiera puesto en práctica una vocación de creador, refundidor y editor de poesía que desarrolló hasta convertirla en profesión. ¿Pudo comenzar antes de 1539? Con una veintena de años no es descartable, pues tenía medios de fortuna, pero no tenemos noticias de publicaciones suyas hasta 1553²⁸. ¿Sería este debate poético entre «El galán» y «La galana» una obra de juventud? Desde luego el esquema (como había observado Romeu i Figueras, 1972:

²⁷ Varios de estos casos fueron analizados en Beltran (2018a: 76 y 86), pero hay algunos más.

²⁸ Para el perfil biográfico, Romeu i Figueras (1972: 53-54), para su bibliografía, Rodríguez-Moñino (1951a: 13-45). Si fuera cierta la noticia de una edición de *Flor de enamorados* en 1533 (Rodríguez-Moñino 1962-1967: 34), sería posible la relación que propongo, pero habría que adelantar la cronología del autor.

51-52) le era caro en cuanto lo volvió a utilizar en el *Sarao de amor* de 1561. Creo que lo más prudente en estas condiciones es dejar el problema en suspenso a la espera de más datos o de indicios más seguros.

Asociado en su transmisión con varios de los poemas estudiados es «Páseme por Dios barquero» (Lambea, 2000: s. v.), pues aparece en los pliegos 677.5, 678, 882, 883 y 1066. A juzgar por su rúbrica debió estar también en el número 775; aunque su descripción («cuentan como vn hombre *que* venia muy penado de amores rogaua a vn barquero que le passasse el rio») puede referir a cualquiera de las glosas, y aún cuando la pérdida de sus hojas centrales nos dejó sin su texto, lo más probable es que coincidiera con los demás pliegos. Anterior a todos ellos hubo de ser la compilación del *Cancionero musical de Palacio* (ff. 232^r, Romeu i Figueras, 1965: § 337, Dutton, 1990-1991: ID3619, MP4-300) donde este estribillo recibe una glosa diferente y música de Escobar; por las fechas en que se publican la mayoría de los pliegos, esta última la volvemos a encontrar con la misma melodía pero reducida a su primera estrofa en el *Cancionero musical de Elvas* (ff. 95^v-96^r, Dutton, 1990-1991: EH1-57), inmediatamente después de «Romerico, tú que vienes». Quizá coetáneo suyo sea el *Cancioneiro musical de Lisboa* (Lisboa, Biblioteca Nacional, Coleção Ivo Cruz, ms. 60, ff. 39^v-40^r, Dutton, 1990-1991: LN1-25)²⁹ que de esta misma glosa copia solo la mudanza de la primera estrofa. Con su melodía había de cantarse una de las composiciones del *Cancionero de Navidad* de Francisco de Ocaña (1957: 35), «Abrasme, por Dios, portero», contrafactura suya³⁰. De su éxito en Portugal es prueba también la nueva glosa de dos estrofas en castellano que al estribillo dedicó Pedro Andrade Caminha (1898: 239-240, § 256); este pasó también a América, donde fue insertado por González de Eslava en su ensalada *La flota* (1877: 268). En el cancionero tradicional hay otros varios estribillos que pueden considerarse variantes suyas (Frenk, 2003: § 947-949, además de 951 que es el nuestro); el motivo poético del barquero se incorporó al folklore, donde se conservan interesantes reminiscencias (Cea Gutiérrez, 1978: 20-23; Pedrosa, 1998: 190-191).

La glosa de MP4 puede ser el germen de la que nos han transmitido los pliegos³¹. Esta presenta al barquero también enamorado («esta triste cadena / tiene preso mj navio»)³², atendiendo la petición del sujeto lírico de pasarle al otro lado del río, «que desa parte se falla / descanso de mjs tormentos / y en aquesta la batalla /de mjs tristes perdimjentos» (conceptos repetidos con variaciones en la estrofa siguiente, la tercera); en la cuarta estrofa, el barquero intenta excusarse con su propia pena, provocando una nueva petición que se prolonga durante las estrofas quinta y sexta. Cabe decir que las estrofas segunda y tercera presentan cierto paralelismo interno, lo mismo que la quinta y sexta, quién sabe si huella de una glosa anterior paralelística en estilo tradicional³³.

²⁹ Se puede ver en <<http://pemdatabase.eu/image/73844>> perteneciente al proyecto *Portuguese Early Music Database* [fecha de consulta: 27/03/2021].

³⁰ Puerto Moro (2010, n.º XXX) estudia un testimonio tardío que puede derivar de un pliego navideño perdido con una composición que empieza «Ábranos tú el portero».

³¹ Me atengo aquí exclusivamente al posible encadenamiento entre los poemas; un análisis detallado de las glosas puede verse en Sanmartín Bastida (2006) y en Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa, cap. 3).

³² En todos los testimonios excepto, como he dicho, en el caso de Pedro Manuel de Urrea, transcribo reproducciones facsimilares o fotográficas del ejemplar original; en este caso puede verse la magnífica edición de Romeu i Figueras (1965).

³³ El uso de reescribir glosas tradicionales en otras asimilables al estilo cortés está documentado en una de las canciones más famosas del manuscrito, véase Pedrosa (1999) y Beltran (2009a).

La glosa de los pliegos que vamos a estudiar parece haberse inspirado en esta, pues contiene también un diálogo, aunque más desarrollado, entre el barquero y el caballero enamorado, que encarecen sus respectivos dolores; la de los pliegos es mucho más larga (12 estrofas) y más compleja: la petición del caballero se extiende a lo largo de tres estrofas, como en MP4, pero la respuesta del barquero (una sola estrofa en MP4) es de siete, desarrollando su pena de amor antes apenas esbozada en la metáfora de la cadena; el poema se cierra con dos estrofas de réplica del caballero que, a diferencia del manuscrito, ya no insiste en pasar el río, sino en compartir el sufrimiento. La glosa de los pliegos, aparte de más sofisticada y compleja, es también más abstracta: si en la primera el río parece físico, como en el estribillo, en la glosa impresa se incita al barquero a que «pasemos los dos / estas aguas de amargura»; las estrofas segunda y tercera parecen una amplificación de la primera del manuscrito. En conclusión, la glosa impresa parece un desarrollo de la cantada que amplifica la introspección sentimental y acentúa su carácter cortés y su sofisticación psicológica y lingüística; se encuentra por tanto aún más alejada que la musical de la simplicidad expresiva del estribillo.

Otra glosa distinta es la que contiene el pliego n.º 803 (Paris, Bibliothèque Nationale, Yg 93, ca. 1515-1519)³⁴, rúbrica «Coplas de vnos tres pastores Martin τ Miguel τ Anton con otras de Alegre fuy. τ otras de pasesme por dios barquero», antaño ciegamente atribuido antaño a Rodrigo de Reinosa³⁵. Es posible que esta se parezca más a una hipotética glosa tradicional precedente cuyas huellas perduran todavía en la canción infantil «Al pasar la barca»³⁶, pues aparece puesta en boca de una mujer: «Por las señas que me daua / dixome vn escudero / que passaste vn cauallero / el qual mucho me penaua»; sin embargo, la adaptación a la estética cortés es tan completa que no falta la alusión a un amor de oídas («es tan fuerte la querella / que me queda en conoscielle...»). La multiplicación de las glosas es consecuencia del gran éxito que hubo de tener el estribillo, de ahí también su proliferación en cancioneros musicales y pliegos, con especial mención de este cancionerillo cantable.

Superada ya esta larga, pero necesaria, presentación del tema, vamos a analizar la transmisión de la glosa que nos ocupa; ante todo he de observar que la variación textual es mínima y casi siempre irrelevante. Yo llamaría en primer lugar la atención sobre lo que más bien me parece una curiosidad: el tercer verso del estribillo «duelete del amor mio» tiene esta forma en 1066 y en EH1, pero MP4, LN1 y el resto de los pliegos (803, 678, 882 y 882) leen «dolor»; dado que ambos términos son sinónimos en la jerga poética cuatrocentista (y siguen siéndolo, quizá menos obsesivamente por una diversa orientación de la técnica compositiva, en la petrarquista), el cambio de uno por otro en los diversos testimonios puede ser fruto de correcciones individuales y quizá la preferencia por «amor» (menos artificioso) es fruto de las nuevas corrientes que entonces se estaban imponiendo, menos atentas a la pulsión autodestructiva del amor cortés.

Para el resto solo merecen ser mencionadas tres variantes, dos de ellas redaccionales:

- v. 59: tu dolor muy propio es mio 1066 : estoy riberas de rio 882, 883 : esto 678
- v. 66: pues tu dolor es el mio 678, 1066 : tu dolor muy propio es mio 882, 883
- v. 74 (rúbrica): El amador 1066 : El llamador 678, 882, 883

³⁴ Véase Fernández Valladares (2005: § 99) y Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa, facsímil y § XVII)

³⁵ Por completo carente de verosimilitud, como pone de manifiesto Puerto Moro (2010: 339-340) y de nuevo en Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent (en prensa, cap. 3).

³⁶ Para la contextualización histórica y el sentido de este tópico véase Beltran (2020a).

El último evoca la mala lectura de algún antígrafo con la forma palatalizada del artículo, «Ell amador»; aunque la retrocesión a la forma original no es imposible para quien esté mínimamente familiarizado con la lengua del siglo XV, quizá no resultara tan sencilla para un mero tipógrafo. El cambio del v. 66 puede interpretarse como una banalización del verso de vuelta de esta sección (de ahí quizá la coincidencia de 678 y 1066), y la recuperación de su forma estándar en el v. 59 podría ser también fruto del despiste (o de la hipercrítica) de un tipógrafo que prefiriera repetir aquí la vuelta de las estrofas anteriores, sin advertir que esta cambia diversas veces a lo largo de la composición. Si consideramos todas estas variantes conjuntamente, hay que decir que o bien el compilador de nuestro cancionerillo tenía una notable inventiva, o bien actuó en este poema con notable libertad; o bien, sencillamente, que refleja una tradición textual distinta a la del resto de los pliegos.

Nos quedan dos poemas de los que el n.º 1066 resulta ser el único testimonio conocido: «Cómo te va en amores» y «En los tus amores»; la convención permite atribuirlos al anónimo editor o compilador del pliego, aunque a título personal lo considero algo arriesgado. Joan Timoneda, en su *Rosa de amores* incluyó un romance que comienza «Por la ribera de Turia» al que no se conocía otra impresión y, con este mismo derecho, podríamos considerarlo obra suya si no fuera porque Antonio Rodríguez-Moñino encontró un curioso cancionerillo manuscrito copiado por Durán a partir de una impresión perdida auspiciada por el mismo Timoneda donde se atribuye a un tal Pedro Hurtado, del que conocemos al menos dos impresos conservados³⁷ y, por ende, no es fácil considerarlo un pseudónimo. Por otra parte, no es infrecuente que los editores de pliegos (como los de cancionerillos y romanceros en volumen, y como el mismo Timoneda) actúen más como compiladores que como autores, por lo que prefiero pronunciarme con la máxima reserva.

Recogiendo las diversas hipótesis que han ido emergiendo sobre la vinculación de estos pliegos a una tradición anterior, los resultados son de gran complejidad. Como corresponde a una colección de letras para cantar, enlaza firmemente con los mejores cancioneros musicales de tipo cortesano que conocemos (*Palacio, Segovia, Elvas, Lisboa*), los dos primeros de ya notable antigüedad, los otros dos coetáneos o poco anteriores; por otra parte, por los rasgos lingüísticos de «El pastor que tiene amores» y el engarce de los otros dos poemas con el debate en el «Zagal y la Zagala» de Timoneda, enlaza sin lugar a dudas con las nuevas modas de letras para cantar que irradiaron de Valencia, con sus guiones para saraos que este autor tanto cultivó. Lo mismo que en los cancioneros musicales, nuestro cantor omite la autoría de los textos; en los pliegos suele producirse este mismo fenómeno aunque en otras ocasiones incurren en atribuciones prestigiosas y disparatadas como la del famoso «Villancico a tres fijas suyas» de un Santillana apócrifo (Frenk, 1962). Desde el punto de vista literario, apela a la autoridad de los que sin duda eran los poetas más respetados hasta la irrupción del petrarquismo, Encina y Urrea, referentes obligados para toda la poesía en octosílabos antes de la adaptación de este verso a la ética y estética petrarquista que, a pesar de valiosos intentos tempranos como los de Boscán y Hurtado de Mendoza, no se habría de lograr plenamente hasta los tiempos de Cervantes, Lope o Góngora. La inclusión de poemas en documentación única o poco divulgados acredita por otra parte que su compilador tenía capacidad de captación o de composición más allá de los clásicos consagrados.

³⁷ Véase la descripción en Rodríguez-Moñino (1977-1978: vol. 1, 530-531, § XLII) y el estudio del caso en Beltran (2018a: 103-105).

Si la filiación musical y poética de estos poemas resulta clara, la fuente que pudo haber usado no parece identificable excepto en el caso de Timoneda y su entorno. El pliego que más se le aproxima es el n.º 775, por su peculiar versión de un villancico de Juan del Encina y por la coincidencia de cinco composiciones; le sigue 678, con el que comparte cuatro. La desgraciada pérdida del bifolio interior de 775 hace que solo podamos colacionar el texto de dos y parte de otra y el material resultante no permite fijar un vínculo claro de dependencia; la cronología de los dos, quizá coincidente, tampoco ayuda, pero da prioridad a 678 o a un modelo afín para los cuatro poemas compartidos. Más lejanos quedan el par formado por los pliegos 882 y 883, a pesar de sus cuatro composiciones compartidas, que, además, resultan también coetáneos de 1066. Si no podemos dar prioridad a ninguno de ellos en la difusión de estas obras, sí nos permiten asegurar que nuestro pliego acoge composiciones muy de moda en su momento; la corrección de los textos que incluye permite también valorar en un nivel alto la capacidad de revisión y enmienda de nuestro compilador.

Como hemos podido ver, este cancionerillo de letras para cantar contiene una muestra estimable, aunque muy reducida, de un tipo de poesía en arte menor que estuvo muy de moda durante todo el siglo XVI y se impuso en el XVII. De gustos eclécticos, reúne villancicos en estilo tradicional y cortés, de tono ligero, como tantos que habían inundado los cancioneros desde los inicios del siglo hasta mucho después del final del período áureo, y empareja autores (o medios de producción) que van del más añejo estilo cortés al tradicional de los músicos. En algún caso («El pastor que tiene amores») se aproxima al género pastoril tal como emergió en nuestra literatura después de *Los siete libros de la Diana*, alineándose cronológicamente con los primeros ensayos de Timoneda (Beltran, 2018a: 43-51), su primer representante (Suárez Díez, 2016).

El tópico de estudiarlos a la luz de la cultura popular y la escasa atención concedida a los pliegos del siglo XVI desde el punto de vista de la historia musical y poética justifica que apenas se haya prestado atención a este tipo de cancionerillos, cuyo precedente más cualificado sería el pliego n.º 92: «Coplas hechas por Christobal de Pedraza, criado del illustre y muy magnifico señor Duque de Arcos. para cantar la gloriosissima noche de nauidad a los maytines...»³⁸, de tema religioso (n.º 431) y origen sevillano, datado hacia 1516-1518 (Martín Abad, 2001: § 1194); las celebraciones navideñas, enlazadas desde mucho antes con el nacimiento del drama sacro, jugaban un papel importante en la corte (Knighton, 2001: 160). Salvando la diferencia en el apellido (que pudiera deberse a una mera errata), este Cristóbal de Pedraza quizá pueda ponerse en relación con una larga dinastía de músicos (también originarios de Sevilla) que se prolongó hasta muy entrado el siglo XVII (Ruiz Jiménez, 1995); de entre ellos yo destacaría a un Juan Peraza que en 1546 era intérprete de chirimía al servicio del Duque de Calabria y su esposa Mencía de Mendoza (Schwartz, 2001: 298): estando al servicio de la catedral de Toledo suscribió con su nombre el cancionero, sin partituras, pero muy rico en este tipo de poesía, que se conserva en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel (Rodríguez-Moñino, 1962b). Un modelo de cancionero dominado por las letras para cantar (villancicos y romances) que se vuelve frecuentísimo durante el siglo XVII (Beltran, en prensa) y cuyo contenido es muy afín a pliegos como el que estudiamos.

Convendría hacer un balance de los pliegos del siglo XVI que se identifican como obra de músicos o como letras para cantar, pues desde fines de siglo se consolida el hábito

³⁸ *Pliegos de... Oporto*, n.º 7. Hubo una edición no venal de este pliego como regalo navideño por Antonio Pérez Gómez (Murcia, 1962).

de imprimir el texto de las que se interpretaban en las grandes celebraciones musicales de las capillas más acreditadas (Subirá, 1962; Villanueva, 1994; Laird, 1997; Ezquerro Estaban, 1998; Marín, 2000; Marín López y Torrente, 2000; Torrente, 2009; Bègue, 2013; Llergo Ojalvo, 2017), pero carecemos de datos de conjunto para la época que nos ocupa. El pliego de Cristóbal de Pedraza resulta en este contexto una reliquia valiosísima, pero una búsqueda completa del repertorio impreso (por otra parte muy fácil de llevar a cabo)³⁹ podría aportar muchos datos al respecto.

No menos representativo resulta este pliego desde otro punto de vista, el del desarrollo de la poesía castellana del siglo XVI. Al repasar las historias de nuestra literatura se observa un vasto vacío entre la primera edición del *Cancionero general* (1511) y la de las obras de Garcilaso y Boscán (1543) que parece haber sido ocupado exclusivamente por las reimpresiones de la compilación de Hernando del Castillo, pero ¿no se escribió más poesía en este largo tercio de siglo? Algunos estudiosos han revalorizado grandes creadores en octosílabos antes menospreciados como el Almirante, Castillejo o Juan Fernández de Heredia, otros han tratado de tender puentes entre los dos períodos (Beltran, 2017) fijando los parámetros de la poesía que entonces se producía y valoraba en la corte (Beltran, 2018b y 2018c), a menudo de muy escasas pretensiones culturales. Sorprendentemente, esta coincide con el tipo de obras que encontramos en los cancioneros musicales y en los pliegos sueltos: romances y, sobre todo, sus glosas, canciones cortesas y villancicos, siempre en un tono menor, retóricamente dominados por el lenguaje cortés, el equívoco y la voluntad de entretener, entretejidos a menudo con estribillos y villancicos de tradición musical (Beltran, 2020b). Es en este contexto donde quizá sería fructífero encuadrar desde el punto de vista de la historia poética del primer renacimiento el llamado *Cancionero de Velázquez de Ávila* (pliego n.º 629, Rodríguez-Moñino, 1951b), el *Espejo de enamorados* (pliego n.º 870, Rodríguez-Moñino, 1951c) o el de Juan de Molina (pliego n.º 369.5), que merecieron el honor de una digna publicación, pero solo el último fue objeto de una mínima aproximación histórico-literaria: «En el desierto que se extiende entre el *Cancionero general* y Garcilaso nos brinda un oasis donde reposar un momento» (Asensio, 1952: xxii, véanse además las pp. xvi-xxiv). Me pregunto si no podríamos localizar en estos y otros cancionerillos en pliegos un vector de evolución de la poesía castellana: al fin y al cabo, la imprenta dotó de un canal barato y eficaz a la viejísima costumbre de difundir los versos mediante cuadernos manuscritos (Beltran, 1995 y 2009b), que pronto se adaptaron al pliego (Beltran, 2005-2006).

En los ambientes especializados no es ningún secreto la importancia de los llamados «pliegos cultos» (los hay hasta en latín, Martín Baños, 2012, Mendoza Díaz-Maroto, 2000: 73) y «pliegos literarios» (Mendoza Díaz-Maroto, 2000: 73-81), pero creo posible y deseable incluirlos entre los testimonios vivos de la poesía que entonces se producía y consumía entre las clases ilustradas y tratar de establecer la vinculación de los pliegos poéticos de, al menos, una parte del siglo XVI con la poesía que entonces se producía; algunos estudios en este sentido resultan cada vez más estimulantes. No fue muy eficaz la llamada de atención sobre un pliego autorial de Jorge de Montemayor (Dupont, 1973, véase Montero, 2009: 712), pero recientemente se ha incidido, por ejemplo, en los pliegos de Lope de Vega (Ruiz Pérez, 2013). Al plantearse «el desarrollo de formas de mediación e intervención crítica destinadas a encauzar de algún modo la lectura de los textos

³⁹ Creo que se ha usado muy poco el útil «Índice de tonos para cantar y bailes» que se incluyó en Rodríguez-Moñino (1997: 985), aunque resultaría también muy fácil un repaso completo de las rúbricas en este repertorio; véase para el interés de estas menciones Ros-Fábregas (1993).

poéticos, en particular de aquellos difundidos como impresos» y «la estrecha relación por aquellos años entre poesía e interpretación musical» (Montero, 2004: 83 y 87 y Montero, 2009), no siempre tenemos conciencia de que, además de «satisfacer las necesidades de entretenimiento del público burgués», de llevar a término «la apropiación cancioneril» o de establecer «auténticos puentes entre la “alta” y “baja” cultura» (Puerto Moro, 2020a: 316 y 317), que todo esto sucedió, el pliego, por su facilidad de impresión y bajo coste, pudo funcionar también como medio autorial de difusión poética entre el creador, sus mecenas y sus lectores (hay material sobre este tema en Di Stefano 2014) o receptores inmediatos, o entre los ejecutantes de música de entretenimiento y el público (no siempre y casi con seguridad no prioritariamente callejero) al que destinaban el espectáculo.

Al lado de la relación de «autores galantes intermedios» como los que inventarió Laura Puerto Moro (2019) habría que tomar también en consideración los autores altos o muy altos (de Juan de Encina, Bartolomé de Torres Naharro o Garci Sánchez de Badajoz a Pedro de Padilla, Jorge de Montemayor o Cristóbal de Castillejo, por citar solo algunos de los que pudieron intervenir en la impresión), aunque todos ellos vengan flanqueados por vates populares como Mateo de Brizuela, los «privados de la vista corporal» como Cristóbal Bravo, Gaspar de la Cintera o Francisco de Godoy y por personajes como Alfonso de Toro «coxo», que serían los que, por la cercanía a sus autores y difusores en los tiempos de la primera erudición, habrían de forjar a la postre la imagen hoy dominante de lo que en (en realidad no) fue en sus primeros momentos el pliego suelto. Creo que hemos hecho mal también al dejar en el tintero a autores de condición menos fácil de determinar como Rodrigo Osorio, Luis de Peralta, Francisco Marquina, Ginés Pérez de Hita, Juan de Leiva, Juan Sánchez Burguillos, Joan Timoneda o Feliciano de Silva (que, aun habiendo sido popularísimos, de ningún modo podían representar la cultura popular), por no hablar de los destinatarios ilustres como una hermana del Duque del Infantazgo, el Duque de Arcos o el de Nájera a los que no pocos de nuestros autores se atreven a invocar (Di Stefano, 2014 y Puerto Moro, 2020b). No todo en el pliego fue poesía popular y (exceptuada la irrupción ya tardía del canon petrarquista) conocemos demasiado mal la producción de la primera mitad de siglo como para despreciar esta fuente de información. Recordaré para terminar que el tipo de poesía que aquí hemos estudiado es el mismo que el admirado renacentista Juan de Valdés recomendaba como modelo de lengua y que uno de sus ejemplos, a la postre, lo conocemos exclusivamente a través de un pliego suelto (Pérez Priego, 2000; Beltran, 2018b); y subrayaré, con palabras de Maxime Chevalier (2000: 336), que «cuando reproduce, aclara y admira las coplas de motes que conoció en sus tiempos de cortesano, Valdés [...] declara que le gustaron estas coplas, explica por qué le gustan y las recomienda a la atención de los inteligentes [...]. Además —obsérvese bien— no se arrepiente por haber gustado de estos versos ligeros».

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso (1956): *Antología de la poesía española: poesía de tipo tradicional*, Madrid, Gredos. Segunda edición con la colaboración de José Manuel Blecau (1964), Madrid, Gredos.
- ASENSIO, Eugenio (ed.) (1952): Juan de Molina, *Cancionero (Salamanca, 1527)*, Valencia, Castalia.
- ASKINS, Arthur L.-F. e INFANTES, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo.
- ÁVILA, Francisco (1616): *Flor de las comedias de España de diferentes autores. Quinta parte*, Barcelona, Sebastián Comellas.
- BÈGUE, Alain (2013): «“Tres o cuatro villancicos de las mejores letras”: transmisión y recepción de los villancicos en el Barroco tardío», *Criticón*, 119, pp. 99-126. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.625>
- BELTRAN, Vicenç (1991): *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre. Edición crítica con un estudio de su transmisión textual*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (1995): «Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.
- BELTRAN, Vicenç (2005-2006): «Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso): las fuentes del *Cancionero General*», *Incipit*, 25-26, pp. 21-56.
- BELTRAN, Vicenç (2009a): «Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas* y la maurofilia temprana», *Crítica del Texto*, 12, 1-2, pp. 175-215.
- BELTRAN, Vicenç (2009b): «Tipología y génesis de los cancioneros: del “Liederblatt” al cancionero», en *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Furio Brugnolo e Francesca Gambino (eds.), Padova, Unipress, I, pp. 445-472.
- BELTRAN, Vicenç (2016): «La Primera parte de la *Silva de varios romances*», en *Primera parte de la Silva de varios romances (...)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2016, pp. 9-137.
- BELTRAN, Vicenç (2017): «La poesía española en la antesala del petrarquismo. Soria y los Soria», en *De lagrymas faziendo tinta... Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Virginie Dumanoir (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 165-191.
- BELTRAN, Vicenç (2018a): «Timoneda y sus *Rosas de romances*, en Joan Timoneda, *Rosas de romances. I. Rosa de amores. Rosa gentil*, México, Frente de Afirmación Hispanista, pp. 1-323.
- BELTRAN, Vicenç (2018b): «Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento», *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua*, Christoph Strosetzki et al. (ed.), Berlin, De Gruyter, II, pp. 26-59. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110450828-003>
- BELTRAN, Vicenç (2018c): «Un cancionerillo jocoso o *casi burlesco* (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI», en *Poesía, poéticas y cultura literaria*, A. Zinato y P. Belloni (ed.), Cauterio suave, 17, Como-Pavia, Ibis, pp. 93-124.
- BELTRAN, Vicenç (2020a): «*Chanson de femme*, folklore y mito», en *Los motz e-l so afinant. Cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, Meritxell Simó (ed.), Roma, Viella / IRCVM, pp. 13-33.
- BELTRAN, Vicenç (2020b): «“Rodrigo Osorio sobre dos coplas que se hallaron al señor don Jorge Manrique en el seno quando lo mataron”. Un nuevo testimonio manriqueño», *Lectura y Signo*, 15, pp. 141-162. DOI: <https://doi.org/10.18002/lys.v0i15.6470>

- BELTRAN, Vicenç (en prensa), «Romances y ministriles», en *VI Congreso Internacional de Romancero*, Universidad Complutense de Madrid (25-27 noviembre 2019), actas en prensa.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009): *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CALDERÓN, Manuel (1999): «Los villancicos de Juan del Encina», *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.). Salamanca, Universidad, pp. 293-316.
- CAMINHA, Pero de Andrade (1898): *Poesias ineditas*, J. Pribsch (ed.), Halle, Max Niemeyer.
- Cancionero de Nvestra Señora: en el qual ay muy buenos Romances, Canciones y Villancicos. Aora nuevamente añadido* (1591): Barcelona, Viuda de Hubert Gotart.
- CASTAÑEDA, Vicente y HUARTE, Amalio (1929): *Colección de pliegos sueltos, agora de nuevo sacados, recogidos y anotados*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1983): *Seis pliegos poéticos barcelonenses desconocidos, c. 1540. Estudio bibliográfico de...*, Madrid, El Crotalón.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1978): *La canción en Llanes*, Salamanca [edición del autor].
- CHEVALIER, Maxime (2000): «Juan de Valdés como crítico literario», *Bulletin Hispanique*, 102, pp. 333-338. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.2000.5046>
- DI FRANCO, Ralph, LABRADOR HERRAIZ, José J. y ZORITA, C. Ángel (1989): *Cartapacio de Fco. Morán de la Estrella*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- DI STEFANO, Giuseppe (2014): «Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado». *Revista de poética medieval*, 28, pp. 211-224. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2014.28.0.53204>
- DUPONT, Jean (1973): «Un “pliego suelto” de 1552 intitulé: “Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor”», *Bulletin Hispanique*, 75, pp. 40-72. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1973.4096>
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV*. Cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- [ENCINA, Juan del] (1496): *Cancionero de las obras de Juan del enzina*, Salamanca, s. i. (reimpresión facsimilar de E. Cotarelo. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1928 y de esta en Madrid, Real Academia de la Lengua, 1989).
- ENCINA, Juan del (1996): *Obra completa*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.) (1998): *Villancicos aragoneses del siglo XVII de una a ocho voces. Estudio y edición*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institució «Milà i Fontanals» / Departamento de Musicología.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012): «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista*, 21, pp. 87-131.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, PUERTO MORO, Laura y MAHIQUES CLIMENT, Joan (en prensa): *Pliegos sueltos poéticos del siglo XVI en Bibliotecas de Francia. Estudio bibliográfico y literario y edición facsímil*, México - Madrid, Frente de Afirmación Hispanista / Fundación Menéndez Pidal. 2 vols.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1989): *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.

- Flor de enamorados: Cancionero llamado Flor de Enamorados, sacado de diuersos auctores agora nueuamente por muy linda orden copilado* (1562), Barcelona, Claudi Bornat.
- FRENK, Margarita (1946): *La lírica popular en los siglos de oro*, México, Universidad Nacional Autónoma.
- FRENK, Margit (1958 ed. 2000): «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, pp. 301-334, hoy en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 413-447. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v12i3/4.1364>
- FRENK, Margit (1962): «¿Santillana o Suero de Ribera?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16, p. 437. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v16i3/4.1454>
- FRENK, Margit (1966): *Lírica hispánica de tipo popular*, México, Universidad Nacional Autónoma, segunda edición *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1977.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- GARVIN, Mario (2004): «Las coplas de Antón, el vaquero de Morana: transmisión y difusión», *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del III Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, celebrado en Sevilla, del 26 al 28 de noviembre de 2001*, Pedro M. Piñero Ramírez y Antonio José Pérez Castellano (eds.), Sevilla, Fundación Machado / Universidad de Sevilla, pp. 135-144.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (1980): *Cancionero de la Catedral de Segovia. Textos poéticos castellanos*, Ciudad Real, Museo de Ciudad Real.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán (1877): *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, Joaquín García Icazbalceta (ed.), México, Antigua librería Portal de Agustinos.
- GRIFFIN, Clive (1991): *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y México*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- INFANTES, Víctor (1981): «Un volumen viajero de pliegos impresos españoles del siglo XVI: los pliegos góticos de J. J. de Bure», *Studi Ispanici*, 6, pp. 9-21.
- INFANTES, Víctor (1999): «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), Salamanca, Universidad, pp. 83-100.
- KNIGHTON, Tess (2001): *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LAIRD, Paul R. (1997): *Toward a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor (ed.) (1994): *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- LAMARCA, Montserrat (2015): *La imprenta a Barcelona (1501-1600)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- LAMBEA, Mariano (2000): *Íncipit de poesia española musicada ca. 1455-ca. 1710*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017): *El villancico paralitúrgico. Un género en su contexto*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

- MARTÍN ABAD, Julián (2001): *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MARÍN, Miguel Ángel (2000): «A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVIII-XVIII)», *Revista de Musicología*, 23, pp. 103-130. DOI: <https://doi.org/10.2307/20797635>
- MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, y TORRENTE, Álvaro (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger.
- MARINO, Nancy (2018): *El «Cancionero de la corte de Carlos V» y su autor, Luis de Ávila y Zúñiga*, *Medievalia Hispanica*, 24, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879625>
- MARTÍN BAÑOS, Pedro (2012): «Del latín en pliegos y folletos: Humanismo y formas editoriales en tiempo de Los Reyes Católicos (con la identificación de un incunable salmantino)», *Literatura medieval y renacentista en España. Líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (eds.). Salamanca, Semyr, pp. 697-709.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2000): *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MILÁN, Luis (1561, ed. 2001): *Libro intitulado el cortesano*, Valencia, Juan de Arcos, facsímil incluido en *El cortesano*, Vicent Josep Escartí (ed.), Vicent Josep Escartí i Antoni Tordera (estudio), Valencia, Biblioteca Valenciana / Ajuntament / Universitat, 2001.
- MONTERO, Juan (2004): «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la princeps de “Las obras de Jorge de Montemayor”)», *Bulletin Hispanique*, 106, pp. 81-102. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.2004.5182>
- MONTERO, Juan (2009): «Jorge de Montemayor (1520/1525-1561)», *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, pp. 704-715.
- MONTESINOS, José F. (1948): reseña de M. Frenk (1946), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 292-295. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v2i3.3379>
- MORLEY, Sylvanus Griswold y BRUERTON, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrofica*, Biblioteca Románica Hispánica, I Tratados y Monografías, Madrid, Gredos.
- OCAÑA, Francisco de (1957): *Cancionero para cantar la noche de Navidad y las fiestas de Pascua (Alcalá, 1603)*, Antonio Pérez Gómez (ed.). Valencia, ...la fonte que mana y corre...
- PEDRAZA, Cristóbal de (1962): *Coplas hechas por Christobal de Pedraza, criado del illustre y muy magnifico señor Duque de Arcos. para cantar la gloriosissima noche de nautidad a los maytines...*, ed. facsimilar por Antonio Pérez Gómez, Murcia, 1962.
- PEDROSA, José Manuel (1998): «Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna», *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, pp. 183-215.
- PEDROSA, José Manuel (1999): «De Camoens a la tradición sefardí de Sarajevo: vida literaria y pervivencia oral del villancico de *La marinera*», *Oiartzun, Sendoa*, pp. 14-31.

- Coplas hechas por Christobal de Pedraza, criado del illustre y muy magnifico señor Duque de Arcos, para cantar la gloriosissima noche de nautidad a los maytines...*, ed. facsimilar por Antonio Pérez Gómez, Murcia, 1964.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel (2000): «Juan de Valdés y la poesía de cancioneros», *Homenaje a Francisco Ynduráin*, en *Príncipe de Viana*, Anejos, 18, 2000, pp. 229-238 (luego en *Estudios sobre la poesía de cancionero*, Madrid, UNED, 2004, pp. 289-299).
- Pliegos... Madrid* (1957-1961): *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- Pliegos... Oporto* (1976): María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, Madrid: Joyas Bibliográficas.
- Pliegos... Praga* (1970): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, prólogo del Excmo. Sr. D. Ramón Menéndez Pidal... Madrid, Joyas Bibliográficas.
- Pliegos... Cracovia* (1975): María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- PUERTO MORO, Laura (2010): *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- PUERTO MORO, Laura (2012): «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21, pp. 257-305.
- PUERTO MORO, Laura (2019): «Sobre autores “galantes intermedios”. De la poesía amoratoria cancioneril a la literatura popular impresa», *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (ed.), Alacant, Universitat, pp. 255-266.
- PUERTO MORO, Laura (2020a): «La popularización del cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)» *Revista de Poética Medieval*, 34, pp. 315-340. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78392>
- PUERTO MORO, Laura (2020b): «Literatura popular impresa y proyección social: pliegos poéticos del siglo XVI con dedicatario», *Anuario de Estudios Filológicos*, 43, pp. 271-288. DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.43.271>
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1951a): Juan Timoneda, *Cancioneros llamados Enredo de amor, guisadillo de amor y El truhanesco (1573)*, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1951b): Juan Velázquez de Ávila, *Cancionero* Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1951c): *Espejo de enamorados. Cancionero gótico*, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio] (ed.) (1952): *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Margit Frenk (prólogo), Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962a): *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962b): «Cinco notas sobre romances», en *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro: doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, Edward M. Wilson (ed.), Barcelona, Ariel, 1976, pp. 215-229 previamente en *Anuario de Letras*, México, 2, 1962, pp. 15-26.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962-1967): «La ‘Flor de los enamorados’, cancionero bilingüe. Ensayo bibliográfico (1562-1954)», *Estudis Romànics. Estudis de literatura catalana oferts a Jordi Rubió i Balaguer*, (vol. 2), 11, pp. 33-47.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970): *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poeticos (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978): *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVII*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia - Editora Regional de Extremadura, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio y DEVOTO, Daniel (1954): *Cancionero llamado Flor de Enamorados (Barcelona 1562)*, Valencia, Castalia.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1965): *Cancionero musical de Palacio*, dir. Higiní Anglès. Vol. 3A y 3B. La música en la corte de los Reyes Católicos, IV, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1972): *Joan Timoneda i la "Flor de enamorados", cançoners bilingües. Un estudi i una aportació bibliogràfica. Discurs llegit el dia 20 de febrer de 1972 en l'acte de recepció pública de... a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Jordi Rubió i Balaguer*. Barcelona, Real Academia de Buenas Letras. También en la reimpresión de su *Poesía en el contexto cultural del siglo XVI al XVIII*. I., Barcelona, Curial, 1991, pp. 11-137.
- ROS-FÁBREGAS, Emilo (1993): «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: "Se canta al tono de..."», *Revista de Musicología*, 16, pp. 1505-1514. DOI: <https://doi.org/10.2307/20796006>
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (1995): «La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, pp. 56-63.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2013): «Los pliegos de Lope», *eHumanista*, 24, pp. 165-193.
- SÁNCHEZ, Juan M. (1913): *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): «"Páseme, por dios, barquero". Variaciones e interpretaciones de un texto poético», *Salina. Revista de Lletres*, 20, pp. 75-80.
- SCHWARTZ, Roberta Freund (2001): *En Busca de Liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility*, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- SEGRE, Cesare (1961): «Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa», en *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, pp. 63-67.
- SUÁREZ DÍEZ, José María (2016): «Antecedentes del Romancero nuevo pastoril (1560-1589): Juan Timoneda, Lucas Rodríguez y Pedro de Padilla», *La Corte del Barroco: Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa, Esther Jiménez Pablo (ed.), Madrid, Polifemo, pp. 633-654.
- SUBIRÁ, José (1962): «El villancico literario-musical. Bosquejo histórico», *Revista de Literatura*, 22, pp. 5-27.
- TIMONEDA, Joan (1561): [*Sarao de amor*]. Valencia, Juan Navarro.
- TOMASSETTI, Isabella (2008): *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger.
- TORRENTE, Álvaro (2009): «The early history of villancico libretti», *Scientific Researches. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 80, pp. 326-336.
- URREA, Pedro Manuel (2012): *Cancionero*, María Isabel Toro Pascua (ed.). III. Larumbe, Zaragoza, Universidad.
- VILLANUEVA, Carlos (1994): *Los villancicos gallegos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

ANEXO I

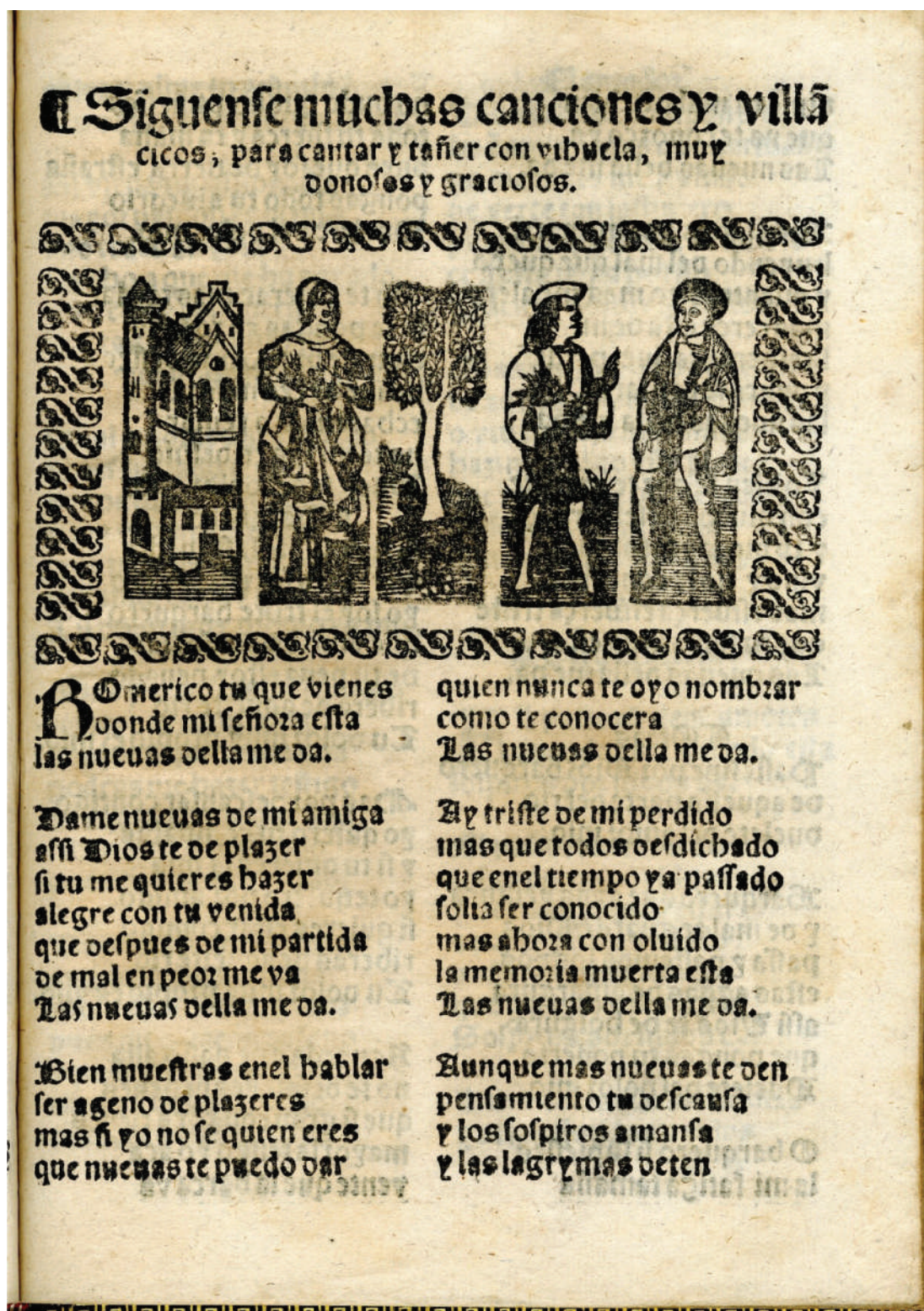
CUADRO SINÓPTICO DE TESTIMONIOS

	*677.5	678	819	159.5	834	775	882	883	1066	63	96JE	UC	FE
Íncipit	-1539	1540- 1543	1540- 1543	1540- 1547	1540- 1550	1551- 1564	1560- 1565	1564?	1560- 1575	1570	1496		*1556
Romerico tú que vienes	5	2				3	4	4	1				
Pásseme por Dios barquero	3	1				2	3	3	2				
Al pastor que tiene amores									3	1			269
No me demandes carillo	2	4			9	4	5	5	4				24
Pues vós consentís	4	5				5			5			*	
Ningún cobro ni remedio				13		7			6		*		
Cómo te va en amores									7				
Si no te dueles señora			7						8				
Pedir te quiere zagala									9				23

ANEXO II

REPRODUCCIÓN FACSIMILAR

[Original conservado en Williamstown (Massachussets), Williams College, Chapin Library]



dime tu mal y tu bien
que ya te conozco ya
Las nuevas della me da.

Bien sabes que me parti
huyendo del mal que quero
y mientras yo mas me alegro
mas cerca esta de mi
la esperanza que perdi
y nunca se cobrara
las nuevas della me da.

Yo bien se que te partiste
con mucha desesperança
y tu bienaventurança
vino y no la conociste
mas esfuerça esfuerça triste
que tu fama viva esta
Las nuevas della me da.

Otras.

Passemme por Dios barquero
de aqueſsa parte del río
duelete del amor mio.

Barquero que ayas ventura
y de mal te guarde Dios
passa y passemos los dos
estas aguas de amargura
asſi Dios te de holgura
que pongas tu poderio
Duelete del dolor mio.

O barquero si supieſſes
la mi fatiga ramaña

no dudo que no pusiesses
toda tu fuerça y tu maña
pues que soy de tierra eſtraña
pongas todo tu aluedrio
Duelete del dolor mio.

No te quieras mas tardar
ni te pongas en rodeos
cumple preſto mis deſſeos
no me dexes mas penar
echaremos a remar
no te metas en deſulo
Duelete del dolor mio.

El barquero.

A ti hombre laſtimado
que dizes ſer eſtrangero
yo ſoy el triſte barquero
que viuo deſconſolado
de tu pena eſtoy penado
ribera de aqueſte río
Tu dolor muy propio es mio.

Mas por deſcanſar contigo
yo quiero tu compaña
y ſi tu quieres la mia
yo te quiero por amigo
ſi quieres eſtar conmigo
riberas de aqueſte río
Tu dolor muy propio es mio.

Aguarda que paſſo alla
no te deſmañes ni penes
que ſi gran congoxa tienes
mayor la tengo yo aca
vente que la barca va

entra y dime tu amorio
Tu dolor muy propio es mio.

Si vienes apasionado
mayor passion es la mia
fino traes alegria
mucho a que me ha dexado
aqui estoy desesperado
riberas de aqueste rio
Tu dolor muy propio es mio.

Qual amor te a asfi berido
di desdichado amador
que de tu mesmo dolor
estoy yo tan affligido
mas penado y mas perdido
passando calor y frio
Tu dolor muy propio es mio.

Mas por descansar contigo
tomare tu compaña
porque si quieres la mia
podras me bazer testigo
de aquesta vida que sigo
riberas de aqueste rio
pues tu dolor es el mio.

Daca acabame la mano
amigo de buena gana
en la voluntad muy sana
pues mi coraçon es sano
y podra ser que el verano
riberas de aqueste rio
mudaremos aluedrio.

El amador.

Dios te salve compañero
buē amigo mas que hermano
yo me hallo muy vñano
de verte tan lastimero
pues me quieres q̄ te quiero
con esta tema por fio
Pues tu dolor es el mio.

Mas no mudemos querer
de aq̄llas por quien penamos
o viamos, o muramos
hazme amigo este plazer
que es de mucho merecer,
mi señora amigo mio
Duelete del dolor mio.

Otra cancion.

EL pastor q̄ tiene amores
quando en el ganado esta
sospitos por siluos da.

El pastor enamorado
sospitos da por siluar
y dexa el ganado estar
a pacer por lo vedado
anda tan embelesado
que si a caso a siluar va
Sospitos por siluos da.

Huve de las claras fuentes
y de los floridos prados

A u

porque amorosos ruydados
no le caen en las mientes
Sospira y habla entredientes
y por dezir vziatalla
Sospiros por siluos da.

Nunca duerme siempre vela
en el campo duro y seco
consolamente el Eco
con el habla y se consuela
No halla quien del se ouela.
y si el adoler se va
Sospiros por siluos da.

La zagala a quien el ama
es de tanto merecer
que el se consuela en la ver
y ella huye si el la llama
Quando lagrymas derrama
si llorar no quiere ya
Sospiros por siluos da.

En el roble y su corteza
con el agudo cuchillo
pinta el dolor no senzillo
que padece de crueza
Metese por la aspereza
tañendo y si a cantar va
Sospiros por siluos da.

Zagales deziros quiero
que en el monte ay vna filua
que todo pastor que filua
muere de amores primero.

Y tambien el compañero
si a caso con el esta
Sospiros por siluos da.

¶ fin.

¶ Villancico.

Nome demandes carillo
pues q no te me daran
que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

No tomes tal fantasia
para mientes a tu daño
cata que te desengañó
no tengas tal osadia
porfiar en tal porfia
dos mil daños te vendran
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Creo que tengo plazer
que no te cures de mi
que no te quiero querer
pues no haces para mi
torna torna, torna en ti
tus pensamientos do van
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

No me quieras te requiero
pues que no te quiero yo
porque amor no verdadero
siempre te dira de no.

cata que te aniso yo
no te fies en ser galan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Si por loca fantasia
tu muy desastrada suerte
te diere pena de muerte
no sera la culpa mia
aunque causas cada dia
las penas que no te dan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

De mi padre soy querida
de mi madre muy amada
quierenme como a la vida
yo soy bienaventurada
pues que no me falta nada
no quiero tomar affan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Si dizes que los amores
son alegria y plazer
no los quiero conocer
ni gozar de tus favores
estate con tus dolores
consuelete el rabadan
Que no estoy aborrecida
ni mis parientes querran.

Otro Villancico.

Pues vos consentis
que suffra tormento

tambien yo consiento.

Quien quiera que sienta
mi grande passion
diga que es razon
que yo lo consienta
pues vos soys contenta
Que suffra tormento
tambien yo consiento.

Lo que vos hiziereys
he yo por bien becho
aunque mi prouecho
jamas procurays
pues que vos holgays
quiereys consentir
Que suffra tormento
tambien yo consiento.

Hazeys me sufrir
vos vn tal plazer
yo en no merecer
no deya sentir
querays consentir
Que suffra tormento
tambien yo consiento.

Yo puse la vida
a vuestro mandado
holgando de grado
que fuesse perdida
que de vos vencido
es el vencimiento
para mi tormento.

Recibo victoria
y siendo vencido
en ver mi sentido
alegre memoria
que estando en la gloria
en el pensamiento
no cabe tormento

Pues vuestra hermosura
me quiere perder
yo quiero querer
lo que ella procura
pues sufrir tristura
en mi pensamiento
tambien soy contento.

¶ Villancico.

Ningun cobro ni remedio
puede mi vida cobrar
fino vuestro remediar.

Que si vos no remediays
doy la vida por perdida
si remedio no me days
triste Dido soy perdida
pues por vos pierdo la vida
si os partis por la mar
que no ay otro remediar.

En contentar y seruiros
fue el fin de mi desseo
mis cuydados y sospiros
por vos sola los poseo.

y ningun remedio siento
que escuse de me matar
fino vuestro remediar.

Tos sola soys el remedio
de mi muerte y perdimiento
yendo vos no se que medio
ponga medio a mi tormento
assi que medio no siento
para la vida me dar
fino vuestro remediar.

¶ Respuesta.

Haz llantos quantos podras
triste reyna sin ventura
que matarte bien podras
mas tu nunca lo veras
a Eneas y a su figura.

¶ Otro Villancico.

Qomo te va en amores
dimelo amigo y amado
que a mi caro me an costado.

Como te va con aquel
que a mi ha sido traydor
muy bien me va con amor
y mas con la causa del
este continuo cruel
dimelo amigo y amado
que a mi caro me an costado.

Amigo puedes llamarme
amado nunca lo he sido

y aun desseo me a nacido
 tener razon de querarme
 Cuéntame por consolarme
 lo que en amoras pasado
 que a mi caro me an costado.

Cuéntame tu pensamiento
 y tu pena si ay lugar
 como te podre contar
 cosas que no tienen cuento
 Todos dan esse descuento
 mas entre los que an amado
 que a mi caro me an costado.

Cotro Villancico.

Si no te dueles señora
 de mí que muero por tí
 quien se dolera de mí

Adiuero yo señora mía
 con amor muy verdadero
 y con querer muy entero
 de seguir esta porfia
 si ahora se me desuia
 el remedio que esta en tí
 Quien se dolera de mí.

El amor demasiado
 me haze ser vezidor
 delas ansias y dolor
 de que estoy apassionado
 y sino soy remediado

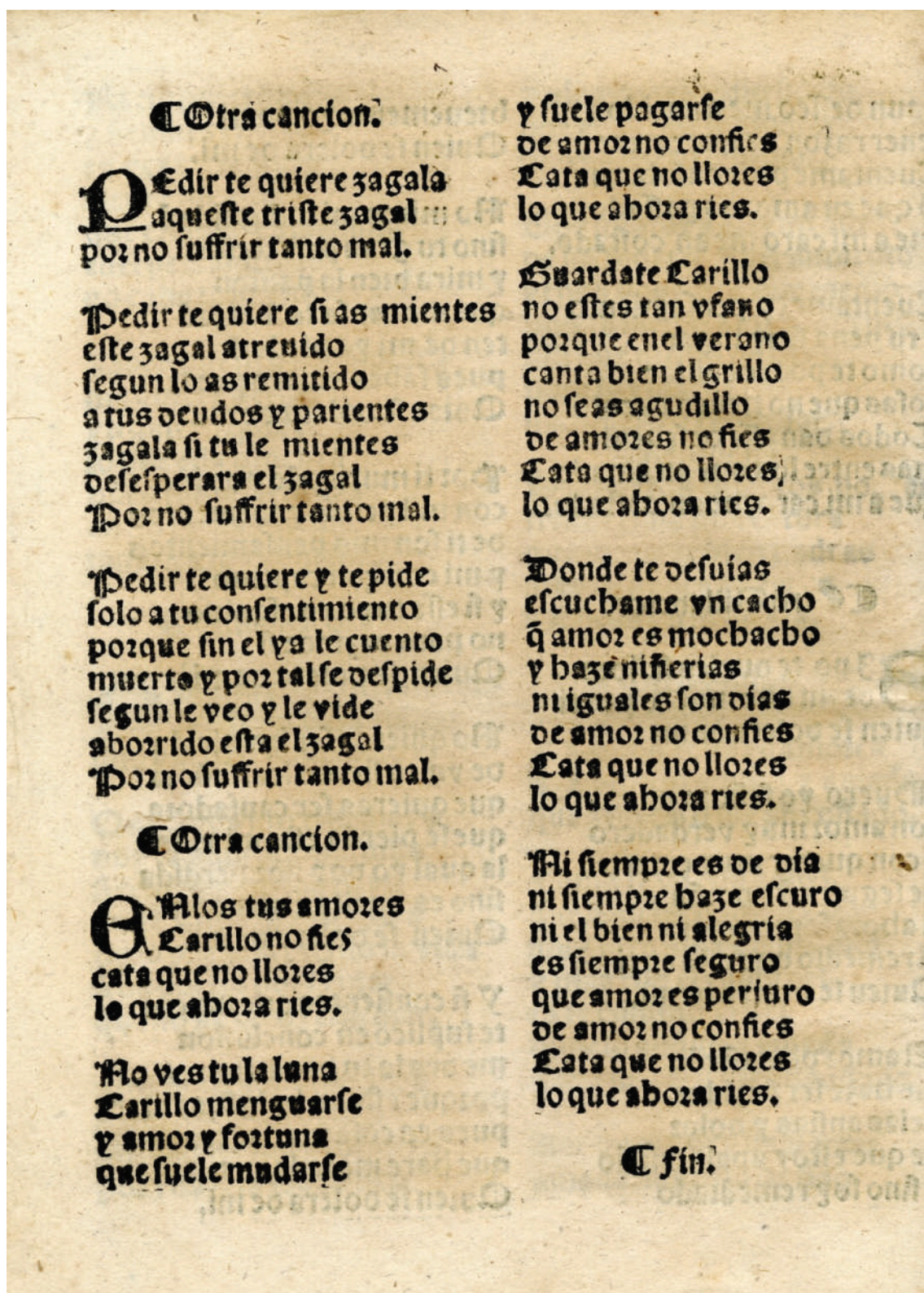
brieuemente yo por tí
 Quien se dolera de mí.

No mires mi indignidad
 sino tu gran perfeccion
 y mira bien la passion
 que me causa tu beldad
 ten de mi ya piedad
 pues sabes muero por tí
 Quien se dolera de mí.

Por tí muriendo yo viuo
 con mil penas y tormentos
 de tí son mis pensamientos
 y mi coraçon captiuo
 y si esse tuyo es esquiuo
 no para dezir de sí
 Quien se dolera de mí.

No quieras ser homicida
 de vn tu siervo leal señora
 que quieras ser causadora
 que se pierda esta mi vida
 la qual yo doy por perdida
 sino es buelta a mi por tí
 Quien se dolera de mí.

Y si consientes que muera
 te suplico en conclusion
 me des la tu bendicion
 porque este en bolgãça entera
 pues es cosa verdadera
 que hare morada en tí
 Quien se dolera de mí.



Fecha de recepción: 22 de mayo de 2021
 Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2021



Los *pliegos sueltos* poéticos postincunables y los romances

Postincunable poetic chapbooks and *romances*

Giuseppe DI STEFANO
(Università di Pisa)
giuseppe.distefano@unipi.it
ORCID: 0000-0001-5111-1606

ABSTRACT: This paper addresses the origins of the printed transmission of romances, paying special attention to the postincunable poetical chapbooks we conserve, but without losing sight of testimonies known through the Colombine catalogues. The analysis conducted demonstrates the interesting interrelationships and associations between romance texts and cancioneril poetry within these chapbooks, while simultaneously delving into a global interpretation of the phenomenon to help illuminate the poetical chapbooks' process of creation as textual and editorial products, with very deliberate and clearly intentional selections of texts which comprise small literary jewels of great editorial success. The article includes, in addition, a table of romance occurrences spanning the entire 16th century, as well as two appendices designed to reflect on the presence of chapbooks and romances in the Colombine catalogues (Appendix I) and the complex interrelationships between chapbooks and cancioneros (Appendix II).

KEYWORDS: poetic chapbooks, post-incunabula period, *romancero*

RESUMEN: El estudio se centra en los orígenes de la transmisión impresa de los romances, con atención particular a los pliegos poéticos postincunables conservados, pero sin perder de vista testimonios conocidos a través de los repertorios colombinos. El análisis llevado a cabo evidencia las interesantes interrelaciones y asociaciones entre textos de romances y textos de carácter lírico-cancioneril dentro de estos cuadernillos, al tiempo que se adentra en una interpretación global del fenómeno que contribuye a desentrañar el proceso de creación de los pliegos poéticos como productos textuales y editoriales conformados por selecciones muy pensadas y claramente intencionales de textos que configuran pequeñas joyas literarias de notable éxito editorial. El artículo incluye, además, una tabla de ocurrencias de romances que abarca la totalidad del siglo s. XVI, así como dos Apéndices en los que se reflexiona sobre la presencia de pliegos sueltos y romances en los registros colombinos (Apéndice I) y sobre las intrincadas interrelaciones entre pliegos sueltos y cancioneros (Apéndice II).

PALABRAS-CLAVE: pliegos sueltos poéticos, periodo post-incunable, *romancero*

Las páginas que siguen quieren ser un homenaje y un agradecimiento a los investigadores que, en las dos décadas de abertura de este milenio, ampliando, matizando y robusteciendo líneas de indagación ya trazadas en parte por prestigiosos predecesores, han dedicado sus estudios a una actualizada reseña numérica y a una enriquecida evaluación crítica de los supérstites *pliegos sueltos* poéticos impresos en el siglo XVI y

especialmente en sus primeros veinte años, o sea durante la época que los historiadores de la imprenta definen como la de los post-incunables: 1501-1520¹.

Contribuye a iluminar las nuevas rutas, entre otros, Laura Puerto, quien avisa de «lo pertinente de la lupa del estudio parcelado de un corpus solo confusamente heterogéneo desde el impresionismo de la distancia» (Puerto, 2012: 269); corpus cuya exploración impone una pizca de «osada inconsciencia» (Puerto, 2006: 561). Ahora bien, animado por una «osada inconsciencia» y con lupa en la mano —aquel tipo de lupa que ejercité sobre los romances en el *Cancionero de Londres*, en el *General*, y sobre el corpus poético de Carvajales—, emprendo aquí una vereda que flanquea la gran ruta de la exploración de los romances dentro de los *pliegos sueltos* post-incunables. Exploré esa vereda hace más de medio siglo, con lupa menos afinada por cierto y con inconsciencia más osada al haber alargado el paseo por todo el siglo XVI. Cómo la heterogeneidad del contenido de un pliego puede quedar anulada o muy reducida bajo la lupa del investigador lo demuestran las finas lecturas de Díaz-Mas (2013). Mi atención se dirige ahora a treinta de los cien *pliegos* post-incunables del Anexo de Puerto (2012), que alista solamente los cuadernillos conservados². Estima Puerto «que no puede ser arbitrario el que hasta un tercio del corpus considerado esté encabezado por alguna pieza romanceril, en concreto 30 unidades (más de la mitad publicadas por los Cromberger): el romancero se erige, así, y en virtud de su idiosincrática sencillez temática y formal, en punto privilegiado de la intersección entre tradición “mayor” y “menor” sobre la que parece forjarse el nuevo mercado editorial» (Puerto, 2012: 266 y también 263).

Unidas por la forma métrica y atraída la «mayor» por la llana vertiente narrativa de la «menor» sin renunciar a la dimensión lírica suya propia, ambas tradiciones colaboran en la emisión de un mensaje suprasegmental que responda a gustos estéticos y aficiones temáticas y/o culturales del destinatario; colaboración que puede —y suele— incluir textos ajenos a las formas métricas dominantes. Un aviso: en la angostura de mi vereda no caben sondeos, y menos aún conclusiones, acerca del perfil socio-cultural de ese destinatario, campo muy amplio que bien cultiva la sociología de la literatura, mirando hacia la Corte o hacia la aldea. Al evaluar el caudal de romances, su distribución, el gusto de los enlaces con los textos cancioneriles y la consiguiente densidad semántica de los conjuntos en el *Cancionero de Londres*, hablé de una «contextualización paradigmático-dinámica» que le caracteriza frente a la «sintagmático-estática» más típica del *Cancionero General*; y agregaba: «Dar cuerpo a contextos con una semántica suprasegmental es la dimensión “creativa” de la actividad del impresor o del editor, variada y móvil en los *pliegos*, con la frecuente recomposición de sus pocos textos, más que en los espesos y complejos volúmenes» (Di Stefano, 2006: 416 y 421)³. Hacia tal dirección parecen apuntar casi la mitad de los 30 folletos que analizaré.

¹ Omito casi del todo las referencias bibliográficas relativas a la labor crítica antecedente; pueden hallarse en los estudios recientes que cito.

² Beltran (2005: 107-119) había ofrecido ya un Anexo muy valioso con 113 *pliegos*, desde 1482 hasta 1516 (muerte de Fernando el Católico), incluyendo fichas de cuadernillos no conservados.

³ De los volúmenes, y en particular del «orden editorial» en el *Cancionero de romances* s.a., trata Higashi (2013), a partir del «ánimo organizador» perceptible ya en los *pliegos*, según ejemplifica en pp. 53-56. Imprescindibles Garvin (2007) y las Introducciones a las ediciones de *Romanceros* en facsímil al cuidado de varios especialistas publicadas por el benemérito Frente de Afirmación Hispanista de Ciudad de México.

I

Trataré primero, por el número y la calidad de los comentarios que ha merecido, el titulado *Aquí comiençan onze maneras de romances. Con sus villancetes y aqueste primero romance fue fecho al Conde de Oliua* (L 52; An. 26)⁴. Sus textos son variaciones sobre el amor infeliz, tema esencial de la tradición cancioneril que en la forma narrativa del romance expresa un lirismo menos enrevesado; e incluso se deleita en recuperar de la tradición genuinamente romancística *exempla* de problemática amorosa, con finalidades demostrativas y recreativas al mismo tiempo. Y sin duda recreación les proporcionan a los lectores los dos romances tradicionales que ocupan la cara última de este pliego repleto de angustias: «Estase la gentil dama» y «Rosa fresca, rosa fresca», con su erotismo explícito el uno y su realismo anecdótico el otro, ambos no exentos de humor. Todo lo contrario de los otros dos romances tradicionales que anteceden a estos dos finales, de ellos separados por el último de los trovadorescos. Son «Ferido está don Tristán», donde muere el mítico amador, y «En los tiempos que me vi», donde la muerte acaba de llevarse a la amada. Muertes auténticas entre tanto morir simbólico.

La muerte es uno de los varios lazos que atan entre sí a las *onze maneras de romances*, con el refuerzo de Villancetes, Desechas y Motes, glosas amonestadoras privativas de los romances cancioneriles. Se empieza con el primero de ellos, el dedicado al conde de Oliva, cuya conclusión profetiza «los males / que vienen de cada día / a los de amor lastimados, / qu'el morir los desafía». Se sigue con el segundo, «Estando en contemplación», que en su Desecha invoca: «Coraçon, procura vida / por penar / y no muerte y descansar». Tal inversión antinómica, peculiar del amor cortés, la aclara el tercer romance, «Alterado el Pensamiento», que se declara «aquexado de la muerte / no forçosa mas de grado, / que tal muerte vida es ella / para quien tanto ha penado: / la muerte será la vida, / la vida será el cuidado, / el cuidado de servir / donde esté más olvidado». Y la Desecha registra el grito: «Lloren mis ojos / y mi corazón / con mucha raçon». Lo comparte el protagonista del cuarto romance, añadido por Quirós, «Triste estava el cavallero», que inicia «llorando de los sus ojos» y lamentando la ausencia de la amada: es el tema de la separación (cuyos extremos trágicos cantan los dos romances tradicionales antes citados): «¿Qu'es de ti, todo mi bien? / ¿Qu'es de ti, señora mía? / Mi alma te va buscando, / yo solo sin compañía, / quedo triste desseando / dos mil muertes cada día», y continúa con el típico *piétiner sur place* de tantos textos de Cancionero. No menos infeliz pero más activo el personaje que anima una mínima dimensión narrativa en el siguiente romance, el quinto, también añadido por Quirós, «Amara yo una señora»: su pérdida determina en el amador la huida «a las montañas» y a una vida salvaje. Quedamos dentro del patrimonio de temas y motivos del

⁴ En este remite la letra L corresponde a Londres, que custodia el folleto en su British Library, y el número es el del pliego en su edición facsímil; An. indica el Anexo de Puerto (2012) y el número es el de la ficha del pliego en el Anexo, donde se encuentran los datos de cada folleto: impresor y probable fecha de edición, contenido, correspondencia con el número del catálogo de Rodríguez-Moñino (más sus ampliaciones), etc. Las ediciones facsimilares están reseñadas en la Bibliografía de Puerto (2012), donde fácilmente se identifican las letras que abren mis remites. Para los *pliegos* de París he usado fotografías, indicando el pliego con la letra F y el número que tiene en la edición facsímil en prensa (véase en Bibliografía: Fernández Valladares *et alii* [en prensa]). De esta edición he podido conocer la parte del vol. I debida a Fernández Valladares, gracias a la disponibilidad de la autora, a quien afectuosamente se lo agradezco; mi gratitud también a Laura Puerto, que ha colaborado en la edición facsimilar y me ha comunicado la numeración de los *pliegos*. El pliego L52 ha sido una de las piedras de toque para valorar, en la relación problemática entre *pliegos sueltos* y *Cancionero General*, a quién atribuir el papel de deudor: *cfr.* Apéndice 2.

mundo poético trovadoresco, bien representado en este pliego burgalés: el infeliz amador en camino es un «romero» en el texto de abertura del folleto y es el Pensamiento que llega «a las puertas del Dolor» en el tercer romance; será —después del caballero que se refugia en el monte— el que se mete «en un desierto» en el romance sexto y, en el octavo, el que aprende su desdicha al cruzarse en el camino con un «palmero» y, en fin, el que ha concluido su camino de amor en una prisión, según dejan intuir el lamento del protagonista, en el romance noveno, y las palabras que le dirige el Pensamiento en respuesta a su pregunta⁵.

Desdoblado consigo mismo —es el caso de sus coloquios con el Pensamiento— o frente a otro personaje, el amador es protagonista de un encuentro y entabla un diálogo. Ambos elementos rigen la estructura típica de estas composiciones. Nuestro pliego la exhibe ya en el romance de abertura, el dedicado al conde de Oliva, que reúne en medida variable casi todos los tópicos que sustentan la invención de los demás textos del pliego. En el caudal poético cancioneril relaciones y enlaces de este tipo no sorprenden, ni menos implican la génesis de cada texto. Pero, detectados entre un número corto de composiciones reunidas en el breve espacio de un pliego, pueden prestarse a sugerir algo sobre la génesis de la iniciativa editorial y tipográfica. El protagonista del primer romance informa de que ha emprendido un viaje de Valencia a Almería «por probar si ventura, / mudando, se mudaría. / Y con este pensamiento / comencé hacer mi vía». No es el Pensamiento que entra en escena y señorea algunos de los romances sucesivos; éste indica simplemente una intención, en línea con lo concreto de un exordio entre toponomástica y etapas del recorrido. Tal modalidad cesa para volver a la intención del protagonista de «mudar ventura» cuando éste se cruza con el romero. En sus lamentos, vestiduras, mote colgado en el pecho y relato sobre su visita a «las ermitas de amor / do está la santa porfía, / do se cobra la tristeza, / do se pierde el alegría», y con la profecía conclusiva (que he transcrito arriba), el romero invita al viajero a reflexionar sobre la conveniencia de renunciar al amor respecto a la búsqueda ilusoria de una ventura amorosa más favorable. Confirman tal postura las diez restantes «*maneras de romances*» reunidas en el pliego, sin renunciar —desde luego— a una atormentada exaltación del amor, implícita o explícita que sea. En particular, confirma lo ilusorio de esa búsqueda el romance sexto, dedicado a las vicisitudes sentimentales de otra figura histórica de la sociedad señorial valenciana. Es el texto de Quirós *al Marqués de Arzeneta por los amores de la señora Fonseca*. Su exordio no se diferencia mucho del que abre el romance dedicado al conde de Oliva: «Mi desventura cansada / de los males que haría, / quísome mudar la suerte / por ver si se mudaría / la tristeza y el dolor / que jamás se me partía». Ahora el camino emprendido lleva a este amador a un desierto y después a un poblado, donde lo ilusorio de la búsqueda se materializa en la visión de una fuente seca, cuya agua «a quien más la deseava / se le desaparecía / y de sed y de desseo / el alma se me salía». Una vez dormido, parece satisfacer en sueños sus ardores por lo menos con la visión del agua «tan dulce para miralla / y amarga a quien la cogía»; pero al despertar halla la fuente «más seca que no solía» mientras su alma «allí se quedó ahogada / porque así lo merescía: / si desdichas son amores, / júzguese en la vida mía». El binomio del penúltimo verso y la moraleja implícita son la insignia del pliego, como lo son de la tradición poética trovadoresca que el pliego entero exalta y lamenta, desde su texto de exordio y en el relato del romero interrogado por el protagonista del romance. Es el romance, a su vez, relación en primera persona cuyas señas de identidad quedan declaradas en los dos topónimos de los versos

⁵ El breve diálogo es un remedo del romance de Guarinos «Mal ovistes los franceses».

iniciales y cuya dolencia queda aludida únicamente con el breve remite al tópico deseo de «mudar ventura». *Fecho al Conde de Oliva*, según declara el título del cuadernillo, el romance desdobra al protagonista: por un lado el Conde, aparente testigo de desdichas de amor ajenas más que víctima lamentosa, y por otro lado el romero, corriente portador del dolorido *caveat*; dolorido y conclusivo del texto. ¿El noble valenciano resulta o no afectado por la lección? Su silencio podría indicar que sí, como parece sostener el pliego entero. Un pliego que el Conde de Oliva ha sido llamado a inaugurar y como a presidir, a él dedicado con discreción y que entre sus *exempla* poéticos incluye las gritadas penas de amor de aquel impetuoso marqués de Cenete, Rodrigo Díaz de Bivar y Mendoza, que realmente (y fuera del romance) vio el logro favorable de su perseguida «mudanza de ventura» a pesar de quien se obstinaba en mantener como «fonseca» a la «señora» por él suspirada y solamente en sueños gozable cual visión de fuente todo lo contrario que «fonseca». Este precioso pliego, que podemos manejar gracias a un impreso burgalés, casi se nos declara como reedición de un original seguramente valenciano, con su contenido, con su Conde dedicatario y su Marqués enamorado, ambos protagonistas del ambiente aristocrático-cultural de Valencia, donde operaban Quirós y Acuña (véase Apéndice 2). Un ambiente que sin duda supo apreciar los dos pícaros ejemplos de la pena de amor que se le brindan en la página final del cuadernillo: propiamente al Levante peninsular conduce la versión más antigua de uno de esos dos romances, «Estase la gentil dama», aunque pasada de la memoria a la escritura en Italia, casi un siglo antes.

Sorprende, por cierto, la falta del romance *fecho al Conde de Oliva* en el valenciano *Cancionero General* de 1511, al mismo Conde dedicado; pero ello podría atribuirse a la indudable «escasa importancia del hecho que relaciona, en realidad irrelevante», y al mismo tiempo puede ser indicio de una primera aparición del pliego posterior a la *princeps* e incluso a la segunda edición del *Cancionero* en 1514 (Beltran, 2005-2006: 40-41). Creo que la relevancia de este romance deriva de su vinculación con el contenido ambiental y temático del pliego entero, arriba comentado, el ser pórtico de un compacto cuadernillo que se ofrece al prócer literato como sabroso homenaje, nombrándole en el título y casi retratándole en la escena que embellece el frontispicio, ilustración cuyo uso reiterado no excluye alguna vez el acierto: seguido de su paje, un caballero se va alejando de la ciudad... ¿hacia Almería o hacia el monte o hacia el desierto? Tal relevancia anclaba el romance al pliego mientras que poco o nada contaba para los fines de Hernando del Castillo al formar su *Cancionero*⁶.

Frente a la corona de textos ejemplarmente unitaria de L 52, los que reúne otro pliego burgalés de los mismos años (F 28; An. 18) no ofrecen igual coherencia de conjunto. Abre la nocturna princesa Melisenda que impone su propio cuerpo a un sorprendido conde Ayuelos, gozoso y temeroso al mismo tiempo, en una aventura que se concluye con el perdón del Rey y padre y con boda. Siguen «Caminando por mis males» de Badajoz, impropriamente definido como «Romance»⁷, y la *Metáfora en metros que fizo Quirós a Juan Fernández d'Eredia siendo servidor de la señora Gerónima*

⁶ Anclaje quizás responsable del haber quedado L 52 y una parcial reimpresión tardía (NDicc. 658) como sus únicos testimonios dentro del patrimonio de *pliegos sueltos* de Quinientos llegados o atestiguados, dato que subraya Beltran, 2005-06: 24 y 32.

⁷ Tuvo amplia fortuna editorial. Lo contienen cuatro de los *pliegos* post-incunables: An. 18, con texto abreviado igual que el del *Cancionero General* en su edición de 1511; An. 19, con texto completo como el de la edición de 1514 del *Cancionero*; An. 25, con texto muy cortado dentro de una Glosa; y An. 27, con texto según el *Cancionero* de 1514.

Beneyta: estando ella en un lugar que se llama Alcázar, textos ambos que por cierto no cantan amores afortunados. Funciona como un diminuto entremés burlesco la *Copla* de maldecir de Montoro *a un portugues que vido vestido de muchas colores*. Su tema, blanco corriente de la comicidad cancioneril, encuentra una coincidencia con los versos finales (en este pliego y en otros) de la *Metáfora*, cuya continuación —aquí ausente— agrega ulteriores descripciones, serias, de vestiduras simbólicas. Tal coincidencia tiene visos de intencional, considerando además que en el *Cancionero General* (si en él bebió el pliego⁸) el texto de Montoro estaba a poca distancia, f. 230v, del de Quirós, f. 209v y sigs. Los dos romances finales del pliego, «Durandarte, Durandarte» y «Mudádose el pensamiento», reafirman las dolencias de amor; resultan bien conectados entre sí en tema y lenguaje, si prescindimos del «matastes a Gayferos» del primer texto en lugar del originario «amastes a Gaiferos», variante —o más bien trastrueque mecánico de letras— que ofusca el sentido del romance y acaba anulando en el pliego la relación entre ambas composiciones.

Un hermoso tríptico temáticamente unitario hallamos en el pliego crombergeriano *Aquí comiençan III romances glosados* [...] (M II, 53; An. 24): «Estase la gentil dama», dentro de su Glosa, enlaza con el romance «Bodas se hazen en Francia», seguido de la Glosa por Quesada, siendo tema común de las dos obras la dama que se ofrece. Entre los dos textos se coloca «Olorosa clavellina» y su Glosa, también de Quesada: no es un romance, pero su contenido es la alabanza de la vistosa hermosura de la dama; una hermosura que deja encantado al Conde durante la danza en París («miro yo vuestra lindeza / que haze penar a mí»), y es exhibida en todos sus detalles por la «gentil dama» al impassible pastorcillo.

Parecido es el perfil del pliego burgalés de c. 1520 (P II, 71; An. 28), cuyo título anuncia *Romance nuevo por muy gentil estilo* [...]. En sus cinco textos podemos deducir enlaces entre el primero y el quinto y entre el segundo y el cuarto. En el lugar intermedio, el tercero, el Villancico «Porque me besó Perico, / porque me besó el traidor» (texto 3) entremete su licenciosa jocosidad cual paréntesis entre una parte y otra de dos series temáticas. Es una la de las dolencias de amor que conducen al amador «Por un bosque tenebroso» aterrizándolo en sueños con una horrorosa pesadilla (texto 1), o —en lo que es un mensaje en verso «a su amiga» (texto 5, no en metro de romance)— le producen tal trastorno mental que dedica la mitad de las *Coplas* a una lista de todos sus males bendiciendo cada uno, ya que «Bendita mi fe que crece / cuando más males sostiene», y la otra mitad a una lista repleta de maldiciones «pues que un punto no afloxas / tu porfia». En la segunda serie temática actúan dos seductoras protagonistas. Una es la Rosaflorida, señora del castillo de Rocafriada, enamorada de Montesinos, que ella invita a un encuentro «allá a riberas de Ungría» (texto 2, Glosa), ya que «[...] el glorioso torneo / del amor jamás es feo / a quien gusta su dulzor», en palabras del glosador. Palabras que confirma el *exemplum* de la doncella del ya citado Villancico *suyo*, quien confiesa a la madre que aquel traidor de Perico la había sorprendido en la cama y «[...] como se meneava / más se mostravan sabrosos / dos mil gozos que me dava / como açúcares sabrosos». La otra seductora protagonista es la obsequiada por «Paris el enamorado», el que le declara: «Véisme aquí a vuestro mandado», con su «[...] navío muy rico / de plata y oro cargado», propio de quien se define «un terrible cossario». Estamos en el texto 4, «Reina Elena, reina Elena»: al contrario de Rosaflorida con Montesinos, es Elena quien va hacia Paris, visitando su tan atractivo barco y quedando raptada, con las trescientas doncellas de su

⁸ Lo piensa Andreoli (2005: 54-59); duda Puerto (2020: 318n).

corteo. Siguen guerra y destrucción de Troya. Tres retratos de mujer: una, la de los dos romances tradicionales, presente con sus deseos e iniciativas; otra, la cancioneril, ausente cual destinataria del deseo pero presente con los efectos de sus desdenes; en medio, la doncellita que se complace del hurto de su virginidad en el Villancico de la vertiente poética cómico-realista, en contraste divertido con la vertiente cortés, dominada (aunque no ajena a excepciones) por «la contención, la valoración de la abstinencia, el respeto o la descarnalización»⁹.

El asomo de la vertiente cómico-realista, una *variatio* con la intención de aligerar la monótona tensión dominante en *pliegos* no solamente amorosos cancioneriles, es frecuente, no constante. No la hallamos, por ejemplo, en el pliego que ofrece el *Romance de Durandarte con la glosa de Soria, y otros diversos Romances* (P I, 16; An. 19). Sus textos, equipados de glosas, villancicos y desfechas, asaltan con su carga unánime de tristuras y lamentos la emotividad del lector, sin concederle descanso.

Carga idéntica le destina al lector un pliego crombergeriano (P I, 35; An. 27) que sin embargo selecciona textos en los que predomina lo narrativo variando motivos y tonos, con piezas exquisitas como la de Badajoz y la de Juan Manuel. Modélica es ya la exhaustividad del título: *Romance de la mora Moraima: glosado* [por Pinar]. *Otro romance que dize: Por mayo era por mayo: glosado* [por Núñez]. *Otro romance de Garcisanchez de Badajoz que dize: Caminando por mis males. Otro romance de don Juan Manuel que dize: Gritando va el cavallero. Otro romance del comendador Avila que dize: Descúbrase el pensamiento*. La abertura con dos romances tradicionales dentro de sus glosas, unidos por la voz femenina que lamenta el engaño padecido, acentúa la fruición artístico-literaria del cuadernillo además de la temática. Gran productor de *pliegos sueltos*, Jacobo Cromberger descuella, sobre todo en la primera época de su actividad, por el cuidado en la ejecución material de los cuadernillos y en la composición de su contenido, y por una vinculación menos acentuada con el *Cancionero General* como fuente textual¹⁰. Y en el taller de Cromberger (pero utilizo un ejemplar impreso en Toledo por Villaquirán: Op. 13, y *cfr.* An. 82 y 83), parece haberse fraguado el pliego donde vuelve «Por el mes era de mayo» glosado por Garci Sánchez de Badajoz, así encabezado: *Glosa del romance Por el mes era de mayo. Que hizo Garcisanchez de Badajoz estando preso en una torre. La qual embió a su amiga: dize el romance assi*. Lo que nos dice este pliego, antes de que el género editorial llegara a ser un tesorillo en el mercado de la bibliofilia, es que bastaban dos hojas (cuantas son las suyas), la mano de un experto y el genio de un poeta auténtico para regalarle al lector una pequeña joya artística donde los *topoi* poéticos corrientes bien se encadenan unos con otros y se vitalizan con la acertada apariencia de un auténtico caso personal. Los tres textos que reúne, las *Maldiciones*, el *Sueño* y la *Glosa* son marcos y momentos de la unitaria constante lamentación, así como el *buitre* de las primeras, el

⁹ Beltrán (2002: 186 y *passim*), con la oportuna definición de la corriente realista –a la luz del tipo de transmisión que nos la documenta– como «una sub-literatura cortés más que como una sub-literatura popular» (2002: 211).

¹⁰ Puerto (2006: 559); Beltrán (2005: 88-90) y, obviamente, la *summa* de Griffin (1991: 72). Atribuir al impresor-titular de la imprenta una responsabilidad en la selección y organización de los textos en el pliego es una cómoda simplificación, quizás incluso en el caso de Jacobo Cromberger. Remitir a asesores cultos, ocasionales, sería más verosímil, en particular frente a ciertos cuadernillos, aunque no todas las imprentas disponían de ellos. Digamos que el remite al titular de la imprenta es oportuno entenderlo como referencia al taller más que a la persona.

lindo ruiseñor con las *aves* del segundo y la *avecilla* de la tercera son los testigos de una fugaz *breve esperança* y de la inevitable duradera *mal andança*.

Donde la temática no estimula operaciones exegéticas es en los *pliegos* con textos que podríamos definir como «noticieros» y en general celebrativos o deprecativos, los menos, de acontecimientos y personajes de la historia o de la crónica. Es el caso del pliego con título alusivo solamente a la primera de sus composiciones, sin duda la más cautivadora, también para el oído: *Coplas sobre lo acaescido en la Sierra Bermeja y de los lugares perdidos. Tienen la sonada de los comendadores* (Port. 5; An. 30). A esta notoria lamentación sigue la de «la triste Reina de Nápoles» sobre las muertes que la han rodeado, empezando por la del esposo hasta llegar a la amenaza francesa contra su reino, evitada gracias al socorro del Gran Capitán, enviado por los Reyes Católicos, y a la consiguiente implícita anexión de Nápoles a la Corona española. Recargan lo sombrío del pliego un par de Villancicos moralizantes para satisfacer a «quien amasse a la tristeza / y olvidasse el alegría», los oyentes convocados por la «triste Reina». Pero nuestro pliego se propone evitar a sus lectores el olvido de la alegría, reservándoles en el final tema y sonos muy otros: vienen de las *Coplas fechas por Rodrigo de Reynosa a unas serranas al tono del baile del villano*, cultivando y alimentando la alegría entre música y danzas, amoríos y buenas raciones de comida pastoril. La faceta cómico-realista de la tradición cancioneril funciona cual despedida, o interludio a veces, según vimos antes.

A otro impreso de Cromberger (V 11; An. 23), unitario en su temática amorosa cancioneril, exaltada por textos emblemáticos como «Dezime vos, Pensamiento», o «Gritando va el cavallero», le debemos el injerto de un romance noticiero, el de *Juan de Leyva a la muerte de don Jorge Manrique de Lara*, no del todo impropio, por el perfil del difunto y por cómo se sitúa el texto en el cuadernillo. Muerto de una fiebre violenta en 1493 a los treinta años escasos, Manrique de Lara fue llorado y celebrado como «norte y espejo de toda gentileza», en palabras de Fernández de Oviedo, y el romance informa que «quedaron todas las damas / sin consuelo ni alegría» mientras «cada uno de los galanes / con sus lágrimas decía: / el mejor de los mejores / oy nos dexa en este día». Aparte los tópicos, en efecto la emoción colectiva fue auténtica y sonada, tanto que el romancista concluye: «Pareciome Barcelona / a Troya cuando se ardía». Y para que el lector sepa o recuerde el porqué de tal comparación, el impresor en seguida le ofrece el romance «Triste está el rey Menalao», el lamento que es preludio al arder de Troya¹¹. Sumando motivos de nuestro texto y de su propia Deshecha con los de la Desfecha del que precede, se extrae la moraleja del final del cuaderno: no vale oponerse a «lo que Ventura concierta». Y a designios de Ventura responden las desventuras cantadas y glosadas en «Rosa fresca, rosa fresca» y en su aparente apéndice, el «Estando desesperado» cuyo Villancico lanza un «Todos duermen corazón, / todos duermen y vos no», que parece acogido en seguida por el «Durmiendo estava el cuidado» de Núñez¹². Como víctimas de Ventura siguen «Fonte frida, fonte frida», con su Glosa cantando a la «tortolica» cuyo corazón «desventura lo partió», y «Dezime vos, Pensamiento»,

¹¹ Aunque este de Barcelona parece eco más directo de otro «arder», el de la Roma de «Mira Nero de Tarpeya», como bien anota Botta (2010: 63).

¹² Se oscila entre tomarla en serio o liquidarla como pura casualidad o atribuirla a un momento de *humour*, frente a la siguiente sucesión de textos en los fragmentos conservados del *Libro de cincuenta romances*: «Todas las gentes dormían», «Durmiendo estava el cuidado» y «Yo me estava reposando / durmiendo como solía»; entre el segundo y el tercero se infiltra «Valencia ciudad antigua», con la impertinencia ya estrenada en el *Cancionero General* dentro de otro contexto.

donde a un «desconsolado» el «mayor dolor» que padece se le presenta cual premio, más que como condena. Premio es, en la ética trovadoresca, el dolor máximo, el «gran mal» que padece y saborea el meticuloso caballero del romance de Juan Manuel, quien «en montaña espessa [...] / hizo casa de tristura», labrada con frenético virtuosismo de símbolos y donde edifica el funéreo monumento a su amada que «murió de veinte y dos años» y «murió sin la gozar», y donde esperará que el pesar le aniquile. ¿Veríamos del todo impropia la colocación, tras este texto, del romance dedicado al caballero Manrique de Lara, «espejo de toda gentileza», muerto a sus treinta años?

Espejo de heterogeneidad tenderíamos a definir el pliego titulado *Romançe de Amadís y Oriana y otro del rey Malsín: con otro del infante Gayferos: e otro que dize En Jaén está el buen Rey. Con otros dos romances* (Cam; An. 21), especie de mini-antología de géneros temáticos. Es el primero el amoroso caballeresco, con Amadís y Oriana, que engancha el penúltimo de los seis textos, el amoroso cancioneril de «Por un camino muy solo» de Núñez, afin al de Amadís. Siguen: la épica pseudo-carolingia, con una variación sobre el tema de Roncesvalles, «Ya comiençan los franceses», y con «Media noche era passada» sobre el infante Gaiferos, tardío agregado a la corte del Emperante; el tema histórico del pasado, con el emplazamiento de Fernando IV en una versión de gran interés, muy contaminada en su parte final con un romance sobre Fernando I, señal de una larga vida oral antes de llegar a la imprenta, vida que debió de generar otra versión de nuestro romance, la que empieza «Válame Nuestra Señora», largo exordio contaminado con un texto sobre Fernando III el Santo. Cierra el cuadernillo el género noticiero, con la hazaña contemporánea de la Presa de Bugía en 1510, romance apologético en honor de Fernando el Católico¹³. Heterogeneidad indudable, pero al mismo tiempo parece evidente una organización por parejas de textos para cada especie temática, aunque vayan contiguos solamente los dos carolingios.

Queda, último de los antológicos, el pliego titulado *Aquí comiençan III Romances glosados [...]* (F 7; An. 25). Con un agradable equilibrio formal, ofrece «Mi padre era de Aragón» dentro de su Glosa con un Villancico, «La bella mal maridada» autónomo seguido de la Glosa de Quesada, y «Caminando por mis males» muy acortado dentro de su Glosa, y un Villancico. Una malmaridada advenediza es, respecto a la tradicional cuyo texto le sigue, la «ama buena» del primer romance, que el «Dios del cielo» quiso concederle al esclavo cristiano: lo consuela en exceso durante las ausencias del marido cazador (lo es el esposo de la malmaridada tradicional en algunas de sus versiones), quitándole la cadena, echándole en su regazo y espulgándole la cabeza y —agrega el glosador— dándole pan y vino, hasta que el cautivo «por un plazer que le hizo» recibió dinero y ayuda para la huida: «Y assí plugo a Dios del cielo / que en salvo me pusiera». No sabemos si logró conseguir igual «plazer» la malmaridada titular, que nos deja prometiendo al «cavallero gentil» lecho común, «gallinas y capones / y otras cosas más de mil». Curioso y sugestivo el enlace que parece establecerse entre el lamento de Badajoz «Caminando por mis males» y el Villancico que le sigue: el amador infeliz, huyendo del poblado, en un texto arde de «su fuego tan peligroso», mientras que en el otro pide a la zagala acogida en su cabaña ya «qu'en el monte yela, / qu'en el monte yela», refrán con que terminan la cabeza y cada una de las tres estrofas del Villancico.

¹³ Al partido fernandino atribuye Beltrán (2005: 76n.) otro romance, el titulado *Testamento de la reyna doña Isabel* (F 24; An. 97).

Pasemos ahora a los dieciocho *pliegos* con uno o dos textos amplios (y eventuales apéndices), escuetamente narrativos y de tema único¹⁴. Empezaré por los seis en que al largo texto-base le siguen algunas composiciones cortas para complementar el texto-base y/o completar el cuadernillo¹⁵. Es el caso de los cuatro *pliegos* que presentan el *Romance del conde Alarcos*, uno de los *best sellers* de los siglos XVI y sucesivos. En un pliego le acompañan el Villancico «Pues mi triste penar» y el Villancico a Nuestra Señora «A quién devo yo llamar» [de Encina] (L 89; An. 2). La presencia de un texto de tema cancioneril al lado del *Alarcos* puede resultar algo anómala, un puro relleno aunque valioso. Tal presencia se repite en otro pliego (Op. 3; An. 3), donde en lugar del primer Villancico va el romance de Juan del Encina «Por unos puertos arriba», seguido del Villancico religioso. Podríamos indicar una conexión, aunque puramente exterior, entre desesperación y llantos del caminante enciniano con angustias y lágrimas del Conde cuando viaja hacia su casa para cumplir con el cruel mandado del Rey, o mejor de la Infanta. Sin embargo, una motivación más pertinente quizá pueda detectarse en una de las escenas iniciales del romance, allí donde aparece un típico tema cancioneril durante un jocos debate entre cortesanos en una sala del Palacio Real, cuando el Conde proclama: «¿Qué aprovecha, cavalleros, / amar e servir amiga? / Que son servicios perdidos / donde firmeza no avía [...]». La «firmeza» que el Conde tópicamente exalta, contradiciendo su propia conducta sentimental efectiva, que llevará a la tragedia, es, por ejemplo, la virtud ejemplar de Amadís celebrada en el romance «Después que el esforçado» que acompaña al *Alarcos* en otro pliego crombergeriano en lugar del texto de Encina (F 5; An. 4). Por las mismas fechas, el impresor Coci prefiere anular tanta angustiosa armonía y al condolido lector regala el estímulo para una consoladora risotada final: el Villancico «Guárdame las vacas / Carillo y besart'é» (L 37; An. 5), más bien un relleno del pliego y no un complemento del texto-base, como pueden ser los textos amatorios e incluso los Villancicos religiosos si pensamos en el final del *Alarcos*.

El poemita del *Conde Dirlos y de las grandes venturas que hubo* ocupa tres *pliegos* (L 90; An. 1), dejando disponible cara y media de la hoja final, que hospeda un breve texto y su Glosa. Se trata de la composición *A Nuestra Señora la Virgen María, su devoto Diego Pegera*, pareja al Villancico a Nuestra Señora que acabamos de ver en el final de un par de *pliegos* del *Alarcos*. No es el mismo texto, pero curiosamente se le aproxima mucho en su construcción, iterando y glosando éste el motivo del mirar a la Virgen y aquel otro, el de Encina, el del apelarse a Ella, cual deberes y remedios salvíficos. Superfluo apuntar la falta de relación de tales textos con el *Dirlos*, pero no sorprende su presencia casi plegaria conclusiva que cierra una sesión de entretenimiento narrativo.

Lo mismo notamos de inmediato en el caso del brillante y rebuscado «Dos terribles pensamientos» de Encina, denominado *Coplas* en un pliego (L 91; An. 9) y *Villancico* en su reedición (F 8; An. 10), que sigue al *Romance del moro Calaynos* [...]. Pero cabe una reflexión. El romance cuenta del atrevido Caláinos que pierde la cabeza y la vida por mano de Roldán: acababa de llegar a Francia con la misión de cortar la cabeza de tres de los Pares y llevarlas a la infanta mora Sebilla, que se las había pedido en arras para poder concederle su amor. El texto de Juan del Encina pone en verso un dilema atormentador:

¹⁴ Son *pliegos* definidos a veces como «monográficos», a veces como «unitarios» vs. «compuestos»: Di Stefano (1971), Di Stefano (2003: 97); Infantes (1996: 292); Puerto (2012: 268n.).

¹⁵ «Complementar» vs «completar» son términos, con la implícita diferenciación de uso del texto implicado, muy acertados que emplea Infantes (1996: 292) e Infantes (1999: 93).

¿adoptar el pensamiento más «esforçado», el que «dize que muera» o el «muy temeroso», el que «dize que biva»? Y esto sabiendo que «la vida verdadera / es morir bien empleado». Y propiamente «bien empleado» ha sido el morir de Caláinos, según la ética trovadoresca y la virtud de la firmeza, a pesar de no haberse podido sustraer el moro a un retrato no tan halagador.

En sólida conexión con el poema básico, y con la obra que en él se resume, están los apéndices que completan el bellissimo pliego de gran formato y texto en cuatro columnas que propone el *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* [...] (San.; An. 20). Desde su cabeza, «Amor, quien de tus plazerres / y deleytes se enamora / a la fin cuytado llora», el Villancico se adhiere del todo al moralismo que inspira el romance. Compensa lo tétrico de tales tonos, en alentadora y regustada contraposición a ellos (a pesar de su incipit, que parece concordar), el romance «De la luna tengo quexa / y del sol mayor pesar»: es aquel sol que impone la separación de los amantes pero al mismo tiempo regala la visión de un cuerpo femenino «que era maravilla mirar», descrito en todos sus detalles. Innegable lo complementario, y sabrosamente complementario, con el texto-base. ¿Mueca pícaro del impresor? ¿Sadismo empedernido del autor del resumen, que acababa de mostrar cuál precio pueden costar ciertos placeres?, si este autor intervino en la composición del pliego.

Inútil del todo me parece buscar nexos sobre la unión, en las dos hojas de un pliego, del *Romance del conde Guarinos almirante de la mar, nuevamente trobado, como lo cativaron moros Y unas coplas de madalenica* (F 27; An. 11). Basta constatar el propósito de ofrecer al lector un típico lance caballeresco y un gracioso y malicioso altercar de un galán con la sirvienta de su amada, texto de gran fortuna. Así como no permite ir más allá del admirar la elegancia del relleno, con bellos textos de Encina «Razón que fuerça no quiere» y de Santillana [¿?] «Por una gentil floresta», el pliego dedicado al *Romance de un desafío que se hizo en París de [...] Montesinos e Oliveros [...] por amores de [...] Aliarda*, relleno que sin embargo bien prosigue y concluye el tema del poder del amor (F 29; An. 13).

Vuelve Guarinos con su hazaña en un pliego donde su texto va precedido de otro romance carolingio, «En missa está el Emperador»: *Síguense dos romances por muy gentil estilo* [...] (L 93; An. 12). Además del tema carolingio, los dos poemitas comparten un contenido bien surtido de invenciones extravagantes, sobre todo el primero, con el Emperador que oye misa en san Juan de Letrán, siendo Roma su residencia, y con Roldán que lamenta el poco sueldo que recibe de Carlos y el ser tratado al par de los demás Pares.

Una rápida alusión ahora a los pocos *pliegos* que ofrecen un solo texto cuya amplitud no deja espacio para complementos o rellenos. Es el caso de los tres post-incunables del *Romance de don Gaiferos que trata de cómo sacó a su esposa que estaba en tierra de moros*, otro *best-seller* (L 87, L 86, San.; An. 6, 7 y 8); de *Otro romance del conde Claros [...] fecho por Juan de Burgos* (L 7; An. 14); del *Marqués de Mantua* (F 3; An. 16), *best-seller* él también; del *Romance de Guiomar y del emperador Carlos* [...] (P I, 25; An. 17) y del *Romance nuevamente hecho por Andrés Ortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la reyna de Bohemia* (F 6; An. 22). Es este último un resumen de la novela *Floriseo* [1516], dirigido a estimular la curiosidad del lector e invitarle a la compra del volumen, que casi se le visualiza al ser dotado el pliego de una verdadera portada cual un libro, caso único entre los *pliegos* post-incunables con romances. Lo debemos a la oficina Cromberger, la que regala a nuestra vista el gran formato del *Gaiferos* en tres columnas y del *Calisto y Melibea* en cuatro, actuales tesoros de la santanderina Biblioteca Menéndez Pelayo, todavía en espera de una reproducción facsimilar.

II

En las páginas que anteceden he atribuido la calificación de *best seller* a tres romances, el *Conde Alarcos*, el *Gaiferos libertador de su esposa* y el *Marqués de Mantua*, sobre la base obvia del número de sus *pliegos* conservados. Prudencia, por lo tanto, en este caso como en toda generalización que se fragüe y exprese sobre estos cuadernillos, cuya conservación debemos a pura casualidad. Sin embargo, alguna cauta generalización podemos concedérsela al entrever convergencias de datos, de varias fuentes y naturaleza, hacia una misma dirección. Suele ocurrir con la llamada «fortuna» de un texto, en nuestro caso circunscrita a la fortuna editorial, la documentada en sus medios canónicos de difusión, los *pliegos sueltos* y los romanceros, sea cual sea el título de estos últimos. Ahora bien, en todo el siglo XVI el *Gaiferos* alcanza 18 presencias, número máximo que comparte solamente con «Rosa fresca, rosa fresca»; el *Alarcos* y el *Marqués de Mantua* llegan a 12. Los *pliegos sueltos* contribuyen a estos números totales con 11 para el *Gaiferos* y «Rosa fresca, rosa fresca», 6 para el *Alarcos* y 9 para *Mantua*. Entre folletos y libros queda confirmada cierta diferenciación en sus selecciones. Y a este propósito merece subrayarse el caso extremo de «Triste está el rey Menalao», que llega a un total de 17 presencias gracias a la 15 que le dedican los volúmenes.

Extraigo estos datos de una encuesta que publiqué hace varios decenios y que tuve ocasión, en años recientes, de volver a publicar en parte, poniendo al día lo relativo a los solos *pliegos sueltos* según los nuevos hallazgos y rectificaciones¹⁶. Amplió la pequeña muestra de arriba con algún ejemplo más de entre los romances contenidos en los *pliegos* post-incunables. *Best sellers* pueden considerarse sin duda «Fonte frida, fonte frida» con 16 presencias (11 en volúmenes); tocan las 15 «Emperatrices y reinas» y «La bella malmaridada» (4 en vols. el uno y 5 el otro); hasta las 13 llegan «Ya comiençan los franceses» (3 en vols.) y «Yo m'era mora Moraima» (8 en vols.); son 10 las de «Ferido está don Tristán» (2 en vols.). Entre los trovadorescos (ausentes en mi encuesta, utilizo Rodríguez-Moñino, 1997 y Askins-Infantes, 2014) se registran, solamente en los *pliegos*, 10 presencias para el que no es propiamente un romance, «Caminando por mis males»; quedan a alguna distancia, con 7 apariciones, «Gritando va el cavallero» y con 6 «Alterado el pensamiento», «Dezime vos, pensamiento», «Mi libertad en sossiego» y «Triste está el cavallero».

Salta a la vista lo duradero de una parte significativa de la oferta romanceril de los *pliegos sueltos* en sus dos decenios aurales, destinada a una relevante presencia editorial a lo largo del siglo. De sus 59 textos en total, son 12 los que aparecen en más de un folleto post-incunable. De ellos, la mayoría (9) no supera las dos presencias, solamente 1 llega a tres y 2 alcanzan las cuatro. El de tres es el *Gaiferos* y los de cuatro son «Caminando por mis males» y el *Alarcos*, o sea un par de textos eminentemente narrativos y uno donde lo narrativo peculiar de la forma romance está al servicio de una temática y de una problemática lírico-trovadorescas. La misma proporción entre las dos vertientes temático-expresivas ofrecen los 9 romances con dos presencias: cinco narrativos, cuatro trovadorescos. Es la proporción que se observa en los *pliegos* romanceriles de los decenios sucesivos del siglo, con oscilaciones y variaciones obvias en número y poéticas. Dejo al lector informaciones y controles ulteriores, si curiosear en la Tabla que sigue pero teniendo siempre en cuenta el valor muy relativo de los datos numéricos y de los

¹⁶ Di Stefano (1977) y Di Stefano (2019), donde el lector encontrará los criterios que presidieron a la formación del corpus y a la encuesta.

comentarios consiguientes: la documentación disponible es una parte extremadamente mínima de lo que se produjo y circuló en el siglo XVI, en ámbito de *pliegos sueltos* sobre todo. Digamos que este tipo de Tablas registra apariencias, que pueden adquirir sustancia cuando se comparan de manera pertinente unas con otras.

TABLA

	Van en letra cursiva los primeros versos de los romances contenidos en los <i>pliegos</i> del Anexo de Puerto (2012) y ausentes en HGD y HGD.N.
An.	Anexo, seguido de su número de orden: Puerto (2012: 286-299).
HGD	Homenaje a García de Diego: Di Stefano (1977: 406-410). Le siguen dos números: el primero indica las presencias del romance en <i>pliegos</i> y <i>Romanceros</i> de todo el siglo XVI, extractadas del Cuadro IX de HGD; el segundo, entre paréntesis, indica las presencias en los solos <i>Romanceros</i> .
HGD.N	Remite al Cuadro IX de HGD puesto al día, publicado en la revista <i>Norte</i> (Di Stefano, 2019: 13-18). Señala los romances que en la puesta al día han aumentado sus presencias en <i>pliegos</i> .
Rom. I	<i>Romancero I</i> (Di Stefano, 2017). Sigue el número de orden del texto del romance en esta recopilación, donde el lector encontrará también variantes de los testimonios de cada romance anteriores a 1520 y notas de comentario.

<i>Alterado el pensamiento *</i>	An. 26		<i>Rom. I</i> , 58.
<i>Amadís el muy famoso</i>	An. 21		<i>Rom. I</i> , 78
<i>Amara yo una señora</i>	An. 26		<i>Rom. I</i> , 70
Assentado está Gaíferos	An. 6, 7, 8	HGD.N 18 (7)	<i>Rom. I</i> , 100
A veinte y siete de março	An. 23	HGD 13 (11)	<i>Rom. I</i> , 140
Bodas se hazen en Francia	An. 24	HGD 7 (4)	<i>Rom. I</i> , 92
<i>Caminando por mis males</i>	An. 18, 19, 25, 27		
<i>Caminando sin plazer</i>	An. 15		<i>Rom. I</i> , 28
De Mantua salen apriessa	An. 16	HGD.N 15 (6)	<i>Rom. I</i> , 104
De Mantua salió el marqués	An. 16	HGD.N 15 (6)	<i>Rom. I</i> , 103
<i>Descúbrase el pensamiento</i>	An. 27	<i>Rom. I</i> , 52	
<i>Después que el rey don Rodrigo / perdió</i>	An. 97		<i>Rom. I</i> , 145
<i>Dezime vos, Pensamiento,</i>	An. 23, 26	<i>Rom. I</i> , 51	
<i>Dígame tú, el Pensamiento,</i>	An. 15		<i>Rom. I</i> , 44
Durandarte, Durandarte	An. 19	HGD 15 (13)	<i>Rom. I</i> , 86
Durmiendo está el conde Claros	An. 14	HGD 2 (0)	<i>Rom. I</i> , 6
<i>Durmiendo estava el Cuidado</i>	An. 23		<i>Rom. I</i> , 53
Emperatrices y Reinas	An. 29, 30	HGD.N 15 (4)	<i>Rom. I</i> , 143
En Castilla está un castillo	An. 28	HGD.N 8 (3)	<i>Rom. I</i> , 90
En el nombre de Jesús	An. 16	HGD.N 15 (6)	<i>Rom. I</i> , 105
En el tiempo en que me vi **	An. 15, 26	HGD 7 (2)	<i>Rom. I</i> , 69
En Jaén está el buen Rey	An. 21	HGD 7 (4) ***	<i>Rom. I</i> , 116
En las salas de París	An. 13	HGD 12 (7)	<i>Rom. I</i> , 98
En missa está el Emperador	An. 12, 15	HGD 4 (0)	<i>Rom. I</i> , 108
<i>En una parte del mundo</i>	An. 21		<i>Rom. I</i> , 148
<i>Estando desesperado</i>	An. 23		<i>Rom. I</i> , 15
<i>Estando en contemplación</i>	An. 26		<i>Rom. I</i> , 31
Estase la gentil dama	An. 24, 26	HGD.N 7 (0)	<i>Rom. I</i> , 88
Estávase el conde Dirlos	An. 1	HGD 12 (6)	<i>Rom. I</i> , 102
Ferido está don Tristán	An. 26	HGD.N 10 (2)	<i>Rom. I</i> , 64
Fonte frida, fonte frida	An. 23	HGD.N 16 (11)	<i>Rom. I</i> , 72
<i>Gritando va el cavallero</i>	An. 23, 27		<i>Rom. I</i> , 67

La bella malmaridada	An. 25	HGD.N 15 (5)	<i>Rom. I</i> , 94
<i>Ledesma casa de Infantes</i> ****			<i>Rom. I</i> , 150
Mal ovistes, los franceses,	An. 11, 12	HGD 9 (3)	<i>Rom. I</i> , 97
Media noche era passada	An. 21	HGD 3 (1)	<i>Rom. I</i> , 99
<i>Mi Desventura cansada</i>	An. 19, 26		<i>Rom. I</i> , 8
<i>Mi Libertad en sossiego</i>	An. 19		<i>Rom. I</i> , 7
Mi padre era de Aragón	An. 25	HGD 8 (4)	<i>Rom. I</i> , 81
<i>Mudado s'ha el pensamiento</i>	An. 18		<i>Rom. I</i> , 47
Por mayo era por mayo	An. 27, 82, 83	HGD 15 (10)	<i>Rom. I</i> , 25
<i>Por un bosque tenebroso</i>	An. 28		<i>Rom. I</i> , 30
<i>Por un camino muy solo</i>	An. 19, 21		<i>Rom. I</i> , 2
<i>Por unos puertos arriba</i>	An. 15		<i>Rom. I</i> , 69
<i>...que tanto mal ha causado</i> *****	An. 15		
<i>Quien uviesse tal ventura, en averse [...]</i>	An. 22		<i>Rom. I</i> , 77
Reina Elena, reina Elena,	An. 28	HGD.N 8 (1)	<i>Rom. I</i> , 73
Retraída está la Infanta	An. 2, 3, 4, 5	HGD 12 (6)	<i>Rom. I</i> , 66
Rosa fresca, rosa fresca, / tan garrida [...]	An. 23,	HGD.N 18 (7)	<i>Rom. I</i> , 84
Todas las gentes dormían	An. 18	HGD.N 8 (2)	<i>Rom. I</i> , 76
Triste está el rey Menalao	An. 23	HGD 17 (15)	<i>Rom. I</i> , 74
<i>Triste estava el cavallero [...] pensando en su coraçón</i>	An. 26		<i>Rom. I</i> , 21
<i>Un caso muy señalado</i>	An. 20		<i>Rom. I</i> , 65
Ya cavalga Caláinos	An. 9, 10	HGD 7 (3)	<i>Rom. I</i> , 107
Ya comiençan los franceses	An. 21	HGD.N 13 (3)	<i>Rom. I</i> , 95
<i>Ya desmayan mis servicios</i>	An. 19		<i>Rom. I</i> , 59
Ya se sale Guiomar	An. 17	HGD.N 3 (0)	<i>Rom. I</i> , 106
<i>Yo me partí de Valencia</i>	An. 26		<i>Rom. I</i> , 43
Yo m'era mora Moraima	An. 27	HGD.N 13 (8)	<i>Rom. I</i> , 91

*Variante: *sentimiento*. ** Variante: «En los tiempos». *** Junto con la versión que empieza «Válasme Nuestra Señora». **** París, Y2. 858: ¿1512? ***** Es parte de un romance sobre la muerte de Felipe I en un pliego fragmentario.

APÉNDICE I

Sabemos que las fichas de los Catálogos de la Biblioteca de Fernando Colón que no registran ninguna fecha valen, a efectos de asignar a una obra la época de su impresión, solamente como indicación *ante quem*, o sea *ante* 1539, año de la muerte de don Fernando. Las fichas que llevan la fecha de adquisición de la obra nos informan que esa obra circulaba impresa *ante* esa fecha. La consulta de los Catálogos colombinos llevada a cabo por Rodríguez-Moñino (1976, con una hoja de errata-corrige de Askins) da un total de 355 indicaciones; las relativas a *pliegos* post-incunables son, obviamente, las fichas que contienen la fecha de impresión, y son diez: las número 156 (año 1502), 258 (1506), 136 (1509), 265 (1513), 205 (1515), 315 (1515), 191 (1516), 277 (1519), 248 (1520) y 62 (1520) (Rodríguez-Moñino, 1976, *passim* y p. 178). En ninguno de estos *pliegos* hallamos textos en verso de romance y/o sobre temas trovadoresco-cancioneriles. ¿Es tan sólo una casualidad? Predominan los contenidos religiosos y moralístico-didascálicos. Solas excepciones el n.º 205 (impreso en Toledo), que al Salterio agrega un texto sobre la toma de Orán y otro sobre guerras de Italia y Navarra; el n.º 315 (uno de los dos *pliegos* impresos en Barcelona) donde al *Testament* de Serradell le siguen dos textos de Encina; y el n.º 277 (uno de los dos *pliegos* impresos en Valencia) que de Ovidio saca la materia para la *Contienda* entre Ajax y Ulises. Los demás lugares de imprenta son Sevilla (dos *pliegos*) y Burgos (3 *pliegos*).

A estos *pliegos* se pueden agregar aquellos cuyas fichas ofrecen solamente fechas de adquisición entre 1501 y 1520 y que por lo tanto es posible incluir por vía deductiva entre los impresos en los dos decenios primeros del siglo XVI. Es vía no enteramente segura, desde luego: el pliego n.º 226, que descartamos, en una nota resulta adquirido en 1511 y de otra aprendemos tratarse de un impreso sevillano de 1493. A los *pliegos* post-incunables seguros agregaríamos, por lo tanto, los posibles 9 siguientes: n.ºs 253 y 255 (adquiridos en Toledo en 1511), los n.ºs 32, 40, 104 y 246 (en Tarragona, 1513), los n.ºs 2 y 190 (en Medina del Campo, 1514) y el n.º 149 (en Roma, 1515). En ellos la temática es más variada y vivaz: lo religioso está casi ausente, muy presente lo oficial e histórico, asoman un *Perqué de amores* y una *Liga de las buenas mujeres contra los Cortesanos* (pliego comprado no casualmente en la Roma teatro del *Concilio de los galanes y cortesanas de Roma* de Torres Naharro y de las empresas de la *Lozana de Delicado*, y donde Colón adquiere también una *Historia de fugir le puttane*, el *Lamento d'una cortigiana ferrarese*, un par de textos sobre el mal francés, además de un relevante número de obras de muy distintos saberes, relacionadas algunas con los cursos universitario que allí siguió). Asoman también el perdido *Arte de la poesía* de Juan de Mena y sobre todo —para nuestros intereses del momento— dos *romances* en significativa oposición entre sí en tema, estilo y fortuna: por un lado, entre los *pliegos* comprados en Tarragona, *La bella malmaridada*, duradera estrella de la tradición romancística, y por otro el solemne y celebrativo *Romance de Ledesma* de Juan Augur de Trasmiera, adquirido en Medina, ejemplo de prototipo de una tipología romanceril ostentadamente culta que verá proliferar sus composiciones bien entrado el siglo XVI, textos cuya aurora suele coincidir con un ocaso definitivo.

Parece que el texto de *La bella malmaridada* comprado en Tarragona en agosto de 1513 haya ocupado, según la ficha de Colón, él solo un pliego «en 4º. 2 col.». Al resultar tal pliego perdido, no es posible un control de la exactitud de la ficha que documentaría un folleto con ese único texto, anomalía ya notada por Rodríguez-Moñino (1976: n.º 32). En efecto, en la ficha n.º 25 del Anexo de Puerto (2012), hallamos un pliego en 4º, 2 col., 4 hojas, impreso hacia 1520 en Sevilla por Cromberger, pero que reúne con *La bella* otros dos romances, los tres con sus glosas, dos de ellas seguidas de Villancicos; y en la casi decena de pliegos del XVI que conocemos, nunca *La bella* resulta sin compañía. Este romance se mereció un puesto en el *Libro de los Epítomes*, uno de los múltiples catálogos creados y en parte redactados por Hernando Colón; considerado desaparecido, recientemente ha sido descubierto, falto de varias de sus hojas, en la Biblioteca «Arn magnaean Collection» de Copenhague. En una de esas hojas perdidas, bajo el n.º 3543, se podía leer un resumen de *La bella malmaridada*, según referencia en otro catálogo colombino, el *Abecedarium B* (véase Pérez Fernández y Wilson-Lee, 2021: 149 y 279, n. 41).

A la luz de lo publicado hasta hoy a partir de los estudios de Rodríguez-Moñino, sería oportuna una catalogación definitiva de los *pliegos* fichados en los Registros de Colón distinguiendo, cuando posible y seguro, entre la referencia a un pliego superviviente y la referencia a un pliego no conservado o a otro ejemplar del conservado; y distinguir claramente también entre fecha de publicación del folleto apuntada en los Registros y la deducida de los mismos Registros cuando señalan solo el año de adquisición del pliego. Esto evitaría a los usuarios de los datos colombinos malas interpretaciones y confusiones. Y no solamente de los datos colombinos. Doy un ejemplo. Infantes (1981: 12n) informa que la llamada «colección De Bure» constaba de «tres volúmenes de *pliegos*» con los números 698, 700 y 701 en el *Catalogue* de su venta en 1853; y que los volúmenes 698 y 701 se custodian en la Bibliothèque Nationale de París, mientras el volumen 700, cuyo

paradero en una Universidad norteamericana descubrió Infantes, es el que describe en el artículo que acabo de citar. Ahora bien, con frecuencia se suele aludir, sin precisiones ulteriores, a la «colección de Bure», dándola algunos como relativa a *pliegos* tardíos, otros como relativa a *pliegos* tempranos, una contradicción que tal no sería si se especificara que los tardíos son los de los volúmenes 700 y 701 y los tempranos caracterizan el volumen 698; y cuando alguna vez, aludiendo a un genérico volumen de Bure de *pliegos* tempranos se le atribuye un muy probable y sugestivo origen colombino, no estaría mal avisar que de los Registros de don Fernando se han deducido por lo menos diez tomos facticios con dentro *pliegos sueltos*, tomos cuya antigua numeración puede encontrarse esparcida en las anotaciones de Askins (1986). Precisemos que el De Bure 698 contiene 28 *pliegos*, fechables todos entre 1505 y 1520, cuya signatura actual va de Rés. Yg. 87 a Rés. Yg. 112; el De Bure 701 reúne 6 *pliegos*, fechados entre 1597 y 1598, con signatura que corre de Rés. Yg. 114 a Rés. Yg. 119; y el De Bure 700 encierra 8 *pliegos*, uno fechado en 1596 y los demás probablemente no mucho menos tardíos. Debo tales datos, además de a Infantes (1981), a los Índices impecables de Fernández Valladares *et alii* (en prensa), obra donde lo antes apuntado a propósito del estudio de los fondos de Colón encuentra un modelo magistral de método y de proceder científicos.

APÉNDICE II

Ahondando en el muy probable origen valenciano del pliego L 52, «un arquetipo gestado en Valencia», e investigando fortuna y variantes de sus textos en páginas fundamentales (Beltran, 2005-2006: 34 y sigs., con amplia bibliografía, y Beltran, 2012: 29-30), Beltran (2016: 131) puede escribir: «Gestado en Valencia (si no ando equivocado) y luego integrado en el *Cancionero General*». Inversa la opinión de Garvin (2007: 55-56), que alista L 52 entre los «pliegos en los que los romances sacados de la obra de Castillo se combinaban con otras composiciones, formando productos híbridos»; y remite a los folios del *Cancionero* de donde provendrían trece textos de los dieciocho contenidos en el pliego (incluyendo Villancicos y Desfechas): el n.º 2 en f. 138r del *Cancionero*, los n.ºs 3, 4, 6, 7, 8 y 9 en f. 138v, el 10 en f. 139r, el n.º 11 en f. 129r, los n.ºs 14 y 15 en f. 134r, el n.º 16 en f. 9v y el n.º 18, último, en f. 132; ausentes en el *Cancionero* son los n.ºs 1, 5, 12, 13 y 17, o sea cuatro romances y una Desfecha. Estos números expresan una continuidad en el «préstamo» entre los ff. 138r, donde empieza «Estando en contemplación», 138v y 139r: son ocho textos, pero las obras son cinco, considerando obra un texto base con su Villancico o Desfecha. Corresponden en el pliego a las obras n.ºs 2-3, 4 (falta la Desfecha, texto n.º 5 en el pliego), 6-7, 8-9 y 10-11 (Desfecha, en f. 129r del *Cancionero*). Lo mismo ocurre con los n.ºs del pliego 14-15-16 (Mote, en f. 9v del *Cancionero*), tres textos que forman una obra: texto base, su Desfecha y su Mote. Resumiendo, son siete las obras que unen L 52 y el *Cancionero*; son cuatro las que los separan más la ausencia de una Desfecha. Estas cuatro obras son romances tradicionales de mucha solera que bien encajan en el pliego, con sus textos desnudos de todo enriquecimiento como no los admite Hernando del Castillo, género que no desdeña si cultamente arropado. Ahora bien, en vista de lo antedicho y de los remites a los folios del magno *Cancionero*, como oportunamente hacen los que atribuyen a este la primacía, tendríamos que imaginarnos a un impresor de Burgos o de Sevilla o de Valencia que, después de haber «saqueado» tres folios seguidos del *General*, para completar el pliego fuera «hurtando» en el f. 129, «pillando» en el f. 134, «plagiando» en el f. 132 y hasta en el f. 9 dentro de la sección dedicada a las «Obras de

devoción», de donde saca como texto del Mote el comienzo de un Villancico que cierra las «Coplas a la quinta angustia de Nuestra Señora», comienzo de las *Obras* de Sazedo. No es un imposible, pero...

Imposible, casi, resulta establecer quién debe a quién, incluso acudiendo a cotejos textuales entre las dos fuentes, cotejos que no dejen espacio a conjeturar una inversión del vínculo (véase arriba la nota 8). Pesa la ausencia —hasta el momento— de *pliegos sueltos* romanceriles fechados, o fechables de manera incontrovertible, con anterioridad al *Cancionero General*. Inevitable compartir la conclusión de Beltran (2018: 74): la idea de los *pliegos* de los primeros decenios del siglo XVI como fuertes deudores del *Cancionero General*, «generalmente aceptada, está falta de una verificación empírica suficiente». Pero, al mismo tiempo, debemos reconocer que interesantes aproximaciones y estímulos a esa «verificación empírica» se van realizando: remito a Garvin (2007: 55-56), citado antes, y a Garvin (2015: 9-12), donde, una vez examinado el contenido supérstite, y el referido en el título, del fragmento del *Libro de cincuenta romances*, se afirma la robusta deuda del *Libro* más para con los *pliegos* que con el *Cancionero General*, prevaleciendo los folletos impresos por Cromberger y por Basilea-Melgar. Y a Garvin (2006) debemos también un veloz pero sustancioso examen de la problemática de tal ambivalencia.

Cierro anotando un vaivén, entre los folios del *Cancionero*, muy distinto respecto al captado en L 52. Lo observamos en el pliego V 11 (An. 23) a la luz de la coherente organización que parece percibirse en el cuadernillo, descrita en páginas anteriores. Empezando con sus textos n.ºs 1 y 2, extraídos de los ff. 132rv del *Cancionero*, se sigue con los que van del texto n.º 3 hasta el n.º 6, sacados del f. 134r, con los n.ºs 7-8 en el f. 133r, con los n.ºs 9-10 en el f. 134r, con los n.ºs 11, 12 y 13 en el f. 135rv y con los n.ºs 14-15 en el f. 134v; o sea, se opera —si deuda hubo— entre los ff. del 132r al 135v del *Cancionero*.

Seleccionando sin saltos atrás, pero sí hacia delante, parece haber procedido la inspección del *Cancionero* de parte de quien preparaba el contenido del pliego P I, 16 (An. 19): desde el f. 137r con el «Durandarte, Durandarte» hasta el f. 140r con la Desfecha de «Dígasme tú, el pensamiento».

Son dos ejemplos de selecciones que debemos en primer lugar a la suerte que nos los ha conservado y después a los que les dieron vida con sus «hurtos» y demás sinónimos antes alistados; se los debemos también a los compañeros que han revitalizado una materia de estudio en la que es tan corriente el sorprender *con le mani nel sacco* como es inevitable la sensación de poder invertir dueño de las manos y del saco.

OBRAS CITADAS

- ASKINS, Arthur Lee-Francis (1986): «The *pliegos sueltos* of the Biblioteca Colombina in the Sixteenth Century: Notes to an Inventory», *Romance Philology*, 39, pp. 305-322.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis e INFANTES, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Edición de Laura Puerto Moro, Vigo, Academia del Hispanismo.
- ANDREOLI, Massimiliano (ed.) (2005): Quirós, *Poesie*, Napoli, Liguori Editore.
- BELTRAN, Vicenç (2002): «Poesía popular antigua, ¿cultura cortés?», *Romance Philology*, 55, pp. 183-230. DOI: <https://doi.org/10.1484/J.RPH.2.304475>
- BELTRAN, Vicenç (2005): «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 71-120.

- BELTRAN, Vicenç (2005-2006): «Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso)», *Incipit*, 25-26, pp. 21-56.
- BELTRAN, Vicenç (2012): «Quinientos años de *Cancionero General*», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, Manuscrito e Imprenta*, Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Héctor H. Gassó (eds.), València, Universitat, pp. 15-35.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Edition Reichenberger.
- BELTRAN, Vicenç (2018): «El romancero en la encrucijada: “Media noche era por filo” y el conde Claros de Montalbán», en *Literatura Medieval (Hispanica). Nuevos enfoques metodológicos y críticos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 59-86.
- BOTTA, Patrizia (2010): «Los Romances trovadorescos del *Cancionero General*. Un crisol de Cancionero y Romancero», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. In memoriam Alan Deyermond*, José Manuel Fradejas Rueda, D. Dietrick Smithbauer, D. Martin Sanz y María Jesús Díez Garretas (eds.), Valladolid, Ayuntamiento / Universidad de Valladolid, vol. I, pp. 41-66.
- DÍAZ MAS, Paloma (2013): «Lecturas y reescrituras de romances en los Siglos de Oro: Glosas, Deshechas y otros paratextos», *Edad de Oro*, 32, pp.155-175.
- DI STEFANO, Giuseppe (1971): «Il pliego suelto cinquecentesco e il romancero», en *Studi di Filologia Romanza. Offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana Editrice, pp. 111-143.
- DI STEFANO, Giuseppe (1977): «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», en *Homenaje a Vicente García de Diego*, publicado en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33, pp. 373-411.
- DI STEFANO, Giuseppe (2003): «Transcribir-transcodificar: el ejemplo del romancero», en *Textualización y oralidad*, José Jesús de Bustos (coord.), Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal / Visor Libros, pp. 87-101.
- DI STEFANO, Giuseppe (2006): «El impresor-editor y los romances», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro M. Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 415-424.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2017): *Romancero I (c. 1421-1520). El primer siglo del romancero en el papel*, Würzburg / Madrid, e-book, URL: <www.clasicoshispanicos.com>.
- DI STEFANO, Giuseppe (2019): «La difusión impresa del romancero en el siglo XVI. (Fragmentos)», en *Norte. Revista Hispano-Americana*, 529-530, pp. 7-21.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, PUERTO MORO, Laura y MAHIQUES CLIMENT, Joan (en prensa): *Pliegos sueltos poéticos del siglo XVI en Bibliotecas de Francia. Estudio bibliográfico y literario y edición facsímil*, México / Madrid, Frente de Afirmación Hispanista / Fundación Menéndez Pidal. 2 vols.
- GARVIN, Mario (2006): «Recontextualización de materiales cancioneriles en pliegos sueltos quinientistas», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de Cancioneros*, Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), Granada, Universidad, pp. 363-373.
- GARVIN, Mario (2007): *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964562777>

- GARVIN, Mario (2015): «El *Libro de cincuenta romances*. Historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131, pp. 1-21. DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2015-0003>
- GRIFFIN, Clive (1991): *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y México*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- HIGASHI, Alejandro (2013): «El género editorial y el *Romancero*», *Lemir*, 17, pp. 37-64.
- INFANTES, Víctor (1981): «Un volumen viajero de impresos españoles del siglo XVI: los pliegos góticos de J. J. de Bure», *Studi Ispanici*, 6, pp. 9-21.
- INFANTES, Víctor (1996): «Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial», en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVIe-XIXe siècles*, Actes du Colloque des 21-24 avril 1991 Wolfenbüttel, Roger Chartier et Hans-Jürgen Lüsebrink (eds.), Paris, IMEC Éditions / Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 283-298.
- INFANTES, Víctor (1999): «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el Cancionero manuscrito y el libro poético», en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 83-99. Reimpreso en CONDE, Juan Carlos e INFANTES, Víctor: *De Cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*, Madrid, Editorial ARCO/LIBROS, 2007, pp. 191-212.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, José María, y WILSON-LEE, Edward (2021): *Hernando Colon's New World of Books: Toward a Cartography of Knowledge*, New Haven, Yale University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1b0fw2s>
- PUERTO MORO, Laura (2006): «Hacia la definición de una *retórica formal* para el pliego suelto poético (1500-1520)», en *La literatura popular impresa*, cit. arriba sub DI STEFANO (2006), pp. 543-561.
- PUERTO MORO, Laura (2012): «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21, pp. 257-304.
- PUERTO MORO, Laura (2020): «La popularización del Cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)», *Revista de poética medieval*, 34, pp. 315-340. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78392>
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976): *Los pliegos poéticos de la Biblioteca colombina (siglo XVI). Estudio bibliográfico*. Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Editorial Castalia / Editora Regional de Extremadura. Abrevio: NDicc. más el número de la ficha del pliego.

Fecha de recepción: 3 de julio de 2021
Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2021



El romance de *El cautiverio de Guarinos*: de los pliegos sueltos a la tradición oral moderna*

The ballad of *El cautiverio de Guarinos*: from the 16th century chapbooks to the modern oral tradition

Nicolás ASENSIO JIMÉNEZ
Instituto Universitario Menéndez Pidal
(Universidad Complutense de Madrid)
njasensio@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6160-3070

ABSTRACT: This paper focuses on the Hispanic traditional ballad of *El cautiverio de Guarinos*. This ballad related to the ancient Carolingian epic had an extraordinary dissemination through the printing press of the Golden Age and has survived almost until the present day in the oral tradition. The first objective is to make a philological edition of the 16th century text, collating the variants of the main witnesses. The second objective is to make a contrastive analysis between the poem «Dezime vos pensamiento» (dated in the late 15th or the early 16th century) and *El cautiverio de Guarinos* to verify until what extent the poem is an adaptation of the ballad. The third objective is to analyze if the two branches of the modern oral tradition that have preserved the ballad (the Judeo-Spanish and the Romani tradition from the South of Andalusia) are related to the 16th century text.

RESUMEN: Este artículo profundiza en *El cautiverio de Guarinos*, un romance vinculado con la antigua épica carolingia que tuvo una extraordinaria difusión en la imprenta del Siglo de Oro y que, además, ha pervivido hasta prácticamente la actualidad en la tradición oral. En primer lugar, se presenta una edición filológica del texto del siglo XVI con un cotejo de variantes de los principales testimonios. En segundo lugar, se realiza un estudio del romance trovadoresco «Dezime vos pensamiento» para comprobar hasta qué punto es una adaptación de *El cautiverio de Guarinos*. En tercer lugar, se analiza si las dos ramas de la tradición oral moderna en las que se ha conservado este romance (la judeoespañola y la tradición gitana bajoandaluza) están emparentadas con el texto del siglo XVI.

KEYWORDS: Hispanic Balladry, Spanish Golden Age, Printing Press, Carolingian Epic, Roncesvalles

PALABRAS-CLAVE: Romancero, Siglo de Oro, Imprenta, Épica carolingia, Roncesvalles

*Este artículo es fruto del proyecto de investigación «El Romancero: Nuevas perspectivas en su documentación, edición y estudio» (FFI2017-88021-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y dirigido por José Luis Forneiro y Jesús Antonio Ciden la Fundación Ramón Menéndez Pidal. A ambos investigadores y, también, a Sandra Boto, Álvaro Bustos Táuler, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, José Manuel Lucía Megías, Clara Marías y Laura Puerto Moro quiero darles las gracias por sus valiosas observaciones. El artículo presenta algunas ideas expuestas en mi tesis doctoral (Asensio Jiménez 2020: 237-267), ahora revisadas, reformuladas y desarrolladas con mayor amplitud y detenimiento. Quede constancia de mi agradecimiento al programa de «Ayudas para contratos predoctorales de la Universidad Complutense de Madrid (Convocatoria 2016)» y al contrato «POP: Periodo de Orientación Postdoctoral (2020-2021)» que me han permitido realizar esta investigación.

1. INTRODUCCIÓN

«Mala la hubisteis, franceses, la caza de Roncesvalles». Este conocido verso, que ha pervivido hasta la actualidad en forma de paremia, es el íncipit del antiguo romance carolingio de *El cautiverio de Guarinos* (IGR 0223). Cuenta la historia de uno de los caballeros de Carlomagno que resulta capturado por los musulmanes tras la legendaria batalla de los Pirineos. A pesar de que el rey Morlotos le ofrece riquezas, mujeres y dominios si accede a convertirse al islam, Guarinos, como buen cristiano, rechaza la propuesta. Esta actitud le condena a ser encarcelado y torturado durante siete años. Su suerte cambia cuando el día de San Juan se organiza una gran fiesta con un torneo de tablado. Como ninguno de los musulmanes consigue derribarlo, Guarinos le propone al rey que le deje participar. De este modo, recupera sus antiguas armas, monta su viejo caballo y, tras asestar dos lanzadas, derriba el tablado y queda vencedor de la justa. A pesar de que el resentimiento entre los musulmanes es tanto que se organiza una pelea contra él, el héroe consigue liberarse y escapar a Francia.

Nos encontramos ante un largo romance juglaresco¹ —de 84 versos dieciseisílabos según la versión antigua conservada— que parece aglutinar varios temas y motivos de diversos cantares de gesta de la épica carolingia. Se han encontrado paralelos con media docena de gestas francesas: *La chevalerie Vivien* —también conocida como *Covenans Vivien*— (segunda mitad del siglo XII), *Enfances Vivien* (s. XIII), *La Chevalerie Ogier* de Raimbert de Paris (escrita entre 1192 y 1200), *Enfances Ogier* de Adenet li Rois (finales del XIII), la refundición provenzal de la *Chanson de Roland* conocida como *Ronsasvals* (s. XIV) y *Simon de Pouille* (s. XIII)². Salvo esta última, todas hablan en determinadas *laisses* de un caballero llamado Garin d'Anseun que resulta capturado por los musulmanes, bien en la Batalla de Roncesvalles, bien en la de los Alysamps. Además, algunas desarrollan motivos que son centrales en la trama del romance, como la rebeldía del héroe con respecto a su captor (*La Chevalerie Ogier* y *Enfances Ogier*), el ritual de recobrar sus viejas armas y su caballo tras años de cautiverio (*La Chevalerie Ogier* y *Enfances Ogier*) o la organización de una justa que el héroe aprovecha para escapar (*Simon de Pouille*), aunque aplican estos motivos a los protagonistas de la gesta y no a Garin.

No quiero entrar de lleno en la polémica discusión sobre los orígenes del romance, pues tal asunto merecería un estudio monográfico. Sin embargo, cabe recordar al menos tres posibilidades planteadas por los estudiosos. Ramón Menéndez Pidal (1968: I, 264) defendió que el romance sería una «aventura de invención muy libre», fruto de un juglar de los siglos XIV o XV que, conociendo la materia carolingia, habría mezclado elementos de diversas canciones de gesta. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (1994: 71-78), tras un minucioso examen de los paralelos con los testimonios de la épica francesa, retomaron la hipótesis propuesta más de un siglo atrás por Gaston Paris (1865: 208) de que el romance podría derivar de una perdida gesta sobre Garin d'Anseune. Una especie de síntesis entre ambas perspectivas fue formulada por Diego Catalán (2001a). Reconoció que, aunque el romance parece haber heredado de la épica francesa la trama general

¹ En palabras de Diego Catalán (2001a: 782), que sintetizaba la clasificación establecida por Ramón Menéndez Pidal (1968: I, 262-265), los romances juglarescos se definen por ser textos «de nueva creación, obra de profesionales del canto público que [...] componían libremente sus narraciones, utilizando un caudal común de motivos y expresiones formularias, a partir del conocimiento de personajes y temas de la novelizada épica francesa vagamente recordados y que, pese a su composición a base de elementos formularios, carecían en sus orígenes de variación textual».

² Para el estudio de los paralelos entre el romance y las gestas francesas, véase Armistead y Silverman (1994: 71-78), Catalán (2001a: 782-786) y Asensio Jiménez (2020: 239-245).

—nombre del protagonista, cautiverio, trato recibido en la prisión—, no tenemos datos suficientes para corroborar si el resto de los elementos nucleares formaban también parte de esa herencia primitiva o si son obra del juglar hispánico, que habría podido combinar diversos motivos escuchados en otras canciones de gesta del país vecino.

Sea cual fuese su origen, lo cierto es que el romance parece haber sido popular en la Península Ibérica desde el final de la Edad Media y durante todo el Siglo de Oro. Conocemos una versión del siglo XVI, impresa en numerosos pliegos sueltos y romanceros. Conocemos también una temprana adaptación, «Dezime vos, pensamiento», igualmente impresa con bastante frecuencia en pliegos sueltos, cancioneros y romanceros. Además, los primeros versos del romance «Mala la hubisteis, franceses, la caza de Roncesvalles / do Carlos perdió la honra, murieron los doce pares; / cautivaron a Guarinos, almirante de las mares» aparecen citados en numerosas obras literarias de los siglos XVI y XVII³. También hay que tener en cuenta que el romance ha pervivido en la tradición oral moderna, pues se han recogido diecinueve versiones entre los sefardíes del norte de Marruecos y una versión entre los gitanos de la Baja Andalucía, además de un testimonio no tradicional de México.

La intención de este artículo es realizar un estudio monográfico del romance, partiendo desde los primeros testimonios impresos en pliegos sueltos y llegando hasta la tradición oral moderna, con la mirada puesta en el cruce entre oralidad y escritura que se produce en la imprenta. En concreto, pretendo abordar tres objetivos específicos. El primero es estudiar la transmisión impresa de la versión antigua del romance y editar el texto con un cotejo de variantes de los principales testimonios. El segundo objetivo es realizar un análisis comparativo entre la versión antigua y la adaptación «Dezime vos pensamiento», para comprobar hasta qué punto esta depende o diverge del romance. El tercer objetivo es comprobar si las ramas de la tradición oral moderna en las que ha pervivido el romance están emparentadas genéticamente con la versión impresa del siglo XVI. Todo ello nos dará una idea muy precisa de la evolución de *El cautiverio de Guarinos* a lo largo de más de cinco siglos y el papel clave que ha supuesto la imprenta para la transmisión del romance.

2. LA VERSIÓN IMPRESA EN EL SIGLO XVI

El romance de *El cautiverio de Guarinos* tuvo una extraordinaria difusión impresa durante el Siglo de Oro. Se conocen media docena de pliegos sueltos del siglo XVI con el texto (Rodríguez-Moñino, 1997: n.ºs 1026, 1065, 936, 705, 669 y 706), además de los testimonios de las distintas reediciones del *Cancionero de romances* y la *Floresta de varios romances* de Damián López de Tortajada. La lista completa de testimonios —ordenados por tipología (pliegos sueltos y romanceros) y cronología—, es la siguiente⁴:

³ María Goyri y Ramón Menéndez Pidal recopilaron más de una veintena de referencias. Se conservan en el Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, entre las signaturas B-001-007-00036 y B-001-007-0059. Han sido editadas en Asensio Jiménez (2020: 253-267).

⁴ En el caso de los pliegos sueltos, seguidamente a su descripción consigno entre paréntesis la edición facsímil —si la hay— y el número del *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos* de Antonio Rodríguez-Moñino (1997). Complemento la información con los datos aportados en el *Suplemento* de Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes (2014) editado por Laura Puerto Moro. En el caso de los romanceros, consigno entre paréntesis las ediciones facsímiles, si las hay. Parto del *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* de Rodríguez-Moñino (1973-1978).

Pliegos sueltos:

1. *Romance del conde guarinos almirante dela mar nueuamente trobado como lo catiuaron moros y vnas coplas de madalenica*, [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1511-1515]. París, Bibliothèque Nationale de France: Res. Yg. 102 (Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1026; Fernández Valladares, Puerto Moro y Mahiques Climent, en prensa: II, n.º 27).
2. *Siguense dos romances por muy gentil estilo. El primero de los doze pares de francia. El segundo del conde Guarinos almirante de la mar. e trata como lo cautiuaron moros*, [Burgos, Fadrique de Basilea, c. 1515-1517 o Alonso de Melgar, c. 1518-1519⁵]. Londres, British Library: G-11022 (1) (2) (Askins, 1989-1991: III, n.º 93; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1065).
3. *Libro en el qual se contienen cincuenta romances con sus vilancicos y desechas. Entre los quales ay muchos dellos nueuamente añadidos: que nunca en estas tierras se han oydo*, [Barcelona, Carles Amorós, c. 1525]⁶. Paradero desconocido (Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 936)⁷.
4. *Aqui comiençan [sic] quatro maneras de Romances: el vno de magdalenica: y el otro de francia partio la nina: y otro de guarinos: e otro del duque de gandia: con vn villancico que se dize razon que fuerça no quiere*, [Burgos, Juan de Junta, c. 1530⁸]. Madrid, Biblioteca Nacional de España: R-2257 (*Pliegos... Madrid*, 1960: IV, n.º 133; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 669).
5. *Aqui comiença vn romance del conde Guarinos Almirante dela mar: y trata como lo captiuaron los moros. Y otros dos romances de Gayferos: en los quales se contiene como mataron a Galuan. Y vnas coplas hechas por Rodrigo de Reynosa*, [Burgos, Felipe de Junta, 1564-1570⁹]. Praga, Universitäts-Bibliothek: IX.H.231 (22) (*Pliegos... Praga*, 1960: II, n.º 22; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 706).
6. *Aqui comiença vn romance del conde Guarinos almirante dela mar: trata como lo catiuaron los moros*, [¿Barcelona, Pablo Cortey y Pedro Malo, 1570?¹⁰]. Madrid, Biblioteca Nacional de España: R-9470 (*Pliegos... Madrid*, 1957: III, n.º 128; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 705).

⁵ Atribución y datación realizadas por Mercedes Fernández Valladares (2005: n.º 104).

⁶ Atribución y datación propuestas por Rodríguez-Moñino (1962: 165-172), confirmadas por Montserrat Lamarca (2015: n.º 215). Véase Garvin (2020: 198, n. 6).

⁷ Aunque el ejemplar está en paradero desconocido, contamos con un facsímil del primer pliego (Rodríguez-Moñino, 1962). Sin embargo, no están los folios con nuestro romance. Sabemos que formaba parte de esta compilación porque en el vuelto del primer folio dice: «Aqui comiençan cincuenta romances el [sic] los cuales han añadidos [sic] los siguientes romances. El romance de Calisto y Melibea. Otro q comiença En las salas de Paris. Otro de Guarinos [...]» (Rodríguez-Moñino 1962: 49). Para la historia editorial del *Libro de los cincuenta romances*, véase Rodríguez-Moñino (1962) y especialmente Garvin (2015 y 2020).

⁸ Atribución y datación realizadas por Fernández Valladares (2005: n.º 226).

⁹ Atribución y datación realizadas por Fernández Valladares (2005: n.º 583).

¹⁰ Datos extraídos de Lamarca (2015: n.º 502).

Romanceros:

7. *Cancionero de Romances en qve estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, Amberes, Martín Nucio, [1546-1547¹¹], ff. 100v-102r (Menéndez Pidal, 1914: ff. 100v-102r).
8. *Cancionero de Romances en qve estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que fasta agora sean compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes*, Amberes, Martín Nucio, 1550, ff. 99v-102v (Díaz-Mas, 2017: 260-266).
9. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos, que hasta agora se han compuesto. Nueuamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, Amberes, Martín Nucio, 1555.
10. *Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, Medina del Campo, Guillermo de Miles, 1550, sin folio.
11. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos, que hasta agora se han compuesto. Nueuamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, Amberes, Philippo Nucio, 1568.
12. *Cancionero de romances. En que estan recopilados a mayor parte delos Romãces Castellanos, que hasta agora se han compuesto. Nueuamente corregido, emendado, y añadido em muchas partes*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1581.
13. LÓPEZ DE TORTAJADA, Damián, *Floresta de varios romances, sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia. Agora nuevamente corregidos, por Damian Lopez de Tortajada*, Valencia, en casa de los herederos de Crisóstomo Garriz por Bernardo Nogues, 1642, ff. 122v-125v (Araújo, 2019: 398-404).
14. LÓPEZ DE TORTAJADA, Damián, *Floresta de varios romances, sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia*, impreso en Valencia, Bernardo Nogues y los herederos de Crisóstomo Garriz, 1652, f. 122v (Rodríguez-Moñino, 1970: 243-248).

El testimonio más antiguo conservado es un pliego atribuido a la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger, impreso entre 1511 y 1515. Este impresor, cabe recordar, fue quien, según Vicenç Beltran (2005: 87), descubrió el filón comercial del romancero para el pliego suelto —véase también Garvin (2019)—. Se trata, así pues, de uno de los primeros romances impresos en este formato editorial. Coincide, además, con la época en la que Laura Puerto Moro (2012) considera que se produce el «despegue de la literatura popular impresa». Este es un momento en el que no solo se multiplica exponencialmente la producción de pliegos poéticos, sino que comienza a abrirse a la tradición «menor» o cultura popular. De hecho, el testimonio más antiguo de *El cautiverio de Guarinos* encaja como paradigma de este fenómeno, pues cumple varias de las características observadas por Puerto Moro (2012: 261, 266-267) para los pliegos postincunables —estos son los fechados entre 1501 y 1520—: como el 90% de los pliegos de esta época, pertenece a la segunda década del Quinientos; está encabezado por un romance, como 1/3 de los pliegos

¹¹ Datación realizada por Josep Lluís Martos (2017: 155).

del momento; se adscribe a la imprenta de los Cromberger, como la mitad de los pliegos romanceriles y trata de materia de Francia, como 2/3 de los pliegos con romances.

Ahora bien, la cuestión de qué fuente pudo extraer Jacobo Cromberger el texto de *El cautiverio de Guarinos* parece imposible de responder con precisión a la luz de los datos y documentos que conocemos actualmente. Desde luego no se trata de un expolio del *Cancionero general* de 1511, como sí ocurrió con otros pliegos o incluso con la *Guirnalda esmaltada de galanes* de Juan Fernández de Constantina que publicó el mismo impresor (Rodríguez-Moñino, 1968: 56-58). Vicenç Beltran (2005: 88-92) apuntó que en gran medida los romances impresos por Cromberger podrían estar vinculados con la corte: «Los escasos romances tradicionales publicados por sí mismos en estos pliegos pertenecen en su mayoría al reducido repertorio de los que se habían impuesto en la corte y los reencontramos, exentos o como objeto de glosas o contrahechuras, en los cancioneros del periodo» (2005: 92). El caso de *El cautiverio de Guarinos*, como enseguida veremos, no parece una excepción. Todo apunta también al entorno de la corte.

En primer lugar, el romance aparece en este pliego junto a las *Coplas de Madalenica* («Abrasme, Madalenica / ¡Ay, Jesús! ¿Quién anda ahí?») un poema dialogado de tono burlesco donde el conde de Almenara intenta convencer a Madalenica, prometiendo todo tipo de favores, de que abra la puerta para así poder seducir a su señora¹². Este poema, que también gozó de popularidad —pues se conservan varios pliegos sueltos y manuscritos—, se adscribe por estilo y forma a la corriente de poesía burlesca propia de los poetas de cancionero de finales del siglo XV (Rubio González, 1984: 133-134), los cuales, en su mayoría, estaban vinculados a la corte. De hecho, la combinación de un romance y un poema cortesano en los primeros pliegos sueltos de Jacobo Cromberger es una práctica común: romances como *Calainos y Sevilla* (IGR 0609, «Ya cabalga Calainos»), *Conde Dirlos* (IGR 0190, «Estábase el conde Dirlos»), *Montesinos y Oliveros desafiados* (IGR 0358, «En las salas de París»), entre otros, se presentan junto a poemas de Juan del Encina, Juan de Mena o el Marqués de Santillana (Beltran 2005: 87-88).

En segundo lugar, el título del pliego suelto nos dice que el romance ha sido «nueuamente trobado». Atendiendo a la definición que da Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 (Covarrubias, 2006: 1492, s.v. trovar), «Trobar, en nuestra lengua castellana antigua, significa hazer coplas y poetizar; y porque los poetas son inventores de nuevas cosas, los llamamos trobadores; conviene a saber, inventores y halladores de nuevos conceptos y consonantes», el término implicaría ya de por sí una reelaboración poética del tema tradicional. Aunque tal y como advierte Paloma Díaz-Mas (2017: 26), era una práctica común entre los impresores «resaltar las novedades de su producto y su excelencia» con enunciados similares, estoy de acuerdo con Vicenç Beltran (2005: 92) al considerar que en efecto hay razones para pensar que el romance ha sufrido una reelaboración en mayor o menor grado por un poeta cortesano. Suele predominar la idea de que una contrafactura es una reelaboración profunda de un tema, cambiando la forma y el contenido, sin embargo, como ya advirtió Ramón Menéndez Pidal (1968: II, 28), «otros [poetas] contrahacían dentro del tema tradicional, simplemente retocando y ampliando el texto viejo». Este parece ser el caso de la versión de *El cautiverio de Guarinos* que transmite la imprenta aurisecular.

¹² Para un análisis de las *Coplas de Madalenica*, con especial atención a los motivos y personajes tipo dentro de la tradición literaria de la poesía dialogada en pliegos y con un apunte sobre la iconografía propia de los pliegos sueltos dialogados, véase Puerto Moro (2019a: 22-23 y 28-29).

En tercer lugar, el vínculo de *El cautiverio de Guarinos* con la corte queda más o menos constatado por la adaptación «Dezime vos pensamiento» publicada en el *Cancionero general* de 1511. Lo veremos con detenimiento en el próximo apartado, pero a todas luces parece una adaptación propia de un poeta cancioneril de finales del siglo XV que refundió los romances de *El cautiverio de Guarinos* y *El Prisionero* (IGR 0078) bajo el prisma del amor cortés. Además de ello, el músico y escritor renacentista Luis de Milán (a. 1500 - 1562), autor de numerosas adaptaciones polifónicas de romances, incluyó varias referencias a *El cautiverio de Guarinos* y una pequeña glosa —aunque, en realidad, se podría considerar simplemente una cita, ya que solo se mencionan los dos primeros versos— en *El Cortesano*¹³. Este diálogo, publicado en 1561, se ubica en la corte valenciana de Germana de Foix y da muestras de cómo era la vida en este ambiente, incluidas las prácticas poéticas y musicales que hacían los intelectuales con respecto al romancero. A pesar de que el diálogo fue impreso con bastante posterioridad al pliego suelto, corrobora que *El cautiverio de Guarinos* formaba parte del repertorio de los poetas y músicos cortesanos. Además, hay que tener en cuenta que la vinculación de Luis de Milán con la corte se remonta mucho tiempo atrás, al menos hasta el final de la segunda década del XVI, por lo que pudo haber escuchado el romance en este contexto por aquel entonces.

A partir de aquí la historia editorial de *El cautiverio de Guarinos* se complica todavía más, siendo —por lo menos para mí— extremadamente complejo filiar todos

¹³ Por su especial interés, presento estos fragmentos a continuación. Utilizo el original, *Libro intitulado el Cortesano* (Valencia, Juan de Arcos, 1561; Madrid, Biblioteca Nacional de España: R/1519), a través de la reproducción digital de la Biblioteca Digital Hispánica (<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000170830&page=1>>) [Fecha de consulta: 31/05/2021].

«Dixo don Luis Milán: Señor don Diego, reír me hezistes quando os oí dezir si me acordaba de los amores de Durandarte y Belerma como si fuéramos de aquel tiempo. Si Dios os guarde, ¿havéis tenido mal francés? Que de aí os deve venir sacar amores de Francia. En la boca havéis devido tener este mal, que siempre tenéis en ella a los franceses. Dezidme qué os paresce d'este romance: “Mala la vistes, franceses, / la çaça de Roncesvalles. / Don Carlos perdió la honra, / murieron los doze pares.” Respondió don Diego Ladrón: Parésceme tan bien como muy mal de la traición que Galalón hizo, pues por él fueron vendidos y muertos de los moros, los que no bastara matar todo el mundo si apercebidos y no solos tomaran a don Roldán y a Oliveros y a Durandarte, que bien paresce que le sois amigo» (f. 54v).

«Dixo don Luis Milán: Agora quiero cantar en este romance una gran verdad española contra una error francesa que defiende don Diego por tener mal francés. Y es la pasión que tiene por los franceses, diziendo que la batalla que tuvieron en Roncesvalles con nuestros españoles si fueron vencidos fue por la traición que su Galalón les hizo, combidándoles a una çaça que fue batalla, donde fueron vencidos y muertos muchos de los doze pares. Y la verdad española es esta que oiréis en este romance: “Mala la vistes, franceses, / la çaça de Roncesvalles, / que salida fue de Francia / quando don Alonso el Casto / llamó al emperador Carlo / para conquistar los moros / de Castilla cativada, / prometiéndole su reino / si hacía esta jornada; / y españoles no quisieron / mostrar gente acovardada, / que el gran león español, / bravo Bernaldo del Carpio, / fue muy valerosa lança / y gran cortador d'espada; / salió con sus españoles / defendiendo vuestra entrada / en la muy cruel batalla / de Roncesvalles nombrada. / Don Carlos perdió la honra, / murieron los doze pares, / porque fuera tiranía / Francia reinar en España.”

Dixo don Diego: Don Luis Milán, yo os agradezco lo que vos devéis agradescerme, pues yo seré causa que os agradezcan las desagradescidas el servicio que les avéis hecho en dexar las encantadas de vuestro cantar y tañer. Y vos con el romance que havéis cantado de la Batalla de Roncesvalles, me havéis sanado del mal francés que tenía, defendiendo la error francesa contra la verdad española» (f. 61r).

También hay un par de citas del incipit en el folio 87r: «Con dolores descortes / voy cantando por las calles: / “Mala la vistes, franceses, / la çaça de Roncesvalles.” / Tengo mal francés d' amor, / qu'es peor que mal francés, / que jamás curado es, / sino de quien da el dolor. / D'este mal ha muchos meses / que me sienten por las calles. / ¡Mala la vistes, franceses, / la çaça de Roncesvalles!».

los testimonios impresos. Menéndez Pidal (*Pliegos... Madrid*, 1958-1959: I, 22; véase Garvin 2007: 175) sospechaba que Martín Nucio pudo haber sacado el texto del pliego n.º 706 para incluirlo en el *Cancionero de romances*. Sin embargo, el pliego ha sido datado entre 1564 y 1570 y atribuido a la imprenta burgalesa de Felipe de Junta por Fernández Valladares (2005: n.º 583). Mario Garvin (2007: 175) defendió que la fuente de Nucio sería un pliego suelto anterior hoy perdido, del que a su vez derivaría el n.º 706. En un artículo reciente, Garvin (2020: 204-205) ha seguido ahondando en este pliego y, tras comprobar que en sus cuatro folios existen dos claras secciones diferenciadas —una con el romance de Guarinos y otra con dos romances de Gaiferos— ha planteado que en algún punto de la transmisión impresa dos pliegos sueltos de dos folios cada uno con los romances de Guarinos y Gaiferos respectivamente acabaron formando un solo pliego de cuatro hojas con los tres romances. Si este fuera el caso, quizá otro pliego tardío, el n.º 705, datado en 1570, que solo tiene el romance de Guarinos, podría derivar de aquel supuesto pliego antiguo antes de que se combinara con otro pliego con los romances de Gaiferos. En cualquier caso, Garvin (2020: 205) sospecha que la fusión de pliegos debió de producirse en fecha temprana, pues considera que el *Libro de los cincuenta romances* tiene como fuente un pliego suelto perdido con los cuatro romances.

Si bien la historia editorial de los testimonios de *El cautiverio de Guarinos* en pliegos sueltos es compleja, no parece serlo tanto la de los romanceros. Aunque no se sabe a ciencia cierta la fuente de la que extrajo el texto Martín Nucio para la primera edición del *Cancionero de romances*, el resto del proceso de transmisión es más fácil de reconstruir. Alejandro Higashi (2016) en un reciente artículo donde realiza una descripción bibliográfica de todos los testimonios del *Cancionero de romances*, reseña también las etapas en la transmisión: la reedición de Medina del Campo impresa por Guillermo de Miles en 1550 sigue el *Cancionero* sin año, la reedición de Amberes de 1550 (Martín Nucio) reproduce la edición sin año con cambios y añadidos muy significativos, la reedición de Amberes de 1555 (Martín Nucio) sigue la antuerpiense de 1550 con ciertos cambios, la reedición de 1568 de Philippo Nucio sigue la de 1555 y, finalmente, la de Lisboa de 1581 de Manuel de Lyra toma como base, bien la de 1555, bien la de 1568 (Higashi, 2016: 305-308). Ya en el siglo XVII, Damián López de Tortajada pudo extraer el texto de alguna de las ediciones del *Cancionero de romances* para incluirlo en la *Floresta de varios romances*, cuya primera edición conocida —a la luz de los hallazgos de Teresa Araújo (2016 y 2019)— data de 1642. No solo lo sugiere el hecho de que hubiese en circulación tantos ejemplares de la compilación de Martín Nucio, sino también la frecuente coincidencia en cuanto a las variantes—véase el cotejo incluido más abajo—, salvo aquellas realizadas por Tortajada para adaptar el texto a los gustos de la época.

Teniendo en cuenta los problemas aún no resueltos de filiación entre los pliegos, no pretendo realizar en este momento una edición crítica. Me limito a editar el texto a través del testimonio más antiguo, es decir, el pliego titulado *Romance del conde guarinos almirante dela mar...* ([Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511-1515]) (Rodríguez-Moñino 1997: n.º 1026), y a anotar las variantes lingüísticas y textuales del resto de testimonios que he podido consultar (RM1065, RM669, RM706, RM705, C = *Cancionero de romances* sin año, C50 = *Cancionero de romances* de Amberes de 1550, F42 = *Floresta de varios romances* de 1642 y F52 = *Floresta de varios romances* de 1652).

- Mal ovistes, los franceses, la caça de Roncesvalles,
2 do Carlos perdió la honra, murieron los doze pares,
cativaron a Guarinos, almirante de la mar.

- 4 Los siete reyes de moros fueron en su cativar;
siete vezes echan suertes cuál d'ellos lo avía de llevar;
6 todas siete le cupieron a Morlotos el infante.
Más lo preciava Morlotos que Arabia con su ciudad;
8 dízele d'esta manera y empeçóle de hablar:
—Por Alá te ruego, Guarinos, moro te quieras tornar.
10 De los bienes d'este mundo, yo te quiero asaz dar.
De dos hijas que yo tengo, yo te las querría dar:
12 la una para el vestir, para el vestir y calçar,
la otra para tu muger, tu muger la natural.
14 Darte he en arras y en dote a Arabia con su ciudad.
Si más quisieres, Guarinos, mucho más te quiero dar.—
16 Allí fablara Guarinos, bien oiréis lo que dirá:
—No lo mande Dios del cielo ni Sancta María su madre
18 que dexasse la fe de Cristo por la de Mahoma tomar,
que esposica tengo en Francia, con ella entiendo de casar.—
20 Morlotos, con grande enojo, en cárceles lo mandó echar
con esposas en las manos por que pierda el pelear,
22 el agua fasta la cinta por que pierda el cavalgar,
siete quintales de hierro desde el hombro al calcañar.
24 Tres fiestas que ay en el año le mandava justiciar:
la una es Pascua de flores, la otra de Navidad,
26 la otra es de Cincuesma, porque es fiesta general.
Vanse días, vienen días, vino el de señor San Juan,
28 do los moros y cristianos grandes alegrías hazen:
los cristianos echan juncia y los moros arrayán,
30 los judíos echan enea por la fiesta más honrar.
Morlotos, con alegría, un tablado mandó armar
32 ni más chico ni más grande, que al cielo quiere llegar.
Los moros, con alegría, empiéçanle de tirar:
34 tira el uno, tira el otro, no llegan a la meitad.
Morlotos, con gran enojo, un pregón mandara dar:
36 que los chicos no mamassen ni los grandes coman pan
fasta que aquel tablado en tierra aya de estar.
38 Oyó el estruendo Guarinos en la cárcel do está.
—¡O, válasme Dios del cielo y Santa María su madre!
40 O casan fija de rey o la quieren desposar
o era venido el día que me suelen justiciar.—
42 Oído lo ha el carcelero en la cama donde está.
—No casan hija de rey ni la quieren desposar
44 ni es venida la Pascua que te suelen açotar;
mas era venido un día, el cual llaman de Sant Juan,
46 cuando los que están contentos con plazer comen su pan.
Morlotos, con gran plazer, un tablado mandó armar;
48 el altura que tenía al cielo quiere llegar.
Hanle tirado los moros, no le pueden derribar.
50 Morlotos, muy enojado, un pregón mandara dar:
que ninguno no comiesse hasta avello de derribar.—
52 Allí respondió Guarinos, bien oiréis lo que dirá:
—Si vos me dais mi cavallo en que solía cavalgar
54 y me diéssedes mis armas, las que solía llevar,

- aquellos tablados altos yo los entiendo derribar
 56 y si no los derribasse, que me mandasse matar.—
 El carcelero, qu'esto oyera, començóle de hablar:
 58 —Siete años avía, siete, que estás en este lugar,
 que no siento hombre del mundo que un año pudiesse estar
 60 y aun dizes que tienes fuerça para tablado derribar.
 Mas espérate, Guarinos, que yo lo iré a contar
 62 a Morlotos el infante por ver lo que me dirá.—
 Ya se parte el carcelero, ya se parte, ya se va.
 64 Como fue cerca el tablado, a Morlotos hablado ha:
 —Una nueva os traigo, señor, queráismela escuchar.
 66 Sabed que aquel prisionero aquesto dicho me ha:
 que le diessen su cavallo en que solía cavalgar
 68 y le diessen las sus armas que él se solía armar,
 que aquestos tablados altos él los entiende derribar.—
 70 Morlotos, desde esto oyera, de allí lo mandó sacar
 por mirar si en cavallo él podría cavalgar.
 72 Mandó buscar su cavallo y mandáragelo dar,
 que siete años son passados que andava trayendo cal.
 74 Armáronlo de sus armas, que bien mohosas están.
 Morlotos, desde lo vido, con reir y con burlar
 76 dízele que vaya al tablado y lo quiera derribar.
 Guarinos, con grande furia, un encuentro le fue a dar
 78 que más de la mitad en el suelo fue a echar.
 Los moros, desde esto vieron, todos le quieren matar.
 80 Guarinos, como esforçado, començó de pelear
 con los moros que eran tantos que el sol querían quitar.
 82 Peleara de tal suerte que él se ovo de soltar
 y se fuera a su tierra, a Francia la natural.
 84 Grandes honras le fizieron cuando le vieron llegar.

Variantes: 1a Mal ovistes] Mala vistas RM1065 | Mala la ovistes RM705 | Mala ouistes RM669 | Mala la vistas RM706 C C50 F42 | Mala la huvistes F52 || los] om. RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 1b caça] casa F42 || 2a do] don RM706 C C50 F42 F52 || 3a cativaron] cautiaron RM1065 F42 F52 | captiaron RM706 || 3b la mar] las mares RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 4a Los] que RM669 || reyes] reys RM1065 || 4b su] lo RM669 || cativar] cautiuar RM1065 F42 F52 | cativare RM705 C C50 | captiuar RM706 || 5a echan] echas RM705 || 5b cuál d'ellos] quien RM669 | por ver quien F42 F52 || avía] ha RM706 RM705 C C50 F52 | lo ha F42 || llevar] levar RM1065 | llevare RM705 C C50 | llenar F42 || 6b Morlotos] marlotes RM1065 RM669 RM706 RM705 C F42 F52 || 7a preciava] preciara RM705 || Morlotos] marlotes RM1065 RM669 RM706 RM705 C F42 F52 || 7b que] + a RM706 || ciudad] ciudade RM705 | cibdade C || 8b hablar] hablare RM705 || 9a te] om. F42 F52 || 9b tornar] tornare RM705 || 10b asaz dar] dar asaz RM1065 RM706 RM705 C C50 F52 | dar azar F42 || 11a De] y RM706 F42 F52 | las C C50 || hijas] fijas RM1065 || 11b yo] ambas RM669 C C50 | tambien F42 F52 || querria] quiero RM669 C C50 F42 F52 | queria RM706 || dar] dare RM705 || 12-13a la... para] de la vna te as de servir / y con las otra casar // esta sera RM669 || 12b para... calçar] om. RM1065 || el] om. RM705 C C50 || calçar] calçare C C50 || 13a para] por RM706 || tu] om. F42 F52 || 13b natural] naturale RM705 C C50 || 14a Darte he] darete F42 F52 || he] om. RM705 || y en] y RM1065 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 14b a] om. RM1065 RM669 RM706 RM705

C C50 F42 F52 || ciudad] ciudade RM705 C50 | cibdade C || 15a quisieres] quisiesses RM706 C C50 || 15b dar] dare RM705 C C50 || 16a fablara] hablara RM669 RM706 C C50 F42 F52 || 16b oiréis] oyeres RM1065 | oyres RM705 | oreys RM669 || 17b Sancta] santa RM1065 RM669 RM705 || Sancta... madre] a tal cosa de lugar F42 F52 || 18a dexasse] dexe RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 19a esposica tengo] ya tengo esposa F42 F52 || 19b entiendo de] pienso F42 F52 || de] om. RM1065 RM706 RM705 C C50 || 20a Morlotos] marlotes RM1065 RM669 RM706 RM705 C50 F42 F52 | Merlotes C || grande] gran RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 20b cárceles] carcel F42 F52 || mandó] manda RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 21a en] a RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 22a fasta] hasta RM1065 RM669 RM706 RM705 F42 F52 || 22b que... cavalgar] hazelle mas pesar F42 F52 || 23a hierro] fierro C C50 || 23b calcañar] carcañar RM705 || 24a ...Tres] + en RM705 C C50 || en] n C || 24b mandava] mandauan RM669 F42 F52 || 25a es] om. RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 | en F42 F52 || de flores] granada RM1065 RM669 F42 F52 || flores] mayo RM706 RM705 C C50 || 25b de] por RM1065 RM669 RM705 C C50 | en F42 F52 || 26a es... Cincuesma] por pascua de flores RM1065 | pascua de flores RM706 RM705 C C50 | por pascua florida RM669 | en Pascua de Flores F42 F52 || 26b porque es] essa RM1065 RM706 C C50 F42 F52 | esta RM669 RM705 || 27a Vánse] Passan F42 F52 || 27b vino... señor] venida era RM1065 | venido era RM706 RM705 F42 F52 | venido es el RM669 | venido era el de C C50 || San] sant RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 28a do los] donde RM1065 RM705 C C50 | quando RM669 RM706 F42 F52 || moros y cristianos] cristianos y moros RM1065 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 28b grandes... hazen] hazen gran solennidad RM1065 RM669 RM706 C C50 F42 F52 | hazen grand solennidad RM705 || 29a juncia] junça RM1065 RM706 RM705 C || 29b y] om. RM705 || 30a ...los] + y F42 F52 || echan] om. F42 F52 || enea] eneas RM705 C C50 F42 F52 || 30b la fiesta] las fiestas RM1065 || 31a Morlotos] marlotes RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 32a ni... grande] el altura que tenia F42 F52 || chico] cico RM1065 || 32b que] om. F42 F52 || quiere] queria F42 F52 || 33a alegría] regozijo F42 F52 || 33b empiéçanle] comiençanle F42 F52 || 34b meitad] mitad RM1065 RM669 RM706 C C50 F42 F52 | metad RM705 || 35a Morlotos] marlotes RM1065 RM669 RM706 C C50 F42 F52 | malotes RM705 || con... enojo] muy enojado F42 F52 || gran enojo] enconia RM1065 RM706 RM705 C C50 || 35b pregón] plegon C || 36a los] ni RM669 RM706 || no] om. RM706 || mamassen] mamen teta RM669 || 36b coman] comiesen RM1065 || 37a fasta] hasta RM669 RM706 RM705 F42 F52 || 37b aya de] lo vea F42 F52 || 38b en] de F42 F52 || la cárcel] las carceles RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 39a válasme] valame F42 | valgame F52 || 39b y... madre] aquesto que puede estar F42 F52 || Santa] sancta RM706 || 40a fija] hija RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 41b suelen] han de F42 F52 || 42b en... está] que acerca se fue fallar RM1065 | que cerca le fue a hallar RM705 | que cerca se fue a hallar RM669 RM706 C C50 F42 F52 || 45a venido] vnido RM1065 || 45b llaman] llamen C C50 || Sant] san F52 || 46 cuando... pan] om. F42 F52 || 47a Morlotos] marlotes RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || con] de RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 48b llegar] allegar C C50 || 49b le] lo RM705 F42 F52 || 50a Morlotos] marlotes RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || muy] se ha RM669 | de RM706 RM705 C C50 || muy enojado] se era enajado RM1065 || 50b ...un] + y RM1065 RM669 || pregón] plegon C || mandara dar] mandaua echar F42 F52 || 51b hasta] fasta C C50 || avello de] averlo F42 | verlo F52 || de] om. F42 || 52a Allí respondió] entonces el buen F42 F52 || 52b bien... dirá] tales palabras fue a hablar F42 F52 || oiréis] oyres RM1065 || lo] om. RM706 RM705 C C50 || dirá] fue a fablar RM1065 RM706 | fue a

hablar RM705 C C50 || 53b en] *om.* RM1065 || cavalgar] passear F42 F52 || 54a diéssedes] diesses RM669 | diestedes F42 || mis armas] mi lança RM705 || 54b que] + me RM1065 RM669 F42 F52 | + yo RM706 C C50 || solía] solian RM1065 RM669 || llevar] armar RM1065 RM669 RM706 C C50 F42 F52 | + y me diessedes mi lança / la que solia lleuar RM706 C C50 F52 || 55b yo... entiendo] entendiendolos F42 F52 || 56a si... derribase] que sino los derribo F42 F52 || 56b que... mandasse] mandeme luego F42 F52 || mandasse] mandassen RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 57 El... hablar] sonriose el carcelero / oid lo que le dira F42 | soriose el carcelero / oid lo que le dira F42 F52 || 57a qu'esto oyera] que oyera esto RM669 || 58b este] esse RM706 || 60a aun] *om.* F42 F52 || 60b para] + el RM706 RM705 C C50 | de el F42 F52 || 61a espérate] espera RM1065 | espera tu RM705 C C50 || 61b yo] + se F42 F52 || 62a a... infante] luego a mi señor Marlotos F42 F52 || Morlotos] marlotos RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || 62b por... lo] veamos F42 F52 || 63b parte] parta C || 64a cerca] junto F42 F52 || el] del C C50 | al F52 || 64b Morlotos] marlotos RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || hablado ha] fue hablar RM706 C C50 | ha hablado RM705 | fue a hablar F42 F52 || 65a ...Una] + Señor F42 F52 || Una nueva] vnas nuevas RM706 C C50 || os] vos RM706 RM705 C C50 || traigo] traya RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 || señor] *om.* RM1065 RM706 RM705 C F42 F52 || 65b queráismela] querays me las RM706 C C50 || 66a Sabed] sabe RM1065 RM669 RM706 C C50 || prisionero] presionero RM705 || 67a que] + si RM706 RM705 C50 F42 F52 || diessen] dan F42 F52 || 67b en] el RM1065 RM669 RM705 C C50 || que] quien F42 F52 || cavalgar] andar F42 F52 || 68a y] + si F42 F52 || las] *om.* F42 F52 || 68b ...que] + las RM669 || que él] con que F42 F52 || se] *om.* RM669 RM706 RM705 || 69a que] *om.* F42 F52 || 69b él... entiende] entiendelos F42 | entiendele F52 || entiende] tiene de RM1065 | quiere RM669 || 70a Morlotos] marlotos RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || deque] de que RM705 C C50 | que F42 F52 || esto] aquesto F42 F52 || 70b de allí] dalli RM705 C || 71a por mirar] solo por ver F42 F52 || 71b podría] podia RM669 || cavalgar] passear F42 F52 || 72a buscar... cavallo] que se lo buscassen F42 F52 || 72b mandáragelo] mandara selo RM706 RM705 C C50 || mandáragelo dar] alla lo fueron a hallar F42 F52 || 73a son] eran RM669 || son passados] auia F42 F52 || 73b andava] anda RM705 || trayendo] llevando RM706 C C50 | tirando RM705 F42 F52 || 74a Armáronlo] armauan lo RM1065 || Armáronlo de] dan le todas RM669 || 75a Morlotos] marlotos RM1065 RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 75b con... con] casi a modo de F42 F52 || 76a dízele] dize RM669 RM706 RM705 C C50 F42 F52 || 76b derribar] deribar RM706 || 77a grande] gran RM1065 RM669 || furia] enojo RM706 || 78a que] + muy RM705 || meitad] mitad del RM669 F42 F52 | + del RM706 C50 || 78b suelo] + le RM669 || fue] fuera F42 F52 || 79a deque] deque RM705 C C50 | que RM706 | quando F42 F52 || esto] lo F42 F52 || 79b todos... quieren] quisieronlo alli F42 F52 || le] lo RM669 || quieren] querian RM706 || 81a con] mas F42 F52 || que] *om.* F42 F52 || 82b él] *om.* RM669 || él... soltar] al fin huuvo de escapar F42 F52 || ovo] uvo RM706 RM705 C C50 || 83a se fuera] assi se passo F42 F52 || fuera] fue RM669 || a] para RM669 | + la RM705 | || 84a Grandes... fizieron] quien dira el placer que huuieron F42 F52 || fizieron] hizieron RM669 RM706 RM705 C C50 || 84b le] lo RM669 RM705

3. LA ADAPTACIÓN «DEZIME VOS, PENSAMIENTO»

Antes de que *El cautiverio de Guarinos* fuese impreso en los pliegos sueltos y romanceros, ya había sido objeto de una adaptación, cuyo incipit es «Dezime vos, pensamiento». Se discute si el autor pudo ser Nicolás Núñez (c. 1475 - primer tercio

del siglo XVI), poeta cancioneril del círculo valenciano con presencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo¹⁴, pues uno de los testimonios tardíos menciona su apellido¹⁵. Se trata de un diálogo en metro romance donde un prisionero —de amor, se supone— discute con su propio pensamiento. El prisionero pregunta por el motivo de la algarabía que se escucha en el exterior, con la esperanza de que sea la fecha de su liberación. El pensamiento niega sus ilusiones, respondiendo que se trata de la fiesta de San Juan y le recuerda que está condenado a seguir sufriendo, aunque su firmeza podrá despertar la admiración o la envidia entre quienes conozcan su historia.

Este romance trovadoresco¹⁶ tuvo, también, una extraordinaria difusión impresa en el Siglo de Oro. El testimonio más antiguo conservado se encuentra en la sección de romances del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que fue publicado en Valencia por Cristóbal Koffman en 1511; por supuesto, se incorporó también en sus numerosas reediciones. Asimismo, conocemos seis pliegos sueltos con la adaptación (Rodríguez-Moñino 1997: n.º 870, 1038, 1039, 668, 464 y 658) y los testimonios de las distintas ediciones del *Cancionero de romances*, la *Primera parte de la Silva de varios romances* y sus reediciones de Barcelona y la *Guirnalda esmaltada* de Juan Fernández de Constantina. La lista completa de testimonios es la siguiente —parto del listado de Manuel-Jesús Moreno García del Pulgar (1996: 121-123), aunque actualizo información con las atribuciones y dataciones que se han hecho en las dos últimas décadas—:

Pliegos sueltos:

1. *Romance de rosa fresca con la glosa de Pinary otros muchos romances*, [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1516¹⁷]. Viena, Österreichische Nationalbibliothek: 67.592-B (García de Enterría, 1975b: I, n.º 11; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1038).
2. *Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances*, [Burgos, Juan Alonso de Melgar, c. 1525¹⁸]. Praga, Universitäts-Bibliothek: IX, H. 231 (75) (*Pliegos... Praga*, 1960: II, n.º 75; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1039).
3. *Aquí comiençan onze maneras de romances. Con sus villancetes y aqueste primero romance fue fecho al Conde de oliua*, [Burgos, Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar, c. 1515-1519¹⁹]. Londres, British Library: G. 11022 (5) (Askins, 1989-1991: I, n.º 52; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 668).

¹⁴ Sobre este autor, véase Bustos Táuler DBE y Perea Rodríguez (2003).

¹⁵ El pliego suelto n.º 434 dice lo siguiente: «Romance que hizo nuñez que dize dezime vos pensamleno [sic]» (Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 434). Brian Dutton (1990-1991: VII, 410-411) lo consideró una atribución dudosa. Por el contrario, Manuel-Jesús Moreno García del Pulgar (1996: 125), contrastando el estilo del poeta, creyó probable que Nicolás Núñez fuese el autor.

¹⁶ En palabras de Patricia Botta (2010: 44), «los romances trovadorescos [...] son aquellos textos, generalmente de autor conocido, que, si bien acuden al cauce formal del romance tradicional, despliegan, sin embargo, temas, motivos, lengua y estilemas gratos al ambiente cortés y al mundo cancioneril».

¹⁷ Atribución y datación realizadas por Julián Martín Abad (2001: n.º 1357). Véase Askins e Infantes (2014: n.º 1038).

¹⁸ Atribución y datación de Fernández Valladares (2005: n.º 171). Véase Askins e Infantes (2014: n.º 1039).

¹⁹ Sigo la propuesta de Fernández Valladares (2005: n.º 97). Anteriormente, Norton (1966: 201) propuso: Burgos, Fadrique de Basilea, 1515-1517; y Henry Thomas (1921: 76): 1525; véase Rodríguez-Moñino (1997: n.º 668). Martín Abad (2001: 1372) propuso: Fadrique de Basilea, c. 1515-1519; véase Askins e Infantes (2014: n.º 668).

4. *Aquí comiençan vnas coplas que se dizen si te vas a bañar juanica y han se de cantar al thono de los vuestros cabellos niña. Fechas por rodrigo de Reynosa*, [Sevilla, Juan Varela Salamanca, 1515-1520]. Oporto, Biblioteca Pública Municipal de Oporto: X-3-26 (García de Enterría, 1976: n.º 12; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 464).
5. *Espejo de enamorados. Guirlanda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diuersos autores, en el qual se hallaran muchas obras y romances y glosas y canciones y villancicos, todo muy gracioso y muy apazible*, [Sevilla, Estacio Carpintero, 1527-1539²⁰]. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal: Res. 218 V (García de Enterría, 1975a: I, n.º 14; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 870).
6. *Aquí comiençan diez maneras de romances con sus villancicos y aquesta sprimero [sic] fue hecho al conde Oliua*, [Burgos, Juan de Junta, c. 1540²¹]. Madrid, Biblioteca Nacional de España: R-2298 (*Pliegos... Madrid*, 1957: I, n.º 36; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 658).

Cancioneros y romanceros:

7. *Cancionero general de muchos y diuersos autores*, Valencia, Cristóbal Koffman, 1511, f. 134.
8. *Cancionero general de muchos y diuersos auctores Otra vez ympresso emendado y corregido por el mismo autor con adicion de muchas y muy escogidas obras: las quales quien mas presto querra ver vaya a la tabla y todas aquellas que ternan esta señal son las nueuamente añadidas*, Valencia, Jorge Costilla, 1514, f. 113.
9. *Cancionero general nueuamente añadido Otra vez ympresso con adicion de muchas y muy escogidas obras: las quales quien mas presto querra ver vaya ala tabla: y todas aquellas que ternan esta señal son las nueuamente añadidas*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1517, f. 109.
10. *Cancionero general nueuamente Añadido Otra vez ympresso con adicion de muchas y muy escogidas obras: las quales quien mas presto querra ver: vaya ala tabla: y todas aquellas que ternan esta señal son las nueuamente añadidas*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1520, f. 109.
11. *Cancionero general Agora nueuamente añadido. Otra vez ympresso con adicion de muchas y muy escogidas obras Las quales quien mas presto querra ver vaya a a tabla: y todas aquellas que ternan esta señal son las nueuamente añadidas*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1527.
12. *Cancionero general: en el qual se han añadido agora de nuevo en esta vltima impression muchas cosas buenas: ha sido con diligencia corregido y emendado*, Sevilla, Juan Cromberger, 1535, f. 103.
13. *Cancionero general: enel qual se han añadido agora de nuevo en esta vltima impression muchas cosas buenas: ha sido con diligencia corregido y emendado*, Sevilla, Juan Cromberger, 1540, f. 103.
14. *Cancionero general: qve contiene mvchas obras de diuersos autores antiguos, con algunas coas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impresso*, Amberes, Martín Nucio, 1557, f. 206.

²⁰ Atribución de imprenta propuesta por Jaime Moll (2004). La datación fue realizada por Rodríguez-Moñino (1968: 61), quien además propuso la atribución al taller sevillano de Juan Cromberger, probablemente hacia 1535.

²¹ Atribución y datación de Fernández Valladares (2005: n.º 333).

15. *Cancionero general: qve contiene mvchas obras de Diuersos Autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impresso*, Amberes, Philippo Nucio, Amberes, 1573, f. 206.
16. FERNÁNDEZ DE CONSTANTINA, Juan, *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes eloquentes dezires de diuersos autores*, [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1515], f. 60.
17. FERNÁNDEZ DE CONSTANTINA, Juan, *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes eloquentes dezires de diuersos autores*, [Sevilla, Jacobo Cromberger, c. 1517].
18. *Cancionero de Romances en qve estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, Amberes, Martín Nucio, sin año, f. 249 (Menéndez Pidal, 1914: f. 249).
19. *Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, Medina del Campo, Guillermo de Miles, 1550, sin folio.
20. *Cancionero de Romances en qve estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos que hasta agora se han compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes*, Amberes, Martín Nucio, 1550, f. 263 (Díaz-Mas, 2017: 587-588).
21. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos, que hasta agora se han compuesto. Nueuamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, Amberes, Martín Nucio, 1555, f. 263.
22. *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos, que hasta agora se han compuesto. Nueuamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, Amberes, 1568, f. 263.
23. *Cancionero de Romances. En que estan recopilados a mayor parte delos Romances Castellanos, que hasta agora se han compuesto. Nueuamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1581, f. 263.
24. *Primera parte de la Silua de varios Romances. En que estan recopilados la mayor parte de los romances Castellanos que hasta agora se han compuesto. Hay al fin algunas canciones: y coplas graciosas y sentidas*, Zaragoza, Esteban G. de Nájera, 1550, f. 174v (Beltran 2016: 498-499).
25. *Silua. de varios Romances: En que estan recopilados la mayor parte de los romances Castellanos, y agora nueuamẽte añadidos en esta segunda impresion que nunca an sido estampados. Hay al fin algunas canciones, villancicos y coplas, y tambien se an añadido en esta impresion algunas cosas sentidas, sacadas de diuersos auctores*, [Barcelona, Pedro Borin], 1550, f. 172v.
26. *Silua. de varios Romances: En que estan recopilados la mayor parte de los romances Castellanos, y agora nueuamente añadidos en esta segunda impresion que nunca an sido estampados. Hay al fin algunas canciones villancicos y coplas, y tambien se an añadido en esta impresion algunas cosas sentidas, sacadas de diuersos auctores*, [Barcelona], Jaume Cortey, 1552, f. 172v.

Vicenç Beltran (2005-2006: 34-37), a través de un detallado análisis, sostuvo que los pliegos n.º 658 y 668, a pesar de haber sido impresos con posterioridad al *Cancionero*

general, remontarían a un antígrafo común con la compilación de Hernando del Castillo, concretamente «a un arquetipo gestado en Valencia, en el entorno fuertemente aristocrático y ya en vías de intensa castellanización de la capital del Reino, recogiendo textos producidos hacia 1489-1502» (Beltran, 2005-2006: 34)²². Una idea similar expuso Giuseppe Di Stefano (2015-2016: 8-9), quien, teniendo en cuenta las variantes del texto —incluyendo una cuarteta extra²³—, concluyó que «el [del] pliego de Londres [n.º 668] tiene más probabilidades de ser el originario frente al del *Cancionero* [...]. No es el pliego que agrega, sino el *General* que recorta»; en este mismo monográfico, Di Stefano (2021) ha seguido ahondando en esta idea, contrastando el número y orden de los textos que se incluyen en ambos testimonios. Respecto al resto de pliegos sueltos, la mayoría derivan directa o indirectamente del *Cancionero general*. Es el caso del número 1038 (Garvin, 2019: 244), de su homólogo 1039 y del número 870, titulado *Espejo de enamorados*, que está a medio camino entre ser un pliego suelto y un cancionero (Garvin, 2020: 205-206). También deriva claramente el *Cancionero llamado guirnalda esmaltada* de Juan Fernández de Constantina. Respecto al resto de testimonios en cancioneros y romanceros, Martín Nucio debió de extraer el texto de alguna de las ediciones del *Cancionero general* —el impresor de Amberes publicó su propia edición en 1557 basándose en la de Toledo de 1527 pero se sabe que también conocía y manejaba otras (Martos, 2010: 115, n. 9)— para incluirlo en su *Cancionero de romances* (Garvin, 2007: 212) y de aquí pasó a la copia que hizo Guillermo de Millis (*Romances en que están recopilados...*) y a la *Primera parte de la Silva de varios romances* (Beltran, 2016: 84).

Considerando el amplio número de testimonios y los límites de extensión de este artículo, a continuación solo presento el texto según el *Cancionero general* de 1511 —utilizo el facsímil de Rodríguez-Moñino (1958)— y dejo la edición crítica y el cotejo de variantes para futuros estudios:

- Dezime vos, pensamiento, dónde mis males están,
 2 qué alegrías eran estas, que tan grandes bozes dan:
 Si libran algún cativo o lo sacan de su afán
 4 o si viene algún remedio donde mis sospiros van.
 —No libran ningún cativo ni lo sacan de su afán
 6 ni viene ningún remedio donde tus sospiros van,
 mas venido es un tal día que llaman señor San Juan,
 8 cuando los que están contentos con plazer comen su pan,
 cuando los desconsolados mayores dolores dan.
 10 No digo por ti, cuitado, que por muerto te ternán
 los que supieren tu vida y tu muerte no verán.
 12 Los unos te avrán embidia, los otros te llorarán,
 los que la causa supieren tu firmeza loarán,
 14 viendo menor tu pecado qu'el castigo que te dan.

²² Puerto Moro (2019b: 257, n. 7) sostiene, por el contrario, que el pliego número 668 es un expolio del *Cancionero general*. A pesar de ser una hipótesis válida, debo confesar que el planteamiento de Beltran (2005-2006: 37) me resulta convincente: «Si pasamos ahora al núcleo de nuestros problemas, la relación entre ND 658/668 y el *Cancionero general*, hemos de observar que el primero no pudo haberse formado con extractos del segundo, como suele suceder en los pliegos que le siguen; faltan en el impreso de Hernando del Castillo varios de los romances, [...] además de varios de sus complementos».

²³ La cuarteta es la siguiente: «Pues que fuiste atrevido / de amar en tal lugar, / bien merescas tal castigo / en pago de tu afán.» Cito desde la edición de Di Stefano (2015-2016: 9).

Curiosamente, «Dezime vos, pensamiento» no fue percibido como una adaptación de *El cautiverio de Guarinos* hasta tiempos muy recientes. Uno de los primeros editores modernos del romancero, Jacobo Grimm la incluyó en su *Silva de romances viejos* de 1815 en la sección «romances diversos» con el número XL como si se tratara de un romance viejo más —véase el facsímil del Frente de Afirmación Hispanista (Grimm, 2016: 314, n.º XL)—. Como apunta Gloria Chicote (2000: 23), el erudito alemán debió de ser cegado por la fórmula tradicional «quando los que están contentos / con plazer comen su pan» del verso octavo. Probablemente esto le llevó a considerar la adaptación como un romance antiguo, uno de los «romances verdaderos», diferente «de aquellos, que se han compuesto posteriormente a la imitación de los viejos, a los quales, falta mucho, para que puedan parecerse en ninguna manera» (Grimm, 2016: vi). A pesar de que estaba errado en esta idea, Grimm acertó al relacionar —pero no filiar— la adaptación con *El Prisionero* y *El cautiverio de Guarinos*. En primer lugar, puso como título a la adaptación «otro romance del cautivo» y lo colocó unas pocas páginas después de *El Prisionero*, al cual llama el «romance del cautivo» (Grimm, 2016: 308, n.º XXXV). En segundo lugar, al final del verso «quando los que están contentos / con plazer comen su pan» incluye un asterisco que remite a la siguiente observación a pie de página: «véase arriba p. 114», estando en dicha página *El cautiverio de Guarinos*.

Más recientemente, María Cruz García de Enterría (1975b: I, 34-35) advirtió que «fórmulas del viejo romancero se calcan en el romance: “Dezime vos pensamiento”». Por otra parte, Patricia Botta (2010: 59) señaló que el poema mezcla elementos procedentes de *El prisionero* y *El cautiverio de Guarinos*, presentando «estilemas tradicionales» como un evidente guiño a ambos romances para el público. Fernando Maués (2009: 145) lo consideró un *contrafactum*. Y, finalmente, Di Stefano (2015-2016: 8) lo describió como «un texto en cierto modo atípico: empieza con ese verso claramente cancioneril pero sigue con varios versos y con motivos, rasgos semánticos y formularios que recuerdan muy de cerca el romancero tradicional, como si se tratara de una especie de contrahechura». Veamos, entonces, hasta qué punto «Dezime vos pensamiento» concuerda y difiere con *El cautiverio de Guarinos* a través de un análisis comparativo de sus versos.

Los dos primeros versos de «Dezime vos pensamiento» no tienen una correspondencia literal con ninguno de los versos de la versión antigua conservada de *El cautiverio de Guarinos*. Sin embargo, encajan perfectamente con el sentido de la escena e, incluso, podemos encontrar ciertos ecos. En la versión antigua, después de describir el ambiente alegre y ruidoso de la fiesta de San Juan en la que Morlotos manda hacer un tablado (v. 28: «grandes alegrías hazen», v. 31: «Morlotos, con alegría», v. 33: «Los moros, con alegría»), escuchamos a Guarinos preguntarse directamente por el motivo de tanto estruendo («Oyó el estruendo Guarinos en la cárcel do está. / ¡O, válasme Dios del cielo y Santa María su madre! / O casan fija de rey o la quieren desposar...») y seguidamente interviene el carcelero para informarle de lo que ocurre. El esquema es similar al del romance trovadoresco, solo que en este el protagonista pregunta directamente al carcelero por el bullicio que suena afuera («Dezime vos, pensamiento, dónde mis males están, / qué alegrías eran estas, que tan grandes bozes dan...»). De hecho, estos versos encajan narrativamente tan bien —mejor, incluso, que los del texto impreso— que me hacen plantearme si podrían estar inspirados en versos tradicionales de una versión del romance distinta a la conservada. Si esto fuera así, Guarinos increparía directamente al carcelero con un hemistiquio similar a *«Dezime vos, carcelero» y seguramente podría integrar el verso «qué alegrías eran estas, que tan grandes bozes dan».

Aunque no hay ninguna coincidencia literal en los cuatro siguientes versos, sí se pueden observar similitudes. Los dos primeros forman parte de la pregunta que hace el cautivo, mientras que los dos siguientes son la respuesta del carcelero. La estructura es idéntica. En ambos casos la pregunta se formula con tres posibilidades: «libran algún cautivo» (*Dezime*) / «casan fija de rey» (*Guarinos*); «lo sacan de su afán» (*D.*) / «la quieren desposar» (*G.*); «si viene algún remedio» (*D.*) / «era venido el día» (*G.*). Estas tres posibilidades están hiladas —salvo en el primer hemistiquio— con la conjunción «o»: «Si libran» (*D.*) / «O casan» (*G.*); «o lo sacan» (*D.*) / «o la quieren» (*G.*); «o si viene» (*D.*) / «o era venido» (*G.*); y acaba con una subordinada: «donde mis sospiros van» (*D.*) / «que me suelen justiciar» (*G.*). La respuesta negativa se formula con la repetición exacta de las tres posibilidades, solo que en este caso están conectadas por la conjunción «ni»: «No libran ningún cativo ni lo sacan de su afán» (*D.*) / «No casan hija de rey ni la quieren desposar» (*G.*); «ni viene ningún remedio donde tus sospiros van» (*D.*) / «ni es venida la Pascua que te suelen açotar» (*G.*).

Los dos siguientes versos se mantienen prácticamente idénticos, salvo por pequeñas variantes en el primero: «mas venido es un tal día que llaman señor San Juan» (*D.*) / «mas era venido un día, el cual llaman de Sant Juan» (*G.*). En este punto se produce una especie de bisagra, que enlaza *El cautiverio de Guarinos* y *El prisionero*. El verso «cuando los que están contentos con plazer comen su pan» —presente de forma idéntica, como advertía, en *El cautiverio de Guarinos* y «Dezime vos pensamiento»— enlaza con «cuando los desconsolados mayores dolores dan», concatenando oraciones subordinadas encabezadas por «cuando», de igual manera que ocurre en *El prisionero*: «cuando dueñas y donzellas todas andan con amores, / cuando los que están penados van servir a sus amores»²⁴. El paralelo más evidente es el hemistiquio «No digo por ti, cuitado», pues claramente evoca el conocido «sino yo, triste cuitado» del romance tradicional. Los cuatro últimos versos no tienen —que yo sepa— una correspondencia directa con ningún romance; parecen, más bien, invención del poeta, dentro del estilo y la corriente cancioneril que admira la firmeza y la constancia del sufrido amador: «los que supieren tu vida y tu muerte no verán. / Los unos te abrán embidia, los otros te llorarán, / los que la causa supieren tu firmeza loarán, / viendo menor tu pecado qu'el castigo que te dan».

A la vista de este análisis queda claro que el autor estaba jugando poéticamente con los romances de *El cautiverio de Guarinos* y *El prisionero* porque ambos hablan del cautiverio, tema que se prestaba muy fácilmente a ser readaptado a la temática amorosa según los tópicos literarios de moda en aquel momento. Aunque la influencia de ambos romances queda patente, es, sin duda alguna, *El cautiverio de Guarinos* el que domina, pues la remodelación abarca más de la mitad del poema —8 de 14 versos— y además ha mantenido la rima de este en -á. No cabe duda, tampoco, de que el público al que se destinaba este romance trovadoresco identificaría de inmediato que se basaba en ambos romances tradicionales.

4. LA TRADICIÓN ORAL MODERNA Y LA VERSIÓN IMPRESA EN EL SIGLO XVI

Para abordar el tercer objetivo de este artículo, hay que dar un salto desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XX. Durante ese lapso de quinientos años, *El cautiverio de Guarinos* aparece mencionado con bastante frecuencia en obras literarias, sobre todo

²⁴ En este caso y el siguiente, presento el texto según el *Cancionero musical de Palacio* (Madrid, Real Biblioteca: II-1335, f. 56v).

durante el Siglo de Oro. Se cita especialmente su incipit «Mala la hubisteis, franceses, la caça de Roncesvalles», pues, como ya he adelantado, se convirtió en una paremia, llegando incluso a quedar registrada como tal en 1627 en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (1967: 530). Sin embargo, no se tiene constancia de ninguna versión tradicional del romance ni tampoco de adaptaciones literarias que pertenezcan a este periodo de cinco siglos. Es a partir de las primeras décadas del siglo XX, momento en que Ramón Menéndez Pidal y María Goyri fomentaron la recolección exhaustiva de romances en España y las comunidades sefardíes (Catalán 2001b: I, 9-60), cuando *El cautivero de Guarinos* reaparece en la tradición oral moderna. Veamos, entonces, si las diferentes ramificaciones de la tradición están emparentadas con el texto antiguo.

La tradición más fuerte en la que se ha conservado el romance es sin duda la de los sefardíes de Marruecos. Concretamente se han recogido diecinueve versiones procedentes de las localidades de Tánger, Tetuán y Alcazarquivir, gracias a las encuestas de José Benoliel (1904-1906), Eugenio Silvela (1905-1906), Manuel Manrique de Lara (1915), Diego Catalán (1948), Arcadio Larrea Palacín (1950), Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman e Israel J. Katz (1962), Oro Anahory Librowicz (1972) y Susana Weich-Shahak (1983)²⁵. La mayor parte de versiones se contamina con otros dos romances carolingios sobre la Batalla de Roncesvalles, *El sueño de doña Alda* (IGR 0539) y *La pérdida de don Beltrán* (IGR 0150), creando una trama común en la que un prisionero de guerra rechaza las ofertas de su captor y, poco tiempo después, su amada recibe la noticia de su muerte. La fusión de temas llega hasta tal punto que el nombre del protagonista se unifica, pasando a ser en la mayor parte de versiones «Rondale».

Como ya detalló Ramón Menéndez Pidal (1968: II, 215-220), el hecho de que un romance sea cantado por los sefardíes no implica que automáticamente podamos remontar su existencia en el repertorio de estas comunidades hasta antes de la expulsión de los judíos de España en 1492 y de Portugal en 1495. Las comunidades judeo-españolas del norte de África y del oriente del Mediterráneo siguieron en comunicación con la Península Ibérica y parte del repertorio que cantan procede de nuevas influencias en tiempos posteriores a su expulsión, bien de forma oral por nuevas oleadas de migrantes, bien de forma escrita a través de los libros y materiales impresos que provenían de España. Sin embargo, en este caso, son tantas las diferencias entre las versiones sefardíes y la versión antigua conservada—publicada, recordemos, por primera vez entre 1511 y 1515—, que podríamos pensar que formaba parte del primitivo repertorio que los sefardíes se llevaron consigo tras los decretos de expulsión. Si esto fuese cierto, entre las versiones judeoespañolas y el texto del siglo XVI no habría ningún tipo de parentesco directo, ya que pertenecerían a tradiciones diferentes.

- Mañanita era mañana, mañanita de San Juane,
 2 cuando moros y cristianos salían a guerreare.
 Guerreaban y morían trescientos de cada parte;
 4 cativaron a Rondale, almirante de las mares.
 No le cativaron moros, sino él se quiso dare.
 6 Ya llora el pobre Rondal, que se quiere arrentare.

²⁵ Las fechas consignadas entre paréntesis son las relativas a las encuestas. Los originales de las versiones recogidas por José Benoliel, Eugenio Silvela y Manuel Manrique de Lara se conservan en el Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal entre las signaturas B-001-007-0014 y B-001-007-0022; los textos han sido publicados en Asensio Jiménez (2018 y 2020).

- Oyido lo había el buen reye dende su sala ande estare.
 8 —¿Qué tienes y tú, Rondal? Dime quién te ha hecho male.
 Si te han hecho mal los moros, los mandaré yo a matare;
 10 si te han hecho mal cristianos, los mandaré a cautivare;
 si te han hecho mal judíos, los mandaré a desterrare.
 12 —No me han hecho mal ninguno, ninguno a mí mal me hacen,
 que se me rumpió la lanza en meatad del guerreare.
 14 —No s' te dé nada, Rondal, ni menos se os quiera dare.
 Si se te rompió la lanza, te daré lanza y puñale
 16 y te daré por esposa a mi hermana Caronale
 y te daré por albricias mis viñas y mis caudales.
 18 —¡Mal fuego arda en tus viñas, en tus viñas y lugares!
 ¡El demonio lleve a tu hermana y el que me la aconsejare!²⁶

La tradición judeo-española de *El cautiverio de Guarinos* se centra exclusivamente en la primera parte del romance, es decir, en la captura del caballero carolingio en la batalla y el subsecuente intercambio de palabras con el captor. No hay el más mínimo rastro del diálogo con el carcelero, el torneo del tablado y la huida final a Francia del protagonista que nos transmite la versión conservada por los pliegos sueltos y romanceros del Siglo de Oro. Incluso en la parte común entre el texto viejo y las versiones sefardíes hay diferencias fundamentales. En esta parte el texto viejo se resume en tres secuencias: 1) Guarinos resulta capturado en una batalla, 2) El rey musulmán le ofrece esposa, tierras y bienes a cambio de que se torne de su religión, 3) Guarinos rechaza la oferta con vehemencia. Por el contrario, en los textos sefardíes, estas secuencias cambian levemente y, además, se añaden otras dos: 1) Rondal resulta capturado en una batalla, 2) El rey musulmán le pregunta por qué está triste y le ofrece ayuda para vengarse de quien le haya hecho mal, 3) Rondal responde que está apenado porque se le ha roto la lanza, 4) El rey le ofrece, además de una lanza nueva, esposa, tierras y dinero, 5) Rondal rechaza la oferta con vehemencia.

Cabe señalar que las dos novedosas secuencias que solo están presentes en la tradición sefardí son, en realidad, una contaminación de *Moriana y Galván* (IGR 0312). El motivo en el que el captor pregunta a la cautiva por la causa de su tristeza —siendo precisamente él quien la ha causado— ya formaba parte de este otro romance carolingio desde época antigua²⁷. La versión del siglo XVI dice:

²⁶ Versión de Tetuán (Marruecos), cantada por Preciada Israel (34 años), recogida por Manuel Manrique de Lara en 1916. ARMPG: B-001-002-0024. He seleccionado tan solo los versos pertenecientes a *El cautiverio de Guarinos* (vv. 1-19). El texto completo puede leerse en Asensio Jiménez (2018: 529-530).

²⁷ El motivo está presente, aunque con variantes importantes, en otros romances. En *Ricofranco* (IGR 0133): «—¿Por qué lloras tú, la doña? ¿Por qué lloras, Isabel? / Si lloras por la tu tierra, no la volverás a ver; / si lloras por la tu madre, lavadora de mis pies; / y si lloras por tu padre, a ese le maté yo ayer; / si lloras por tus hermanos presos les dejé a los tres. / —No llo por nada de eso que eso todo me lo sé, / que llo por un puñal que en mi casa dejé ayer». Versión procedente de Mediadoro (Cantabria, España), cantada en Reinosa (Cantabria, España) por María Montesclaros Puente Díez (40 años), recogida por José Manuel Fraile Gil, María Jesús Ruiz Fernández y José Antonio Reguera Menéndez el 15 de marzo de 2008. Publicada en Fraile Gil (2010). En *Pobreza de la virgen recién parida* (IGR 0812): «—¿Por qué lloras tú, mi madre? ¿Por qué lloras, madre mía? / Se tú lloras por el ruelo, sin ruelo me criarías. / —Yo no llo por el ruelo, que ruelo de oro tenía, / llo por los pecadores, por los que en el mundo había». Versión de Veiga de Forcas (Lugo, España), recitada por Ramona Aira (66 años), recogida por Raquel Calvo, Bárbara Fernández, Pere Ferré y Ana Valenciano el 16 de julio de 1983. ARMPG: ASOR, Galicia83, 8.16-7.4-A3. Publicada en Valenciano (1998: 420-421).

—¿Qu'es esto, la mi señora? ¿Quién vos ha fecho pesare?
 Si os enojaron mis moros, luego los haré matare;
 o si las vuestas doncellas, farélas bien castigare;
 y si pesar los cristianos, yo los iré conquistare. [...]
 —Non me enojaron los moros, ni los mandedes matare,
 ni menos las mis doncellas, por mí reciban pesare,
 ni tampoco a los cristianos, vos cumple de conquistare;
 pero d'este sentimiento quiero vos decir verdade:
 que por los montes aquellos caballero vi asomare,
 el cual pienso que es mi esposo, mi querido, mi amor grande.²⁸

No obstante, es en las versiones de este romance recogidas en la tradición judeo-española de Marruecos donde vemos una coincidencia prácticamente literal, que no deja lugar a dudas sobre el origen de la contaminación:

—¿Qué tienes tú, Xuliana? Dime quién te ha hecho male.
 Si te han hecho mal los moros, yo los mandaré a matare;
 si te han hecho mal cristianos, les mandaré a cativare;
 si te han hecho mal judíos, los mandaré a desterrare.
 —No me he [*sic*] hecho mal ninguno, ni ninguno que mal me hace.
 En aquel jaraba arriba, un paje vide asomarse.
 Sus pies traía descalzos, de sus uñas corría sangre,
 el pelo hasta la punta, que parecía un salvage.²⁹

Pero volvamos a la comparativa entre la tradición sefardí y la versión antigua, que es lo que nos ocupa en esta última sección del artículo. Si en el nivel estructural las diferencias son tan significativas, mucho más pronunciadas resultan en el plano de la expresión lingüística. Entre los diecinueve versos de la versión judeo-española y los ochenta y cuatro del texto viejo solo parece haber tres correspondencias directas. El incipit sefardí (v. 1: «Mañanita era mañana, mañanita de San Juan») es una fórmula común en muchos romances de tradición oral moderna, pero parece haber sido integrado aquí porque la acción principal, según la versión antigua, se ubica en el día de San Juan (v. 27: «Vanse días, vienen días, vino el de señor San Juan» y v. 45: «mas era venido un día, el cual llaman de Sant Juan»). El segundo verso del texto sefardí (v. 2: «cuando moros y cristianos salían a guerrear»), es similar al que aparece en la versión antigua justo después de ubicar la acción en el día de San Juan (v. 28: «do los moros y cristianos grandes alegrías hazen»). El cuarto verso sefardí (v. 4: «cativaron a Rondale, almirante de las mares») es, sin lugar a dudas, el más parecido al texto del XVI (v. 4: «cativaron a Guarinos, almirante de la mar»).

²⁸ Se conservan varios testimonios del siglo XVI de esta versión: el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (1562), el pliego *Aquí se contienen doze romances de amores muy sentidos...* (Granada, Hugo de Mena, 1570) (Rodríguez-Moñino 1997: n.º 721), la *Rosa de amores* de Timoneda (1573) y la *Silva de romances* de 1582. Transcribo el texto según la edición de Petersen (1996-2021: n.º 1535), que toma como base el pliego.

²⁹ Versión del norte de Marruecos, sin datos del informante, recogida por Antonio Bustelo, sin fecha. Publicada por primera vez por Manuel Ortega (1919: 255-256). ARMPG B-006-012-0039. Se puede consultar el texto completo en la base de datos *Pan-Hispanic Ballad Project* de Suzanne Petersen (1996-2021: n.º 5890).

A estas similitudes podríamos sumar unas pocas más si tenemos en cuenta las variantes que se producen en otras versiones de la tradición judeo-española. En algunas queda un lejano recuerdo del verso «do Carlos perdió la honra, murieron los doze pares», convertido ahora en «Pierditis obra del causo, matastis a doce frailes»³⁰: Curiosamente, los «doze pares» se transforman en «doce frailes», mientras que los términos «Pierditis», «obra» y «causo» parecen ser deformación de «perdió», «honra» y «Carlos». Otra versión conserva el nombre original del protagonista: «cautivasteis a Guarismo, almirante de los mares»³¹. E incluso se podría pensar que una variante de los primeros versos presente tan solo en una pequeña parte de las versiones modernas —concretamente cuatro— puede ser una lejanísima evocación del antiguo incipit: «¡Bien lo pensateis, el Cidi! ¡Bien lo hubisteis de pensar!»³² o «¡Qué mal pensatis, el moro! ¡Mal se vos hizo pensares!»³³. Aunque en la forma no hay ningún paralelo, sí que puede haberlo en el sentido, pues es un reproche hacia un dirigente militar por su actuación en una batalla, del mismo modo que «Mala la hubisteis, franceses, la caça de Roncesvalles» recuerda el desastre bélico de las tropas carolingias. Las coincidencias, en todo caso, son mínimas.

Al estudiar los orígenes de *El cautiverio de Guarinos* en *La épica española: Nueva documentación y nueva evaluación*, Diego Catalán (2001a: 785) expresó su sospecha de que todas las ramas de la tradición oral moderna del romance podrían derivar en última instancia de la versión impresa en los pliegos sueltos y los romanceros del siglo XVI³⁴. Sin embargo, el contraste detallado entre la versión antigua y las versiones judeo-españolas indica que al menos la ramificación sefardí no está directamente emparentada con el texto antiguo conservado. Son realmente escasas e irrelevantes las coincidencias y muy numerosas e importantes las divergencias. Veamos si en la tradición de los gitanos bajoandaluces ocurre lo mismo o si por el contrario puede ser filiada con el texto antiguo.

De la tradición gitana de la Baja Andalucía solo se conoce una versión de un informante excepcional, Juan José Niño. Al ser entrevistado por Manuel Manrique de Lara en 1916 en el sevillano barrio de Triana, este informante originario de El Puerto de Santa María transmitió una veintena de versiones romancísticas, entre las que predominan temas épicos cidianos y carolingios bastante raros en la tradición peninsular, como es el caso de *El cautiverio de Guarinos*³⁵. Teresa Catarella (1993: 131) advirtió que la rareza de

³⁰ Versión de Tetuán (Marruecos), sin datos del informante, copiada de un manuscrito por Arcadio de Larrea Palacín en 1950. Publicada por primera vez en Larrea Palacín (1952: I, 174-176). ARMPG: B-001-0007-0025. El texto completo puede leerse en Asensio Jiménez (2018: 548-539 y 2020: 287-288).

³¹ Versión de Tánger (Marruecos), cantada por Hanna Bennaïm, recogida por Manuel Manrique de Lara en 1915. ARMPG: B-001-0007-0016. El texto completo puede leerse en Asensio Jiménez (2020: 292).

³² Versión de Tánger (Marruecos), sin datos del informante, recogida por José Benoliel entre 1904 y 1906. ARMPG B-001-0007-0014. Publicada en Asensio Jiménez (2018: 536-538).

³³ Versión procedente de Tetuán (Marruecos), cantada en Ashkelon (Jerusalén) por Alicia Bendayán, recogida por Susana Weich-Shahak el 25 de agosto de 1983. Publicada por primera vez en Weich-Shahak (1998: 41-42). ARMPG: B-001-0002-0036. El texto completo también está disponible en Asensio Jiménez (2018: 539-540 y 2020: 288-289).

³⁴ En sus propias palabras, «la pervivencia del romance entre los sefardíes de Marruecos y entre los gitanos de Andalucía la Baja hasta el s. XX, aunque tenga posiblemente su punto de partida en el texto impreso en el s. XVI, nos muestra, una vez más, lo poco que representan cuatro siglos en la continuidad oral de un texto poético» (Catalán 2001a: 785).

³⁵ El repertorio de Juan José Niño y, sobre todo, el orden en el que fue transmitido y los sentidos que implica han sido analizados por Di Stefano (2005-2006). Para las encuestas de Manuel Manrique de Lara en Andalucía, entre las que se incluye las de este informante, remito a Catalán (2001b: I, 90-91) y al estudio de Jesús Antonio Cid (1999: 30-40).

los temas de Niño y la particularidad de sus versiones hacen que su repertorio parezca estar más próximo a tradiciones de áreas laterales arcaizantes como la sefardí de Marruecos, Canarias y Trás-os-Montes, Madeira y Azores en Portugal, que a la tradición general de Andalucía. Diego Catalán (1972: 89-90) consideró que la explicación de este fenómeno radicaba en que el repertorio de Niño procedía de una familia de cantores profesionales especializados en poesía oral narrativa: «A diferencia del Romancero folklórico popular, que podemos encontrar hoy en las diversas regiones de España, este Romancero parece ser un Romancero de especialistas en el canto narrativo oral, es decir, un Romancero mucho más juglaresco y libresco que el que vive hoy día refugiado en la memoria de los cantores campesinos». A raíz de las encuestas sistemáticas y los estudios de Luis Suárez Ávila (1989a y 1989b) quedó demostrado que el romancero de Juan José Niño se enmarcaba dentro de una potente tradición romancística entre los gitanos bajoandaluces, pues se ha hallado un importante caudal de versiones de temas épicos e históricos, aunque el romance que nos interesa no ha vuelto a aparecer. Analicemos, por tanto, el único testimonio de *El cautiverio de Guarinos* para detallar hasta qué punto puede calificarse de «juglaresco y libresco» (Catalán 1972: 90):

- ¿Cómo has tenido, francés, batalla en Alonso el Valle?
 2 Perdió don Carlos su honra, murieron los doce pares,
 cautivaron al Guarinos, almirante de las mares.—
 4 En estas cautivaciones siete reyes se hallasen.
 Todos siete echaron suertes a ver quién de ellos le tocase;
 6 le ha tocado a Marloto, Marloto es gran infante.
 Ha mandao rey echar un bando, un bando general:
 8 ni los chicos mamen tetas ni los grandes coman pan.
 A Guarinos lo metieron en una mazmorra a orillas del mar,
 10 que cuando la mar crecía hasta los pechos le da.
 —¿Qué algarabía tenéis?
 12 —Que ha mandado echar el rey un bando general:
 que los chicos no mamen teta ni los grandes coman pan
 14 hasta el tablado que ha hecho no lo suelen derribar.
 —Si me dieran mis armas y mi caballo, esse que anda echando cal,
 16 ese tablaíto alto yo solía derribar.—
 Se lo cuentan al rey y él lo manda llamar.
 18 Le dieron armas y caballo
 y al otro día de mañana para el tablado se va.
 20 A los siete golpes de lanza el tablado menear;
 volvió y pegó otro golpe y lo acabó de derribar
 22 y él ha salido a correr y pa' su tierra se va.³⁶

Al contrario que la ramificación sefardí, en la versión de Juan José Niño lo que predomina es la historia del torneo del tablado. Salvo los seis primeros versos, que hablan de la captura del héroe tras la batalla, todo lo demás se centra en este motivo característico de la épica (Vaquero, 1995). Si dividimos la versión en secuencias, quedaría de la siguiente manera: 1) Guarinos resulta capturado en una batalla, 2) Los reyes musulmanes echan

³⁶ Versión de Sevilla (Andalucía, España), cantada por Juan José Niño (57 años), recogida por Manuel Manrique de Lara en 1916. ARMPG: B-001-0007-0028. Publicada por primera vez en Catarella (1993: 94). Texto disponible también en Asensio Jiménez (2020: 295-296).

suertes para ver quién carga con el prisionero, resultando elegido Morlotos, 3) Morlotos publica un bando prohibiendo comer y beber hasta que alguien derribe el tablado, 4) Diálogo entre Guarinos y el carcelero: tras preguntar por la algarabía que hay en el exterior, el carcelero informa a Guarinos del bando de Morlotos y Guarinos se propone como voluntario, exigiendo que le dejen llevar sus antiguas armas y su caballo, 5) Después de que Morlotos acepte la proposición, Guarinos derriba el tablado y consigue escapar. Estructuralmente, en esta versión no hay ninguna variación novedosa con respecto al texto transmitido por la imprenta del Siglo de Oro, más allá de algunos recortes. Recordemos que la historia del tablado ocupaba gran parte del texto antiguo —prácticamente dos tercios, del verso 31 al 84—. La versión de la tradición oral moderna parece ser, así pues, una condensación en 22 versos de los elementos fundamentales de la trama, que ocupaban 53 versos en el texto antiguo.

Si a nivel de estructura los paralelos son significativos, todavía más evidentes son las coincidencias en el nivel discursivo. Los tres primeros versos son muy similares, salvo por algunas claras deformaciones en el íncipit («Roncesvalles» > «Alonso el Valle»):

—¿Cómo has tenido, francés, batalla en Alonso el Valle?
Perdió don Carlos su honra, murieron los doce pares,
cautivaron al Guarinos, almirante de las mares. (Moderna, vv. 1-3)

Mal ovistes, los franceses, la caça de Roncesvalles
do Carlos perdió la honra, murieron los doze pares,
cativaron a Guarinos, almirante de la mar. (Antigua, vv. 1-3)

Los tres siguientes versos tienen más variantes, pero en todo momento se puede observar una correspondencia directa entre la versión moderna y la antigua:

En estas cautivaciones siete reyes se hallasen.
Todos siete echaron suertes a ver quién de ellos le tocasse;
le ha tocado a Marloto, Marloto es gran infante. (Moderna, vv. 4-6)

Los siete reyes de moros fueron en su cativar;
siete vezes echan suertes cuál d'ellos lo avía de llevar;
todas siete le cupieron a Morlotos el infante. (Antigua, vv. 4-6)

En los dos siguientes versos, relativos al bando que proclama Morlotos para anunciar el torneo de tablado, se nota que falla la memoria del informante. El mensaje no está del todo claro porque falta, precisamente, el anuncio del torneo, que aparece unos pocos versos más adelante, en el diálogo entre Guarinos y el carcelero. El paralelo con la versión antigua ya no se encuentra en los versos correlativos (vv. 7-8), como hasta ahora, sino de la zona intermedia del texto (vv. 35-36). Igualmente, la coincidencia es muy próxima en el segundo verso a nivel discursivo, pero no lo es tanto en el primero, aunque el sentido sea el mismo:

Ha mandao rey echar un bando, un bando general:
ni los chicos mamen tetas ni los grandes coman pan. (Moderna, vv. 7-8)

Morlotos, con gran enojo, un pregón mandara dar:
que los chicos no mamassen ni los grandes coman pan (Antigua, vv. 35-36)

Menor coincidencia discursiva se observa en la siguiente pareja de versos. El sentido es, desde luego, el mismo, pues cuenta el encarcelamiento del protagonista y la tortura que sufre de forma recurrente al verse limitado —o prácticamente ahogado— por el agua que le rodea. Aquí podemos ver una reelaboración tradicional bastante exitosa por parte de la versión moderna, ya que los versos tienen mayor capacidad expresiva que los de la versión antigua. No obstante, la reelaboración no es tan acertada en el terreno rítmico, ya que el segundo hemistiquio del primer verso es hipermétrico en exceso, pues cuenta con doce sílabas, que además, casualmente, siguen un patrón acentual dactílico propio del arte mayor:

A Guarinos lo metieron en una mazmorra a orillas del mar,
que cuando la mar crecía hasta los pechos le da. (Moderna, vv. 9-10)

Morlotos, con grande enojo, en cárceles lo mandó echar [...]
el agua fasta la cinta por que pierda el cavalgar (Antigua, vv. 20 y 22)

El diálogo entre Guarinos y el carcelero tiene coincidencias significativas. A pesar de que no hay una correspondencia directa del primer verso de la versión moderna con ningún verso del texto antiguo, sí las hay en los siguientes. En el texto antiguo estos formaban parte, en su mayoría, del discurso del narrador, mientras que en la versión moderna forman parte de la intervención del carcelero. La versión moderna parece, asimismo, haber condensado y reorganizado elementos de la parte central del romance:

—¿Qué algarabía tenéis?
—Que ha mandado echar el rey un bando general:
que los chicos no mamen teta ni los grandes coman pan
hasta el tablado que ha hecho no lo suelen derribar. (Moderna, vv. 11-14)

Oyó el estruendo Guarinos en la cárcel do está. [...] (v. 38)
Morlotos, con gran enojo, un pregón mandara dar:
que los chicos no mamassen ni los grandes coman pan
fasta que aquel tablado en tierra aya de estar. [...] (vv. 35-37)
+ no le pueden derribar. (v. 49b) | hasta avello de derribar. (v. 51b) (Antigua)

En la respuesta del héroe se observan también similitudes muy cercanas. El primer verso parece haber fusionado dos versos del texto antiguo, añadiendo, además, un hemistiquio de otra parte del romance. El segundo verso es bastante similar, aunque tiene pequeñas variantes fruto de la transmisión oral:

—Si me dieran mis armas y mi caballo, esse que anda echando cal,
ese tablaíto alto yo solía derribar. (Moderna, vv. 15-16)

—Si vos me dais mi cavallo en que solía cavalgar
y me diéssedes mis armas, las que solía llevar [...] (vv. 53-54)
+ que andava trayendo cal. (v. 73b)
aquellos tablados altos yo los entiendo derribar (v. 55) (Antigua)

Los tres versos siguientes no tienen una correspondencia literal en la versión antigua. Esto no se debe a que sean invención del informante o de alguno de los eslabones

anteriores en la cadena de transmisión tradicional, sino a que funcionan como resumen o acortamiento de varios eventos narrativos de la versión antigua. De hecho, creo que estamos ante un proceso de prosificación, dada la irregularidad métrica de este fragmento, que incluye hasta un verso cojo. El verso 17 resume una secuencia de seis versos del texto viejo (vv. 64-70) en la que el carcelero informa al caudillo musulmán de la propuesta de Guarinos. Aunque literalmente puede dividirse en dos hemistiquios hipométricos de siete versos cada uno, parece más bien que se recita de seguido, como si fuese un inciso aclaratorio por parte del transmisor. Lo mismo ocurre con el verso 18, cojo y de nueve sílabas, que resume la secuencia del texto antiguo (vv. 70-75) en la que el rey manda armar a Guarinos. En definitiva, aunque no haya una coincidencia literal, sí que se percibe una relación entre ambos textos:

Se lo cuentan al rey y él lo manda llamar.
Le dieron armas y caballo
y al otro día de mañana para el tablado se va. (Moderna, vv. 17-19)

Como fue cerca el tablado, a Morlotos hablado ha [...] (v. 64)
Morlotos, desde esto oyera, de allí lo mandó sacar
Mandó buscar su cavallo y mandáragelo dar,
que siete años son passados que andava trayendo cal.
Armáronlo de sus armas, que bien mohosas están. [...] (vv. 70-74)
dízele que vaya al tablado y lo quiera derribar. (v. 76) (Antigua)

Finalmente, los tres últimos versos tampoco tienen una correspondencia literal con la versión antigua, aunque hay un vínculo evidente. El sentido es, en esencia, el mismo, ya que ambas versiones transmiten que Guarinos no consigue derribar el tablado al completo: la antigua dice que solo derriba la mitad, la moderna dice que necesita un nuevo lanzamiento para derribarlo del todo. Ambas acaban con la huida de Guarinos a «su tierra». Incluso el hemistiquio «A los siete golpes de lanza», que, en efecto, no tiene un homólogo en el texto antiguo, parece haber sido motivado por la continua presencia del número siete, especialmente en las últimas secuencias (v. 58 «Siete años, avía, siete, que estás en este lugar», v. 73 «que siete años son passados que andava trayendo cal»).

A los siete golpes de lanza el tablado menear;
volvió y pegó otro golpe y lo acabó de derribar
y él ha salido a correr y pa' su tierra se va. (Moderna, vv. 20-22)

Guarinos, con grande furia, un encuentro le fue a dar
que más de la mitad en el suelo fue a echar. [...] (vv. 77-78)
y se fuera a su tierra, a Francia la natural. (v. 83) (Antigua)

A la vista de esta comparación, resulta evidente que hay un vínculo entre el texto de la tradición gitana y aquel que circuló ampliamente a través de la imprenta del Siglo de Oro. Casi todos los versos de la versión moderna tienen un paralelo directo en la versión antigua. Son muy numerosas las coincidencias literales; y en las divergencias, por lo general, es fácil rastrear el proceso de transformación que se ha producido desde el término de origen en el texto impreso. Como bien detallaba Diego Catalán, se trata de un romance libresco, es decir, memorizado de una fuente escrita, aunque con el paso

de las generaciones ha sufrido un proceso de tradicionalización, dando lugar a cambios importantes. La misma lógica que Flor Salazar (1992: 302) expone para el proceso de tradicionalización de los romances vulgares difundidos en literatura de cordel de los siglos XVIII y XIX puede aplicarse a este caso:

la morosidad con que cuentan sus historias los romances de pliego se sustituye con la rapidez y vivacidad del estilo oral; [...] los cientos de hemistiquios de la narración juglaresca se reducen por una labor de pulido constante a los versos indispensables para contar apretadamente una historia; [...] el exceso de detalles superfluos queda reducido, igualmente, a los motivos esenciales [...]; el prosaísmo de los versos pseudoliterarios va siendo poco a poco sustituido por las fórmulas poéticas tradicionales, por el diálogo, la representación mimética y el estilo directo.

No hay duda de que la tradición oral moderna de los gitanos bajoandaluces deriva de la versión difundida por los pliegos sueltos y cancioneros del Siglo de Oro. Lo que no podemos saber a ciencia cierta es de cuál de los testimonios antiguos extrajo el texto aquel profesional del canto narrativo que inició la cadena de transmisión tradicional para el romance ni en qué momento exacto se produjo ese trasvase de lo escrito a lo oral.

Como colofón a este apartado, cabe mencionar un testimonio no tradicional de *El cautiverio de Guarinos* recogido en México en la primera mitad del siglo XX. Estrictamente hablando solo los dos primeros versos pertenecen al romance. El resto narra el planto de Carlomagno y sus caballeros por la muerte de Roldán en la Batalla de Roncesvalles. No he encontrado ningún texto que pudiera ser la fuente original para estos versos. Quizá podrían derivar de la literatura de cordel de los siglos XVIII y XIX, pues fueron muy populares en Latinoamérica los pliegos que versificaban partes de la *Historia del emperador Carlomagno y los doce pares de Francia, e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás* (Sevilla, 1525) (Fontes, 2001-2002: 24). Así ocurre, por ejemplo, con una versión brasileña del romance carolingio de *La pérdida de don Beltrán* (Fontes, 2000: 23-28). En este caso concreto, ni siquiera podemos clasificar el texto como romance, dado que se estructura en pareados y serventesios de rima consonante. Quizá sea más apropiado considerar este testimonio como una simple cita de los primeros versos del romance en una composición poética:

Mala la hubites [*sic*], franceses,
en esa de Roncesvalles;
don Carlos perdió la honra,
murieron los doce pares.
Llorando está Carlomagno,
pues mataron a Rolando;
con él lloran los guerreros,
los cielos están llorando.
Ya no siguen adelante
ni llevan sus banderolas,
ya no toca el orifante
y las tiendas están solas.³⁷

³⁷ Versión de Cuanalá (Texcoco, México), cantada y bailada por Gregorio Taponeras, recogida por Federico Gómez de Orozco antes de 1939. Publicada por primera vez en Mendoza (1939: 412). ARMPG: B-001-0007-0029. Texto disponible en Asensio Jiménez (2020: 297).

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha realizado un recorrido de cinco siglos en la transmisión del romance de *El cautiverio de Guarinos*, prestando atención tanto a sus más tempranos testimonios en pliegos sueltos y romanceros y su adaptación trovadoresca, como a las versiones recogidas en la tradición oral moderna. Llegados a este punto es necesario recapitular y extraer algunas conclusiones.

Respecto al primer objetivo, hemos visto que la versión que imprimió Jacobo Cromberger entre 1511 y 1515 parece tener como fuente un texto bien conocido en el ambiente cortesano, siendo probablemente una remodelación muy ligera de un poeta de finales del siglo XV sobre el romance carolingio original. Que se afirme que el texto ha sido «nuevamente trocado», que se edite junto a las burlescas *Coplas de Madalenica*, que se realice una contrafactura trovadoresca y que Luis de Milán lo ponga en boca de los personajes de *El cortesano*, son evidencias de que el romance era conocido por la alta sociedad hispánica. A partir de la publicación del pliego de Cromberger, el texto se volvió prácticamente una versión vulgata, al menos entre los impresores, que pasaron a reproducirla en numerosos pliegos sueltos y romanceros. La imprenta, en este sentido, ayudó a fijar un texto oral, aunque, como en todo proceso de transmisión, se producen igualmente variantes, en este caso fruto de la intervención consciente o inconsciente de los compiladores e impresores.

Respecto al segundo objetivo, hemos visto que el romance trovadoresco «Dezime vos pensamiento» es una adaptación de *El cautiverio de Guarinos*. La rima y los claros paralelos en más de la mitad de los versos no dejan lugar a dudas. El texto juega igualmente con *El prisionero*, remodelando dos temas de cautiverio bajo el tópico de la prisión de amor tan habitual de la poesía de cancionero. Sin embargo, es el romance carolingio el que domina. La adaptación fue hecha por un poeta de finales del siglo XV con la certeza de que su público identificaría los guiños a ambos romances tradicionales. Muy probablemente, también reconocerían estos guiños los lectores y oidores de los numerosos pliegos sueltos, cancioneros y romanceros de los siglos XVI y XVII en los que se imprimió el romance trovadoresco.

Respecto al tercer objetivo, hemos visto que la tradición gitana bajoandaluza deriva de la versión antigua transmitida por los pliegos sueltos y romanceros del Siglo de Oro. En la versión de Juan José Niño es difícil encontrar un verso que no tenga un paralelo con el texto antiguo. Todo apunta hacia la teoría de Diego Catalán de que los temas romancísticos de este informante proceden de una estirpe de profesionales del canto narrativo que se apoyaban en los textos impresos para ensanchar e interpretar su repertorio. La tradición sefardí de Marruecos, por el contrario, no tiene ninguna vinculación con la versión impresa en el siglo XVI, derivando, probablemente, de una rama anterior del romance.

Entre las líneas de investigación que aún permanecen abiertas, queda pendiente realizar una edición crítica, tanto del texto antiguo de *El cautiverio de Guarinos* como de la adaptación «Dezime vos pensamiento». Para ello será necesario seguir ahondando en el terreno movedizo de las relaciones entre pliegos sueltos, cancioneros y romanceros. Solo así se podrán establecer posibles filiaciones con la mirada puesta en constituir un estema del que pueda partir una reconstrucción crítica del texto con un cotejo de variantes de todos los testimonios. Espero humildemente que el presente trabajo pueda suponer un primer paso para tal labor en futuros estudios.

OBRAS CITADAS

- ARAÚJO, Teresa (2016): «Avances hacia una más antigua edición del Florilegio de Tortajada», *Abenámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 3-9. URL: <<http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/7>>.
- ARAÚJO, Teresa (ed.) (2019): *Floresta de varios romances, sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze pares de Francia, agora nuevamente corregidos por Damian Lopez de Tortajada*, prólogo de Pere Ferré, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (1994): *Folk Literature of the Sephardic Jews. Volume III: Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition II: Carolingian Ballads I: Roncesvalles*, con transcripciones y estudios musicales de Israel J. Katz, Berkeley / Los Ángeles / Londres, University of California Press.
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2018): «La tradición oral del romance *El sueño de doña Alda*», *Boletín de la Real Academia Española*, 98:218, pp. 491-541. URL: <<http://revistas.rae.es/brae/article/view/262>>.
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2020): *Romancero de la Batalla de Roncesvalles (Estudio y edición)*, tesis doctoral dirigida por Jesús Antonio Cid Martínez, José Manuel Lucía Megías y Jeffrey Schnapp, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis (ed.) (1989-1991): *Pliegos Poéticos Españoles de la British Library, Londres: impresos antes de 1601*, 3 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- ASKINS, Arthur L.-F. e INFANTES, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (2005): «Los primeros pliegos poéticos: Alta cultura / cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17, pp. 71-120. URL: <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5447>>.
- BELTRAN, Vicenç (2005-2006): «Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso): las fuentes del *Cancionero general*», *Incipit*, 25-26, pp. 21-56. URL: <<http://www.iibicrit-conicet.gov.ar/ojs/index.php/incipit/article/view/270>>.
- BELTRAN, Vicenç (ed.) (2016): *Primera parte de la Silua de varios Romances*, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BOTTA, Patricia (2010): «Los romances trovadorescos del *Cancionero* de Castillo. Un crisol de romancero y cancionero», en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyermond*, José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y María Jesús Díez Garretas (eds.), Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval / Ayuntamiento de Valladolid / Universidad de Valladolid, vol. 1, pp. 41-66.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro, «Nicolás Núñez», en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia. URL: <<http://dbe.rah.es/biografias/74279/nicolas-nunez>>.
- CATALÁN, Diego (1972): «El Archivo Menéndez Pidal y la exploración del romancero castellano, catalán y gallego», en *El romancero en la tradición oral moderna. I.er Coloquio internacional*, Diego Catalán y Samuel G. Armistead (eds.), con la colaboración de Antonio Sánchez-Romeralo, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Rectorado de la Universidad de Madrid, pp. 85-94.

- CATALÁN, Diego (2001a): *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (2001b): *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la Humanidad. Historia documentada de un siglo de Historia*, 2 vols., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid).
- CATARELLA, Teresa (1993): *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, prólogo de Pedro M. Piñero, Sevilla, Fundación Machado.
- CHICOTE, Gloria B. (2000): «El romanticismo alemán y la construcción del romancero», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Rafael Beltrán (ed.), Valencia, Universitat de València, pp. 17-24.
- CID, Jesús Antonio (1999): «El Romancero tradicional de Andalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)», en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano (eds.), Sevilla, Fundación Machado, pp. 23-61.
- CORREAS, Gonzalo (1967): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Louis Combet (ed.), Bordeaux, Institut d'Étude Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ignacio Arellano y Rafael Zafra (eds.), Madrid, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española / Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- DEL PULGAR, Manuel-Jesús Moreno García (1996): *La Poesía de Nicolás Núñez*, tesis doctoral, Durham, Durham University. URL: <<http://etheses.dur.ac.uk/5199/>>.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (2017): *Cancionero de romances de 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- DI STEFANO, Giuseppe (2005-2006): «Enlaces temático-textuales en la memoria de un recitante: el romancero del gitano Juan José Niño», *Íncipit*, 25-26, pp. 179-187.
- DI STEFANO, Giuseppe (2015-2016): «Los albores de la documentación romanceril. Experiencias de un editor», *Abenamar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, pp. 117-128. URL: <<http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/5>>.
- DI STEFANO, Giuseppe (2021), «Los pliegos sueltos poéticos post-incunables y los romances», *Boletín de Literatura Oral*, volumen extraordinario 4 («Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones»), coord. Laura Puerto Moro). DOI: <https://doi.org/10.0.68.153/blo.vextra4.6466>.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos*, 2 vols., Madrid, Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, PUERTO MORO, Laura y MAHIQUES CLIMENT, Joan (en prensa): *Pliegos sueltos poéticos del siglo XVI en Bibliotecas de Francia. Estudio bibliográfico y literario y edición facsímil*, 2 vols., México - Madrid, Frente de Afirmación Hispanista / Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- FRAILE GIL, José Manuel (2010): *Antología sonora del romancero tradicional panhispánico II*, Torrelavega, Cantabria Tradicional.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1975a): *20 pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Siglo XVI. Homenaje a Carolina Michaelis de Vasconcelos*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1975b): *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1976): *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARVIN, Mario (2007): *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964562777>
- GARVIN, Mario (2015): «El *Libro de cincuenta romances*: Historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 131:1, pp. 36-56. DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2015-0003>
- GARVIN, Mario (2019): «Fuentes impresas del romancero: el caso de los pliegos poéticos sevillanos de la primera mitad del siglo XVI», en *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (eds.), Alicante, Universitat d'Alacant, pp. 235-253.
- GARVIN, Mario (2020): «El *Libro de cincuenta romances*: Constitución y contenido», *Estudios Románicos*, 29, pp. 195-208. DOI: <https://doi.org/10.6018/ER.415741>.
- GRIMM, Jacobo (2016): *Silva de Romances Viejos*, prólogo y notas de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco, biografía de Jacobo Grimm por José Manuel Pedrosa, estudio de Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- HIGASHI, Alejandro (2016): «Descripción bibliográfica de los testimonios troncales del *Cancionero de romances* de Martín Nucio», *eHumanista*, 32 (Monographic Issue: *Codicología y bibliografía: cancionero y romancero*, ed. Josep Lluís Martos), pp. 303-343. URL: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume32/5_ehum32.jl.higashi.pdf>.
- LAMARCA, Montserrat (2015): *La impremta a Barcelona (1501-1600)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001): *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MARTOS, Josep Lluís (2010): «El público de Martín Nucio: Del *Cancionero de Romances* al *Cancionero General* de 1557», en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Vicenç Beltran y Juan Salvador Paredes Núñez (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 111-123.
- MARTOS, Josep Lluís (2017): «La fecha del *Cancionero de romances* sin año», *Edad de Oro*, 36, pp. 137-157. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2017.36.009>.
- MENDOZA, Vicente T. (1939): *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1914): *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios / Centro de Estudios Históricos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 edición, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLL, Jaime (2004): «El taller sevillano de los Carpintero y algunas consideraciones sobre el uso de las figuritas», en *Siglos dorados: Homenaje a Agustín Redondo*, Pierre Civil (coord.), Madrid, Castalia, vol. 2, pp. 975-983.
- NORTON, F. J. (1966): *Printing in Spain. 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ORTEGA, Manuel (1919): *Los hebreos en Marruecos*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza.

- PARIS, Gaston (1965): *Histoire poétique de Charlemagne*, París, Librairie A. Franck.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2003): «Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, pp. 227-251. URL: <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0303110227A>>.
- PETERSEN, Suzanne (1996-2021): *Proyecto sobre el Romancero Pan-Hispánico / Pan-Hispanic Ballad Project*, Washington, University of Washington. URL: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- Pliegos... Madrid (1957-1961): *Pliegos Poéticos Góticos de la Biblioteca Nacional*, 6 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- Pliegos... Praga (1960): *Pliegos Poéticos Españoles en la Universidad de Praga*, prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- PUERTO MORO, Laura (2012): «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21, pp. 257-304. URL: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/9_eHumanista21.puerto.pdf>.
- PUERTO MORO, Laura (2019a): «Expresiones dramáticas en el siglo XVI: Pliegos poéticos dialogados y teatralidad (con un apunte sobre sus ilustraciones)», en *Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto*, Julio Vélez Sainz (ed.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 17-34. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964569073-002>
- PUERTO MORO, Laura (2019b): «Sobre autores “galantes intermedios”. De la poesía amatoria cancioneril a la literatura popular impresa», en *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (eds.), Alacant, Universitat, pp. 255-266.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1958): *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962): *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1968): *Poesía y cancioneros (Siglo XVI). Discurso leído ante la Real Academia Española el día 20 de octubre de 1968 en su recepción pública*, Valencia, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1970): López de Tortajada, Damián, *Floresta de varios romances (Valencia 1652)*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973-1978): *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglos XVI-XVII)*, 4 vols., Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (Siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia / Editora Regional de Extremadura.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo (1984): «“Coplas de Magdalenica”: Estudio y recomposición de un fragmento», *Revista de Folklore*, 46, pp. 131-144. URL: <<https://funjdiaz.net/folklore/06sumario.php?NUM=046>>.
- SALAZAR, Flor (1992): «La difunta pleiteada (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto», en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), México D.F., El Colegio de México, pp. 271-314. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w692.18>
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (1989a): «El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás», en *Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional*.

Jerez 21-25 junio 1988, Jerez de la Frontera, Fundación Andaluza de Flamenco, pp. 29-129.

SUÁREZ ÁVILA, Luis (1989b): «El Romancero de los gitanos bajoandaluces, germen del canto flamenco», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional sobre el Romancero. Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de junio de 1987*, Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), Sevilla / Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, pp. 653-607.

THOMAS, Henry (1921): *Short-title Catalogue of Books printed in Spain and of Spanish Books printed elsewhere in Europe before 1601 now in the British Museum*, Londres, British Museum / Longmans, Green & Co. / Humphrey Milford / Oxford University Press.

VAQUERO, Mercedes (1995): «Señas de oralidad en algunos motivos épicos compartidos: *Siete infantes de Lara*, *Romanz del infant García* y *Cantar de Sancho II*», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 agosto de 1995, Birmingham. Vol. 1: Medieval y lingüística*, Aengus Ward (coord.), Birmingham, University of Birmingham, pp. 320-327.

Fecha de recepción: 13 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2021



El éxito de los romanceros en torno a 1550: una propuesta de explicación

The success of the *romanceros* about 1550: a proposal for an explanation

Mario GARVIN

(Universität Konstanz)

mario.garvin@uni-konstanz.de

ORCID: 0000-0003-4312-8867

ABSTRACT: Around 1550-1551 a whole series of *romanceros* appears, more or less directly related to the *Cancionero de romances*, printed some years earlier (1546-1547) by Martín Nucio in Antwerp. Starting from this date, the present work offers a possible explanation for the relative delay of these editions, relating them to the late reception of Nucio's work in the context of Prince Philip's trip to Flanders. The chronological sequence of these editions is then discussed, placing them in the specific editorial context of their appearance.

RESUMEN: En torno a 1550-1551 aparece toda una serie de romanceros relacionados de modo más o menos directo con el *Cancionero de romances*, impreso algunos años antes (1546-1547) por Martín Nucio en Amberes. Partiendo de esa fecha, el presente trabajo ofrece una posible explicación a la dilación de esas reimpresiones, relacionándolas con la tardía recepción de la obra de Nucio en el marco del viaje a Flandes del príncipe Felipe. A continuación, se razona la secuencia cronológica de esas ediciones, situándolas en el contexto editorial concreto de su aparición.

KEYWORDS: *romanceros*, *Cancionero de romances*, *Silva de varios romances*, history of book, printing, Flanders

PALABRAS CLAVE: romanceros, *Cancionero de romances*, *Silva de varios romances*, historia del libro, imprenta, Flandes

En torno a 1550 los romanceros experimentan un éxito notable en el mercado editorial en lengua española, tanto en la Península como fuera de ella¹. Si durante la primera mitad del siglo los romances se habían transmitido fundamentalmente en pliegos sueltos o cancioneros más o menos extensos, a partir de la aparición en Amberes del *Cancionero de romances*, impreso seguramente a finales de 1546 o principios de 1547 (Martos, 2017) comienzan a aparecer en el mercado este tipo de obras, llegando a su culmen en el bienio 1550-1551, en el que podemos contar el mayor número de ediciones.

En los últimos años se ha producido un notable avance en la comprensión de estos años decisivos para la historiografía del género, evolución favorecida sin duda por la inclusión en este panorama de obras que yacían en el olvido crítico —como las

¹ Como viene siendo habitual, me refiero con romanceros a aquellos volúmenes que contienen exclusiva o casi exclusivamente romances. Sigo en esto la propuesta implícita que se deriva de las referencias bibliográficas incluidas en el *Manual bibliográfico* de Rodríguez-Moñino y Askins (1973).

dos ediciones conservadas de los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda (Garvin, 2018a; Higashi, 2018) o, más recientemente aún, los *Cuarenta Cantos* de Alonso de Fuentes (Beltran, 2020)— esenciales, sin embargo, para comprender esta etapa. Ciertos aspectos de este capítulo editorial, sin embargo, siguen aún en la sombra. En particular, no contamos aún con una teoría que aclare el éxito y cronología de estos romanceros en esos años centrales. El propósito de este trabajo, por tanto, es ofrecer una explicación coherente y comprehensiva para esa proliferación de ediciones en tan breve período de tiempo.

Esencialmente, la explicación aceptada hasta la fecha de modo más o menos tácito sigue una lógica lineal. Así, para Menéndez Pidal (1968: II, 69) el *Cancionero de romances* supondría el paso de «la forma barata y popular de divulgación (pliego suelto y librito-folletto) a la forma más noble de libro»; según él, el *Cancionero* de Nucio «era tan oportuno, cayó entre el público como una tan llamativa novedad, que se publicaron de él tres reimpressiones o refundiciones en el año 1550; una hecha por el librero de Medina del Campo Guillermo de Miles, otra por el impresor de Zaragoza Esteban de Nájera, que la añadió según diremos, y otra hecha por el mismo Nucio» (1968: II, 71).

Rodríguez-Moñino no añade nada sustancial a esta explicación. Sus aportes bibliográficos al estudio del romancero son indiscutibles, pero en lo que respecta a una contextualización histórico-social del surgimiento de estas obras, sigue esencialmente la estela de Menéndez Pidal. La aparición de la edición de Miles se comenta en dos brevísimos párrafos (Rodríguez-Moñino, 1969: 90), sin dar argumento ninguno sobre su motivación más allá de considerarla reimpresión del *Cancionero* sin año; respecto a la segunda edición de Nucio, se comentan con detalle los textos suprimidos y los añadidos, así como sus posibles fuentes, pero tampoco se dice aquí nada de su motivación editorial, más allá de que el impresor antuerpiense «cuidó con escrúpulo de mejorar los textos que estaban errados en la primera edición» (1969: 91). Rodríguez-Moñino, finalmente, considera la *Silva* como «tercera reimpresión» del *Cancionero de Romances*, algo que —según ha demostrado Vicenç Beltran (2017: 188-204)— no hace en absoluto justicia a la realidad editorial de las tres partes de la *Silva*. De modo coherente con esa visión, Rodríguez-Moñino explica la aparición de los tres tomos zaragozanos diciendo que «por los mismos días en que Martín Nucio reestampa en Amberes el rico acervo poético que supone el *Cancionero* de 1550, un ejemplar de la primera edición fue a parar a manos del impresor de Zaragoza», si bien Nájera, no se limita —siempre según Rodríguez-Moñino— a reimprimirlo sino que «quiso realizar en él las necesarias modificaciones para ponerlo más de acuerdo al gusto español» (1969: 118).

Considerar la *Silva*, los *Romances* de Miles e incluso la segunda edición del *Cancionero de romances* como «reimpressiones» de la edición sin año resulta, sin duda, notablemente reduccionista e impide apreciar la intención editorial de cada una de ellas². Es preciso para ello dar explicación previa a una serie de problemas de índole cronológica. En primer lugar, los romanceros aparecidos en 1550 se vinculan siempre directamente con el *Cancionero de romances*. Sin embargo, todo parece indicar que este se imprimió, si no a finales de 1546, a principios del año siguiente (Martos, 2017). ¿Por qué entonces no encontramos reimpressiones hasta 1550? ¿Y por qué a partir de ahí, y en ese mismo año, Miles reimprime la obra de Nucio, este saca una segunda edición aumentada de su primer *Cancionero* de romances, Nájera estampa en Zaragoza dos de los tres tomos de la

² Sobre el concepto de «intención editorial» y su aplicación al romancero, véase Garvin (2016a,b) y Garvin e Higashi (2017).

Silva y aún da tiempo a que salga, en Barcelona, una reimpresión corregida y mejorada de la *Primera parte* de la *Silva*? Y todo ello sin tener en cuenta los romanceros eruditos de Sepúlveda y Fuentes, impresos en esos mismos años. Así, apareciendo todos en tan breve período, ¿qué relación temporal hay entre esos romanceros?

1. AMBERES Y SEVILLA: VIAJE DE IDA Y VUELTA

Creo que los orígenes de este fenómeno editorial se remontan a mediados de la década de los cuarenta. Es entonces cuando el renovado interés por los romances que acabará materializándose en el *Cancionero de romances* y las compilaciones de carácter más erudito conoce dos focos principales, Sevilla y Amberes, con muchas similitudes, pero también con rasgos propios muy diferenciados.

Como punto de partida de este movimiento, a su vez, puede tomarse la publicación en 1541 por Florián de Ocampo de *Las quatro partes enteras de la Crónica de España que mando componer el Serenísimo rey don Alonso llamado el Sabio*. La *princeps* apareció en ese año en Zamora, pero es en Sevilla donde, probablemente, al amparo de la nobleza, comienzan a componerse romances nuevos basados en obras históricas en prosa y que hallarán acomodo en cartapacios manuscritos y distribución entre esos círculos nobles, que muestran interés por estos temas a la par que mecenazgo para autores como Juan Sánchez Burguillos³.

Muy poco después, quizá incluso en paralelo durante algún tiempo, es otro vecino de Sevilla, Lorenzo de Sepúlveda, quien se adentra en un proyecto literario que va algo más allá en sus propósitos que los romances compuestos por Burguillos, pues se planea romancear buena parte de la *Crónica* ocampiana. En el prólogo del autor, común a las ediciones conservadas, Sepúlveda explicita sus motivos, literarios y editoriales. Por un lado, afirma componerlos «en metro castellano y en tono de romances viejos, que es lo que agora se usa» (f. 1^v)⁴, por otro, frente a los muchos romances «harto mentirosos y de muy poco fruto» que corren impresos, Sepúlveda aspira a ofrecer esos textos más verdaderos —pues proceden de la *Crónica* de Ocampo o, más concretamente, de la del rey sabio, «la hystoria más verdadera que yo pude hallar», según escribe en su prólogo— pero lo hace para que el público tenga acceso a esas materias «a falta de el original de donde fueron sacados que por ser grande volumen los que poco tienen carecerán dél por no tener para comprarlo» (f. 2^r).

La *princeps* de la *Crónica* y sus primeras reimpressiones eran grandes volúmenes en folio, de varios cientos de páginas de extensión y presumiblemente de elevado precio. En 1544, sin embargo, el impresor Gaspar Zapata publica en Sevilla una edición de la *Crónica* de Ocampo, pasada por alto por los estudiosos del romancero, pero enormemente interesante ya que, a diferencia de las anteriores, es en cuarto⁵. La reducción de tamaño la justifica el propio Zapata en el prólogo que añade, y lo hace en los siguientes términos:

³ Para la obra de Burguillos siguen siendo imprescindibles los comentarios de Menéndez Pidal (1899 y 1957) y especialmente el artículo de Alberto Blecuá (1984). Para el caso de los romances, véase ahora Garvin (2021 y en prensa a).

⁴ Todas las citas del prólogo de Lorenzo de Sepúlveda proceden de la edición de Martín Nucio (Garvin, 2018a).

⁵ Una descripción bibliográfica detallada de esta edición puede verse en véase Castillejo Benavente (2019, n.º. 512). Sobre el impresor, véase Moll (1999).

A los lectores:

Esta primera parte de la crónica de España que el maestro Florián do Campo ha sacado a luz, es libro digno de ser leydo y estimado en mucho. Porque parece bien en el ser de hombre docto y diligente: y por la necesidad que los españoles tenían de una semejante scriptura. Porque las que hasta aquí avernos visto y otras muchas que esperávamos ver son de autores livianos y llenos de fábulas y consejas, creydas sin razón o fundamento alguno. En esta obra vemos claramente el autor aver seguido libros muy graves y de grande antigüedad, griegos, latinos y españoles: y así lleva la mayor certinidad que de cosa tan antigua y tan incierta se pueda agora alcançar. Movime a imprimilla porque tan buen libro sea comunicado, y porque nadie lo dexasse de leer por la grandeza del volumen, pusímoslo en forma más pequeña, emendándole de todos los vicios que de la primera impressión sacó, como entendemos hazer en todos los libros que de nuestra casa salieren. (f. 1^v)

Obsérvese que Zapata se expresa aquí igual que lo hacía Sepúlveda, algo que nos indica que parten de un mismo ambiente literario, de unas mismas motivaciones editoriales y de una igual percepción de los intereses lectores, al menos de los de un sector particular. A lo largo de la década de los cuarenta, por tanto, parece haber tenido lugar una evolución que lleva a los romances desde los círculos más cerrados y selectos de la nobleza sevillana a un público lector menos pudiente, pero más amplio e interesado. Todo ello sin pasar por alto que, casi al mismo tiempo y en el mismo lugar, otro autor, Alonso de Fuentes, realiza una tarea similar, si bien teniendo en mente un público algo distinto⁶.

Desde Amberes, Martín Nucio hubo de ser testigo de esta evolución. En esos años iniciales de la década de los cuarenta, Nucio se aplicaba allí a publicar —además de muchas otras⁷— obras en español de carácter marcadamente cortesano. A comienzos de 1546 (véase para la fecha Martos, 2020), imprime una edición conjunta de la *Questión y Cárcel de amor* en cuyas últimas hojas queda un espacio en blanco que el impresor antuerpiense decide llenar con tres romances extraídos de un pliego suelto⁸. El uso de esos romances en tal contexto es signo claro de «una revalorización del género, digno de acompañar a una obra de la categoría de la *Cárcel de amor*» (Martos, 2017: 153) y probablemente nos esté indicando o bien que Nucio ya había comenzado a reunir materiales para su *Cancionero* o que, al menos, era ya consciente de que los romances bien podían formar parte de ese elenco de obras que andaba publicando (Garvin, 2016b: 298-300).

Me parece muy probable que la decisión de Martín Nucio de editar el *Cancionero de romances* pueda entenderse en cierto modo como un modo editorialmente distinto y mejorado de responder a ese interés por los romances que se palpaba en Sevilla y adaptarlo al público de Flandes. Los «romances viejos» cuya actualidad testifica

⁶ Los *Cuarenta Cantos* de Alonso de Fuentes acaban de ser editados en el momento de redactar estas líneas por Vicenç Beltran (2021). Lamentablemente, el trabajo de Beltran me llega cuando este artículo estaba ya terminado, de modo que no he podido incluir en él muchos aspectos interesantes que ofrece.

⁷ Quizá las publicaciones de Peeters-Fontainas (1956 y 1965) han creado la falsa impresión de que Nucio fue un impresor de obras en español, cuando las impresiones en esa lengua fueron una única parte —bien que importante— de su producción. Una visión evidentemente anticuada, pero mucho más completa de las obras publicadas por Nucio puede verse en Nuyts (1856).

⁸ Antonio Rodríguez-Moñino equiparaba esas últimas hojas a un pliego suelto (1997: n.º 694); sin embargo, como indica Martos, «esta última sección no se puede identificar [...] con un pliego completo [...] sino como unos materiales seleccionados de un pliego poético hoy perdido, pero sin duda burgalés e impreso por Juan de Junta» (2020: 295).

Sepúlveda corrían desde hacía décadas en pliegos sueltos en textos cada vez más deturpados, mientras que los romances nuevos, que por esos años componían autores como Burguillos, gozaban probablemente de una incipiente transmisión manuscrita y, en casos particulares, impresa⁹.

La propuesta de Nucio reunía esos romances en un único volumen manejable y legible, en letra redonda, con textos mejorados y una presentación acorde a los gustos imperantes en esos territorios. Lo que busca Nucio en esta compilación es, en sus propias palabras, reunir «*todos los romances*» de que tenía noticia. De hecho, en la portada del *Cancionero* sin año se afirma que en él «están recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos que *fasta agora* se han compuesto» (la cursiva es mía) y solamente cuando se refiere de modo explícito a los que él califica de «viejos» dice que «puede ser que falten algunos (aun que muy pocos)». El *Cancionero de romances* contiene muchos textos inmediatamente contemporáneos, compuestos apenas tres, cuatro o cinco años antes de su publicación, especialmente entre los de historia castellana (Garvin, 2021), contando entre ellos varios del ya citado Burguillos. Es, por tanto, una colección que busca explícitamente la exhaustividad. En aquellas palabras del prólogo —citadas infinidad de veces, pero muy mal comprendidas— en las que Nucio afirma haber recurrido a ejemplares imperfectos y también a la memoria de algunos que le dictaron romances, muchos han querido ver al impresor antuerpiense salvando romances de la tradición oral, pero lo más posible es que estuviera recurriendo a manuscritos y la memoria en aquellos casos en los que los textos eran tan recientes que aún no habían dado el salto a las letras de molde (Garvin, 2020: 781-793).

Recientemente, además, se ha planteado la hipótesis de que, en realidad, el primero en reimprimir en Amberes la *princeps* sevillana fue Nucio¹⁰, dato este que vendría a confirmar la atención sostenida a lo que sucedía editorialmente al respecto en la ciudad hispalense.

Tradicionalmente, como apuntábamos al principio, la colección de Sepúlveda no se ha puesto en relación con esa tríada de romanceros aparecida en 1550 (Miles, la *Silva* de Nájera y la segunda edición del *Cancionero de romances*), y ello por varios motivos. La *princeps* sevillana de Sepúlveda no se ha conservado y las dos ediciones más tempranas que conocemos son posteriores a 1550. De ellas, además, la única con fecha explícita es la de Steelsio, que publica su edición de Sepúlveda en 1551. Peeters-Fontainas, que fecha la edición de Nucio en ese mismo año de 1551, cae en el prejuicio de suponer que «Steelsius l'edite dans sa forme originale» (1956: 55). Según el bibliógrafo belga «il semble que ces deux libraires se soient fait petite guerre sournoise» (1956: 54), argumento que popularizará Rodríguez-Moñino, fijando para las décadas siguientes la hipótesis de que la edición de Steelsio era una suerte de revancha para con Nucio, quien «se había adelantado al editar el *Cancionero de romances*, descubriendo así un filón por nadie explorado antes» (1967: 10-11). No olvidemos, además, que en el fondo el romancero de Sepúlveda se suele considerar como el primer representante —junto con los *Cuarenta Cantos* de Alonso de Fuentes— del llamado romancero erudito, sistemáticamente ignorado en beneficio

⁹ Sobre la situación de esos pliegos en Sevilla, véase Garvin (2019).

¹⁰ Véase Garvin (2016a: 563) y, posteriormente, notablemente ampliado en Garvin (2018a). La hipótesis se plantea por primera vez en otro trabajo del autor (2018b) que, pese a ser el primero cronológicamente, por razones editoriales de la revista, apareció más tarde que los anteriores y ofrece por tanto una argumentación obsoleta en algunos puntos.

del romancero viejo que, supuestamente, representaría el *Cancionero de romances*¹¹. El prejuicio ideológico, con ello, se veía confirmado por los materiales conservados.

La hipótesis de que la primera reimpresión de la *princeps* de Sepúlveda se publicara por Nucio en Amberes, sin embargo, arroja nueva luz sobre esta etapa ya que unifica en un mismo proyecto editorial dos obras tenidas por representantes de caminos diversos. Por razones de espacio, sin embargo, resulta imposible reproducir aquí todos los argumentos en favor de esa hipótesis, de modo que me limito a resumir los que considero más relevantes para lo que sigue.

En primer lugar, en un prólogo que comparten las dos ediciones tempranas conocidas, Lorenzo de Sepúlveda afirma estar romanceando partes de la *Crónica* de Florián de Ocampo. La edición conservada de Nucio comparte una serie de textos con la de Steelsio de 1551, pero tiene también algunas novedades, romances añadidos que se marcan en la tabla con un asterisco. Pues bien, esas novedades se insertan en la edición de tal modo que revelan estar siguiendo el mismo comportamiento editorial que el propio Nucio empleó al aumentar su edición del *Cancionero* sin año en 1550. Por ello, después de identificar todos aquellos romances comunes a ambas ediciones, que procederían de Ocampo —y que constituirían la *princeps* sevillana— y eliminar igualmente (casi) todos aquellos textos que se marcan con asterisco en la tabla de la edición conservada, tendríamos el contenido de esa edición perdida. El contenido, digo, y no la edición, puesto que al igual que al reeditar el *Cancionero* Nucio corrigió textos, eliminó algunos y cambió otros de lugar, es de suponer que en su nueva edición de los romances de Sepúlveda, el editor antuerpiense no se limitaría a añadir romances, sino que también sometería el total de la edición a una revisión más o menos sistemática.

Podemos resumir, por tanto, que «desde esta perspectiva, el *Cancionero de romances* y los *Romances* de Sepúlveda no parecen tanto representantes de distintos caminos —culminación del romancero impreso, por un lado, comienzo del romancero erudito por otro— sino más bien obras distintas, pero surgidas de una misma motivación» (Garvin, 2016a: 563). Una y otra tendrán un eco diverso en el período temporal que analizamos, pero constituyen, juntas, el punto de partida desde el que intentar explicar ese éxito editorial de los romanceros al que nos referimos.

Si tenemos en cuenta ese propósito editorial de exhaustividad, resulta más claro que Sepúlveda no constituye la cara opuesta al *Cancionero de romances*, sino que constituye una suerte de continuación natural de esa obra y que como tal debió de percibirla Nucio cuanto tuvo noticia de ese «libro nuevamente impresso en Seuilla» (f. 3^r). Para él, la obra del poeta hispalense no sería tanto una compilación de un autor particular sacada a la letra de una obra cronística como la continuación de un proyecto que percibía como propio —«he visto», escribe en su prólogo a Sepúlveda, «que he abierto camino a que otros hagan lo mismo» (f. 2^v)— de modo que nada ha de extrañarnos que Nucio tomase la decisión de aumentar esa colecta con otros textos, verosíblemente igual de nuevos que los de Sepúlveda, compuestos por el caballero Cesáreo cuyo nombre no se menciona y, quizá, con otros de otros autores aún más anónimos. Tampoco extraña que, siguiendo el plan que ya había trazado en el *Cancionero de romances* —recordemos que allí quiso que los romances «tuuiesen alguna orden» y por ello los agrupó, en esta

¹¹ Así, por ejemplo, Beltran (2016b: 9-10), según quien «la primera fase se cierra con los primeros *Cancioneros de romances* de Martín Nucio y con las tres *Silvas* de romances (1550-1551); la segunda se abriría con la aparición de los primeros romanceros eruditos, el de Sepúlveda y el de Fuentes, en 1550».

sucesión, en carolingios, de historia castellana, de Troya y de amores— decidiera ahora, al editar *su* Sepúlveda, trabajar, como indica en su prólogo, «en que se pusiessen algunos romances no como estauan sino como deuen, porque auiendo en el muchos que tratan de una misma persona no me parecio justo que estuuiesen derramados por el libro como estauan» (f. 3^r).

Al dar ese paso, con todo, Nucio aleja los *Romances* de Sepúlveda de su intención original, pues aunque sigamos refiriéndonos a ellos con el nombre del poeta sevillano, lo cierto es que las ediciones que conocemos no lo merecen propiamente, ya que incluyen muchos romances que no surgieron de su pluma, como sucede con los del Caballero Cesáreo. Con este paso, sin embargo, Nucio los acerca aún más a esos círculos cortesanos y humanistas a los que venía dedicando gran parte de su producción literaria en español. Que tras el mencionado Cesáreo quizá se esconda —como ha propuesto recientemente Vicenç Beltran (2019: 103-105)— el secretario real de Felipe II, Gonzalo Pérez y que la fuente de muchos de esos romances sea no ya una obra cronística, sino los comentarios de Antonio de Obregón a los *Triunfos* de Petrarca (Garvin, 2018a: 122-167) son clara muestra de ello.

Creo, por tanto, que la existencia de esta edición perdida antuerpiense del propio Nucio —una propuesta que según Alejandro Higashi «es incuestionable: se sostiene en argumentos hermenéuticos y de formación tipográfica concretos» (2018: 171)— añade una pieza muy importante al mosaico que esbozábamos al principio. Permite, por un lado, integrar en ese éxito las dos ediciones antuerpienses conocidas de Sepúlveda —la de Nucio sin fecha y la de Steelsio en 1551—, obras que de otro modo quedaban algo descolgadas, y por otro lado, situar el comienzo editorial de estos romanceros no tanto en el *Cancionero de romances* como obra particular, sino en un proyecto editorial conjunto desde el que se comprende mucho mejor la realidad editorial de la *Silva*: los tres volúmenes editados por Nájera no son, evidentemente, una mera copia del *Cancionero* sin año, pero tampoco son un producto espontáneo surgido de la mente de Nájera, sino una evolución más integradora de la idea de Nucio (Garvin, 2018a: 169-172).

2. CRONOLOGÍA DE UN ÉXITO NO INMEDIATO

La inclusión de más obras a considerar en el panorama que trazamos resulta muy útil, como veremos, para aclarar la fase final de este breve período; el mayor problema, sin embargo, sigue siendo el de su inicio: ¿cómo se explica que, publicado el *Cancionero de romances* a finales de 1546 o principios de 1547 no tuviera eco en tres años y luego, aparentemente de repente, aparezcan en 1550 varias ediciones basadas en él?

Quizá sea necesario justificar el asombro. Aunque en general pueda afirmarse que «son muy pocos los casos en que en un mismo año salen diferentes ediciones de un texto de los que consideramos hoy en día como literarios [que] siempre existe un período de entre uno y cuatro años para su reedición y [que], si se dan, aparecen en otro reino para evitar el privilegio o en otro país, pero aun así sin exceder las dos tiradas» (Canet, 2009: 66), lo cierto es que, sin alejarnos de los escenarios y actores que nos ocupan, el *Lazarillo de Tormes* conoció cuatro ediciones en 1554 (Alcalá, Burgos, Medina del Campo y Amberes). Cuando esto sucede, sin embargo, la explicación más usual para esas ediciones es la que recurre a la voluntad de perpetuación de un éxito inmediato. Así, Francisco Rico ha escrito sobre el *Lazarillo* que «la aparición de cuatro ediciones en un solo año —una de ellas «añadida»— y en 1555 la publicación en Amberes de una *Segunda parte* nos certifican que el éxito inicial del *Lazarillo* fue notable» (2011: 95),

y también, especialmente, «que entre ellas, y probablemente entre ellas y la *princeps*, corrió muy corto espacio de tiempo» (2011: 101). No es posible, sin embargo, decir lo mismo del *Cancionero de romances*: tuvo éxito, de ello no cabe duda, pues también aquí lo certifican las reediciones en un mismo año —lo son la edición de Miles y la propia de Nucio— y, en cierto modo, la *Silva*, que algo tiene de edición añadida, pero el éxito del *Cancionero de romances* no fue, no pudo ser un éxito inmediato.

Escribíamos antes que recientemente Josep Lluís Martos ha propuesto para la primera edición del *Cancionero* de Nucio la fecha de finales de 1546 o principios de 1547. Como se sabe, Menéndez Pidal había relacionado la edición del *Cancionero* con el periplo que llevó al futuro monarca hasta Flandes (1968: II, 71-73); considerada la edición sin año como de 1548 y siendo la segunda de 1550, ambas ediciones coincidían temporalmente con el principio y final del viaje. Esta hipótesis fue aceptada posteriormente por otros autores en sus rasgos generales¹². Martos, sin embargo, constata «la ausencia de elementos materiales en la *editio princeps* del *Cancionero de romances* que remitan al príncipe Felipe y que permitan, así, relacionarla inequívocamente con su llegada a Flandes» (2017: 143). Si la obra de Nucio, prosigue Martos, «se hubiese gestado pensando en tal evento histórico y, ante él, como manera de honrar a un príncipe que gusta de leer o escuchar romances» (2017: 143, n. 20), ese no hubiera sido el aspecto material de la edición. Y, en efecto, basta comparar «la parca *editio princeps* del *Cancionero de romances* con la nobleza editorial del *Orlando furioso* de Urrea, una obra dedicada al príncipe e impresa solo unos días antes de su llegada a Amberes, [...] para entender el lugar que ocupan una y otra en la conmemoración de este acontecimiento» (Martos, 2017: 155). Consecuentemente, y tras analizar con detalle otros aspectos materiales de la edición, Martos concluye que la edición sin año hubo de aparecer o a finales de 1546 o a principios de 1547.

Los argumentos de Martos son en todo punto convincentes e invitan a desvincular la impresión del *Cancionero de romances* del *felicissimo viaje* al mismo tiempo, que dejan la puerta abierta a una posible influencia posterior. Y es que, en efecto, cometeríamos un error si separásemos por completo ambos fenómenos: una cosa es la relación que el viaje pudo tener en la génesis e impresión del libro (o, al revés, la relación que el libro quiso o no quiso establecer con el susodicho viaje) y otra distinta el hecho de que los romances de Nucio —tanto el *Cancionero* como su compilación de Sepúlveda— tuvieran presencia editorial *durante* el viaje del futuro monarca. Materialmente, es cierto, el *Cancionero de romances* no presenta vinculación alguna con él; temporalmente, sin embargo, convive un tiempo notable con ese proceso histórico¹³.

Hay aquí varios factores a tener en cuenta. El primero de ellos, quizá el más importante para entender lo que sucede con los romanceros que nos ocupan, es precisamente (y aunque pueda parecer algo paradójico) la ausencia de fecha en la primera edición del *Cancionero de romances*. Como ya hemos mencionado, Nucio publicó un notable elenco de obras de carácter cortesano. De sus prensas salieron, por ejemplo, en 1544 *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (Peeters-Fontainas, 1965: n.º. 144), la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (Peeters-Fontainas, 1965: n.º. 787) o las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara (Peeters-Fontainas, 1965: n.º. 546). Al año

¹² Beltran (2016: 125-130; 2017a: 64) y Garvin (2016a: 565-567).

¹³ Aunque el viaje propiamente dicho comienza en octubre de 1548, cuando el príncipe sale de Valladolid, entiendo que el proceso propiamente dicho tiene su inicio en el anuncio de Carlos V tras la batalla de Mühlberg, en abril de 1547. Sobre el viaje, véase Álvarez-Ossorio (2001: 53-106).

siguiente, en 1545, imprime además la *Celestina*. Con esto no estoy diciendo nada nuevo, pues tal rasgo de la producción de Nucio es conocido de sobras por la crítica (Martos, 2010: 117; Beltran, 2016: 128; Garvin, 2016a: 567).

Lo que hasta ahora no se ha notado, creo, es que mientras todas estas ediciones que acabamos de citar aparecen con fecha explícita en la portada, sus reediciones de los años posteriores lo hacen sin ella. Ocurre con las obras de Boscán y Garcilaso, que se reimprimen hasta tres veces en los años siguientes, todas ellas sin fecha¹⁴; con las *Epístolas* de Guevara en dos ocasiones, ambas también sin fecha¹⁵; y con la *Silva* de Mexía se reimprime una vez sin fecha y otra con fecha, ya en 1550¹⁶. Y en esos años imprime también otras obras directamente sin fecha: lo hace con la *Propalladia* de Torres Naharro¹⁷ y por supuesto, aparece también sin fecha el *Cancionero de romances*, que como hemos visto debe contarse entre estas obras, y lo haría igualmente la edición perdida de Sepúlveda.

Sobre los pliegos sueltos, que también suelen ir impresos sin fecha, se ha escrito que «lo que para el investigador actual es un constante dolor de cabeza, en la época podía tener notables ventajas: gracias a la ausencia de datos relativa a fecha, lugar y taller de impresión, los pliegos podían ser vendidos en cualquier lugar y presumir siempre de esa supuesta novedad que muchos de ellos airean ostentosamente en el título» (Garvin, 2019: 247). Frente a estos pliegos, a Nucio no le interesaba en absoluto esconder la autoría material de sus obras; en cambio, la ausencia de fecha confería a cualquier obra una actualidad constante, pues constante y sostenida había de ser también la demanda de esos títulos, garantizada por la cercanía de la Universidad de Lovaina y los círculos intelectuales de Bruselas, Brujas y la propia ciudad de Amberes.

Ninguna de las obras que acabamos de citar fue compuesta, ciertamente, en alabanza del príncipe o de su viaje. Si lo hubiese sido, Nucio habría cometido un importante error estratégico editorialmente hablando, pues como ha notado Martos a propósito del *Cancionero de romances*, hubiera dado tiempo a sus competidores a producir «copias completas e, incluso, secuelas que l[o] superasen en la Península, con lo que parte de esos destinatarios potenciales, incluido el mismísimo príncipe, habría podido tener acceso a alguna posible edición peninsular antes de partir del puerto de Rosas» (2017: 143). Publicadas sin fecha, sin embargo, cualquiera de ellas preservaría su actualidad mientras una reedición no viniera a quitársela. Y, en el caso del *Cancionero de romances*, no hubo ninguna, ni en la Península ni fuera de ella, hasta precisamente 1550.

Tengamos en cuenta ahora, por otra parte, que el viaje «no fue [...] sólo el desplazamiento de un príncipe sino el de toda una corte: nobles, eclesiásticos, letrados, soldados y capitanes... La población española de Flandes hubo de experimentar un refuerzo tan considerable, que su capacidad de lectura debió multiplicarse» (Beltran, 2016a: 126). El futuro monarca, como sabemos, salió de Valladolid en octubre de 1548, se embarcó en el puerto de Rosas, pasó por Génova, Milán, Innsbruck, Munich, Heidelberg, se reunió con su padre en Bruselas y, tras pasar por varias ciudades de Flandes —Lovaina, Gante, Brujas— llegó a Amberes en septiembre de 1549. Y con él toda esa comitiva que nombrábamos, además de los comerciantes, intermediarios, apoderados y hombres de negocios que frecuentaban la ya de por sí bulliciosa ciudad portuaria.

¹⁴ Peeters-Fontainas, 1965: n.º 145, fechada en 1545, n.º 146, fechada en 1546-47 y n.º 147, fechada en 1550.

¹⁵ Peeters-Fontainas, 1965: n.º 547, fechada en 1546-47 y n.º 548, fechada en 1550.

¹⁶ Peeters-Fontainas, 1965: n.º 788, fechada en 1546 y n.º 789.

¹⁷ Peeters-Fontainas, 1965: n.º 1310, fechada en 1547-48.

A la hora de historiar e intentar aclarar el éxito de los romanceros en torno a 1550, el último cuarto de 1549 es un marco temporal mucho más cercano, que nos permite una explicación mucho más lógica a lo sucedido que la propia fecha de aparición de 1546 o 1547. Aunque llevara un par de años impreso, en las postrimerías de 1549 el *Cancionero de romances* hubo de percibirse todavía como actual en el momento en que, en el contexto del viaje —y no me refiero con ello a la corte filipina en sí misma, sino a todo lo que movió la empresa— los mercaderes españoles percibieron las posibilidades de trasladarlo a la Península. Las redes comerciales hacen que resulte extremadamente improbable que los libreros y editores no tuvieran constancia de la obra de Nucio hasta esa fecha. Lo que hubieron de notar, por tanto, fue la aceptación entre el público que movilizó el viaje.

3. LOS ROMANCES DE GUILLERMO DE MILES (MEDINA DEL CAMPO, 1550)

Nada más lógico, por otra parte, que siendo este el contexto en el que se percibieron las posibilidades editoriales del *Cancionero de romances*, fuera Medina del Campo el lugar en que —ahora sí *poco después de*— apareció la primera reimpresión de la colección de Nucio. Ambas ciudades estaban conectadas por vías comerciales y por ellas transitaban numerosas mercancías, como la lana, de cuyo comercio Medina del Campo y Amberes constituían el principal eje (Castilla era el lugar de mayor producción y Flandes el de transformación de este producto, de ahí la fama que alcanzaron sus paños). Los datos que conocemos sobre el comercio de libros entre ambas ciudades en esta década que nos ocupa son desgraciadamente mucho menores que los que poseemos, por ejemplo, para la imprenta de Plantino (Imhof, 2011: 69-83), pero no hay duda de que los hubo en abundancia desde principios del siglo.

Creo que no puede haber duda de que, de los romanceros que se imprimen en 1550, la edición de Miles ha de ser temporalmente la primera en aparecer. Varias razones me llevan a creerlo. En primer lugar, la ya mencionada relación entre ambas ciudades y el hecho de que Medina del Campo fuera puerta de entrada a la Península de muchas obras impresas en Europa la sitúa en una posición preeminente frente a Zaragoza. Además, resulta muy difícil creer que, de conocer ya el primer tomo de la *Silva*, el impresor medinés hubiera decidido limitarse a copiar el *Cancionero de romances* en lugar de ensayar un proyecto más amplio y ambicioso: aunque Nájera copia el prólogo de Nucio, basta un simple vistazo a los textos allí reunidos para constatar que no es una mera reproducción; y eso sin olvidar que el impresor zaragozano advierte al final de ese primer volumen que un segundo tomo «se queda imprimiendo». Finalmente, sería absurdo que Miles copiase la edición sin año del *Cancionero de romances* de haber impreso ya Nucio la segunda edición, de 1550.

Así las cosas, quizá pueda precisarse incluso un poco más la fecha de impresión de estos *Romances* si tenemos en cuenta que las importantes ferias de Medina del Campo tenían lugar en mayo y en octubre¹⁸. Era uno de los acontecimientos más importantes del año dentro del comercio del libro y resulta muy lógico pensar que el impresor medinés buscara tenerla lista para tal ocasión. Miles había sido librero durante algunos años y conocía perfectamente el mundo editorial; además, su actividad como impresor la comienza precisamente en ese año, quizá incluso con la edición de este romancero¹⁹. Por

¹⁸ Para la fecha de las ferias, véase Torres (2007: 83). y en general para el comercio los artículos reunidos por Sánchez del Barrio (2011).

¹⁹ Es cierto, con todo, que en la impresión que nos ocupa Miles no se presenta como impresor, sino como costeador de la impresión. Quizá por ello Delgado-Casado (1996: 459-461) apunta que la actividad libraria

otra parte, por las razones ya argüidas, parece evidente que debemos descartar octubre, pues en ese mes seguramente ya habría aparecido o estaría por aparecer la segunda edición del *Cancionero de romances*. Lo más verosímil, por tanto, es creer que mayo de 1550 sería la fecha en la que la edición de Miles tendría que estar terminada.

Generalmente, la impresión de Miles ha sido considerada por la crítica como una mera reimpresión del *Cancionero de romances*. Vaya por delante que, a nivel estructural, se trata efectivamente de una reproducción fiel, ya que ofrece los mismos textos que este y además en el mismo orden: al único ejemplar conservado de esta edición medinense (BNE, R-12985) le faltan algunas hojas²⁰, pero Rodríguez-Moñino ya notó que «la tabla reclama exactamente todas las piezas que se hallan en el *Cancionero* de Anvers s.a» (1969: 268). No es cierto, sin embargo, que la edición de Nucio «se reprodujo sin quitar ni un punto ni coma», ni menos aún que «los textos no presentan variación alguna» (Rodríguez-Moñino, 1969: 90). Frente al *Cancionero de romances*, los textos sí ofrecen numerosas microvariantes, entendiendo por estas «aquella[s] variante[s] grafémica[s] entre dos o más testimonios, siempre debajo de la unidad léxica» (Higashi 2014: 305).

Hemos visto cómo el *Cancionero de romances* se basó principalmente en los pliegos sueltos. El paso de uno a otro transmisor, con todo, vino ya acompañado de un proceso de revisión gráfica. Los textos de los romances tal y como aparecían en los pliegos carecían de puntuación, apenas se usaban mayúsculas —lo que dificultaba mucho la lectura, por ejemplo, de diálogos— y abundaban en ellos las abreviaturas, obligados por el poco espacio tipográfico que dejaban las dos columnas de texto habituales en estos impresos²¹.

De un libro se esperaba no solo una materialidad distinta a la de los pliegos, sino también que se paliaran esos defectos y se ofreciesen unos textos más cuidados. Se trata de un proceso que ya ensayó el impresor del temprano *Libro de cincuenta romances* (Garvin, 2015 y 2020), que retomó Nucio y que siguió el propio Miles. Como ha notado Alejandro Higashi, el impresor medinense recurre a las abreviaturas solo «si el verso rebasa la media del ancho de caja del dozavo como había hecho Nucio y no en pocos casos coinciden (lo que no es de extrañar, porque un verso largo en el tipo de letra usado por Nucio se volvía hipertrófico en la gótica burda de Guillermo de Miles)» (2015: 95). Miles también mantiene gran parte de las mayúsculas que Nucio había introducido en los romances a efectos de una *ordinatio textus* que, con todo, el impresor medinense no siempre parece comprender, de modo que «la conservación pudo deberse a copia mecánica del modelo, sin haber entendido bien a bien los usos previstos para el sistema de capitalización» (Higashi, 2015: 99).

Es un trabajo de detalle, que no se percibe a simple vista, pero que denota que Miles no contempló su labor como una mera copia que debía salir rápido al mercado, sino

de Miles (o Millis) comenzó hacia 1539, pero sitúa el comienzo de su actividad impresora en 1551. Véase también Cátedra (1992: 25-27). En esa primera etapa de su trabajo en el taller, Miles empleó varias obras impresas anteriormente por Nucio en Amberes. Así, en 1551 imprime por ejemplo la *Segunda parte del espejo de consolación* de Juan de Dueñas o el *De la invención y principio de todas las cosas*, de Virgilio Polidoro, ambas impresas en ese mismo año en Amberes —Pérez Pastor (1992: n.º100 y n.º106)— aunque la atribución a Miles de esta última es dudosa. Para las obras de Nucio, véase Peeters-Fontainas (1965: n.º 358 y n.º1365 respectivamente).

²⁰ Además de las hojas finales, el volumen «tiene otra laguna en el cuadernillo A, donde faltan los folios centrales, A VIr-v y A VIIv-r, de modo que del f. A Vv donde inicia el romance del conde Dirlos ahora se pasa abruptamente al f. VIIIr» (Higashi, 2015: 94)

²¹ Para la «retórica formal» del pliego poético es imprescindible el trabajo de Laura Puerto (2006); para los aspectos textuales del romancero en estos impresos en relación con las dos columnas, véase Garvin (2015: 16) e Higashi (2015: 92).

que invirtió un cierto esfuerzo en la lectura y revisión ortotipográfica del original. Un ejemplo suficientemente significativo de esta atención es que notara que *Aunque me falta osadia* se menciona en la tabla de Nucio, pero luego no aparece en el cuerpo del volumen (Garvin 2018a: 30). Por ahí se explica, igualmente, que «cuando se compulsa el texto de Nucio con el de Miles, [...] resulta muy difícil encontrar variantes de peso entre uno y otro y las pocas que hay responden a un criterio de enmienda urgente» (Higashi 2015: 97).

Esto nos permite contemplar con menos prejuicios la labor de Miles y valorar de modo distinto algunos rasgos de esa edición que, según hemos de aceptar, se han malinterpretado. Así, por ejemplo, la ausencia del prólogo que Nucio coloca frente a su colección se ha explicado diciendo que Miles «trató de ocultar su relación con la edición de Amberes, cosa que no hizo Nájera» (Beltran, 2016: 83). Alejandro Higashi, por contra, ha propuesto que la supresión del prólogo se debe, al menos en parte, a razones de índole material. Un análisis detallado de los primeros cuadernos revela que la falta de prólogo «no es por distracción de Guillermo de Miles o por la intención pueril de ocultar el plagio (sin el prólogo, pero con un texto idéntico), sino por razones técnicas: la supresión le servía para ajustar la cuenta del original, pese a emplear una tipografía de mayor tamaño» (Higashi 2015: 92). Miles, como ya se ha mencionado, emplea una tipografía gótica que había heredado de Pedro de Castro, de mayor tamaño que la redonda nuciana, lo que le obliga a esos cambios materiales (Garvin, 2007: 219).

Hay que notar también, para concluir con Miles, que este acepta la propuesta formal realizada por Nucio y planea la obra en dozavo, igual que el *Cancionero de romances*, a pesar de que este era un formato poco frecuente en España. Pero Nucio, como indica Higashi, «había demostrado ya que [tal formato] podía acomodarse perfectamente a la tirada de octosílabos a renglón tirado como una buena alternativa al desperdicio de papel en otros formatos o a la página en cuarto a dos columnas (típica del pliego suelto del cual deseaba deslindarse)» (2015: 92).

El de Miles fue por tanto el primer romancero impreso en España y la primera obra a partir de la cual es posible constatar la influencia del *Cancionero de romances* como «paradigma editorial» (Higashi, 2015). Es desde aquí —y no directamente desde el cancionero de Amberes— que los romances ejercen una notable influencia en la Península. Además, el reducido formato en dozavo o la tendencia a regularizar la presentación ortotipográfica se convierten a partir de este momento en rasgos característicos de estas obras. En todas ellas, sin embargo, esta influencia requiere matizaciones y adquiere diversas formas en función de una serie de condicionantes particulares.

4. REACCIONES: DE LA *SILVA* A LOS PLIEGOS SUELTOS

La edición de los *Romances* de Miles debe contemplarse en un contexto fuertemente comercial, como es el de la feria de Medina del Campo. Testimonio elocuente del estatus que alcanzan estos impresos en los años inmediatamente posteriores lo hallamos en la *Comedia eufrosina*, impresa en Coímbra en 1555, donde en un diálogo entre dos personajes, Cariófilo y Zelotipo, el primero le recomienda al otro que para ganarse la vida, ponga «tenda em Medina del Campo y ganhareis vosso pam peado, em grosar romances velhos, que fam apaziues»²².

Algo distinto sucede con la *Silva*. Acabamos de ver que la edición de Miles probablemente se preparó para la feria de mayo y que, de los romanceros que nos ocupan,

²² Acto tercero, escena segunda. Cito por la *princeps* de 1555, f. 78.

hubo de ser el primero en aparecer. Ello no significa, sin embargo, que la *Silva* tuviera que aparecer necesariamente después de este. No pudo, en cualquier caso, demorarse mucho en salir, ya que en el mismo año de 1550 no solamente se publica aún una segunda parte sino que también aparece en Barcelona una reimpresión ampliada y *emendada* impresa en Barcelona por Pere Botín y a costa de Jaume Cortey (Rodríguez-Moñino, 1973: I, n.º 84; Lamarca, 2015: n.º 307).

Que, a diferencia de Miles, Nájera sí incluya el prólogo de Nucio es, en cualquier caso, un indicio claro de que la *Silva* no depende de la edición medinesa, sino directamente del *Cancionero de romances* antuerpiense. O, de modo más concreto: de las dos compilaciones de Nucio, pues el trasfondo de Nájera lo constituyen esta obra y también los Romances de Sepúlveda (Garvin, 2018a: 169-192).

Es por ello, en parte, que la *Silva* como colección va más allá que Nucio²³. La influencia del *Cancionero de romances* solamente se deja sentir en la primera de las tres partes; allí, un 77,5% de los romances (Higashi, 2015: 101) proviene del *Cancionero* antuerpiense, aunque ya «la supresión en bloque de los carolingios, las adiciones de una primera parte con romances religiosos y de una sección final de chistes había conseguido imprimirle un carácter notablemente distinto al de su modelo» (Beltran, 2017b: 9-10).

Teniendo en cuenta ese doble modelo, sorprende menos el notable salto cuantitativo que supone la *Silva* si se compara únicamente con el *Cancionero de romances*²⁴. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que además la *Silva* «incidió sobre sectores del romancero aún poco estudiados (los religiosos, los de tema clásico, los linajísticos, los aragonesistas, los licenciosos), acogió romances eruditos [...] y constituyó la colección más completa de cuantas conservamos» (Beltran, 2017b: 203-204).

Más allá de su relación con Nucio, los rasgos esenciales de la *Silva* se deben al público al que iba dirigida. En su estructura, contenido y evolución interna, la *Silva* muestra a las claras «el compromiso de Nájera con los intereses de un público aristocrático y aragonés [que] no solo se mantuvo incólume hasta el final de la serie, sino que se amplió progresivamente: apenas aflorado en la *Primera parte*, demasiado dependiente de la edición de Amberes, se implanta firmemente en la segunda y se mantiene y amplía en la tercera, donde los temas de tono social y local quedan subsumidos en las preocupaciones de la monarquía, la cima que coronaba la estructura del reino cuya política exterior fue asumida como propia» (Beltran, 2017b: 169).

Aragón, como ha recordado el propio Beltran, «conoció durante la Baja Edad Media y el Renacimiento un intenso sentimiento de identidad como pueblo y de superioridad sus vecinos que se había formado históricamente ante la necesidad de defenderse por una parte de la ambición cesarista de sus reyes, por otra de la hegemonía política de los demás

²³ Para las tres partes de la *Silva* resulta imprescindible el trabajo de Beltran (2016, 2017a y 2017b); aún resulta muy válido para ciertos aspectos el clásico trabajo de Rodríguez-Moñino (1969: 115-148). Véase también Garvin (2007: 233-279).

²⁴ También Beltran, pese a considerar a Sepúlveda y el *Cancionero de romances* como dos tendencias distintas, explicita ese eco cuando menciona que los grabados que acompañan a la *Silva* «pueden ser un indicio de la dignificación del romance: la adaptación del romancero a los gustos de las clases letradas o poderosas, amantes de los libros pequeños de entretenimiento, y su asimilación a una tipología libraria aceptada por el público culto o con cierto barniz de cultura, el mismo al que iban dirigidos los *Cuarenta cantos* de Alonso de Fuentes y los *Romances nuevamente sacados de las historias de España* de Lorenzo de Sepúlveda» (2016b: 129-130). Respecto a la ordenación de los materiales en la *Silva*, también nota que a los romances religiosos le siguen los de historia de España reivindicados precisamente por estos dos autores (2016b: 107-108).

reinos de la Corona de Aragón (especialmente de Cataluña) y de la prepotencia castellana después» (2016b: 45-46). En los años en que aparece la *Silva*, además, esa prepotencia se percibe como especialmente presente. En las cortes de Monzón, celebradas en 1547, se presenta al príncipe Felipe una petición para que nombre un cronista que pueda escribir una historia de Aragón. Tal petición, «se originaba en sensibilidades patrióticas, entre ellas la aparición en 1541 del primer volumen de los *Cuatro primeros libros de la Crónica general de España*, obra de Ocampo, y que algunos miembros de la Diputación de Aragón consideraban perjudicial para sus propios intereses debido a que concedía mucha importancia a la historia de Castilla, pero no en cambio a la de Aragón» (Kagan, 2010: 155). El *Cancionero de romances* ya abundaba en textos de historia castellana: allí se les dedica, recordémoslo, una sección propia, la más extensa. Pero es que además los *Romances* de Sepúlveda eran esencialmente, salvando los añadidos de Nucio, una versificación de gran parte de la *Crónica* ocampiana. Se comprende así que Nájera se esforzara en ofrecer un buen surtido de romances de tema aragonesista que contrarrestaran esa visión fuertemente castellanizante.

Finalmente, en 1550 aparece la segunda edición del *Cancionero de romances*, el último de los tres romanceros en imprimirse²⁵. Hasta ahora, la crítica no ha mostrado acuerdo en el factor que provoca la aparición de esta edición. Nada dice al respecto Rodríguez-Moñino más allá de mencionar el «evidente propósito de reelaborar la obra» (1969: 90), en Garvin (2007: 231) se supone que Nucio actúa «alentado por el éxito de la primera edición», mientras que Higashi, por su parte, opina que «no podemos asegurar que Nucio haya estado al tanto de las copias preparadas en los talleres españoles y que allí haya encontrado una competencia directa (y menos una inspiración para las mejoras)» (2015: 107). En mi opinión, la cronología hasta aquí expuesta sugiere que esta segunda edición del *Cancionero de romances* se debe más al éxito —o quizá meramente a la existencia— de la *Silva* y los *Romances* de Medina del Campo que al de la *editio princeps* del cancionero antuerpiense. Si la segunda edición del *Cancionero de romances* viniera motivada por esa por el éxito de la propia *princeps*, estaríamos hablando de un éxito tardío y costaría, además, argumentar los cambios que opera Nucio. Si la edición de 1550, en cambio, se hizo con conocimiento de las ediciones peninsulares mencionadas, se comprenden mejor las modificaciones que llevó a cabo el editor antuerpiense. Obviamente, lo segundo no excluye lo primero: gracias a la ausencia de fecha, la primera edición aún podría tener salida, pero si entendemos la edición de 1550 como reacción a las compilaciones peninsulares, se entienden mejor, como decimos, las novedades de la nueva edición.

En primer lugar, Nucio coloca, ahora sí, la fecha explícita de 1550 en la portada, además de indicar allí que el *Cancionero* sale «nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes»²⁶. No parece que el objetivo de Nucio haya sido el de competir con estas en territorio peninsular —no logró, al menos, frenar las reimpresiones de la *Silva*, que aparecen en Barcelona y en la misma Zaragoza en 1550 y 1552— pero sí que fijó su dominio en Flandes, donde en 1555 aparecería la edición que cabe considerar como definitiva, más aún que esta de 1550 (Garvin e Higashi, 2017: 90-96).

En 1550, sin embargo, aún hemos de atender a un fenómeno sin el que nuestro análisis sería incompleto: la aparición de pliegos sueltos con romances como consecuencia

²⁵ No tengo en cuenta para este cómputo la edición barcelonesa de la *Silva*, ya que la considero reimpresión de segundo orden, es decir, no procede del *Cancionero de romances* sino de forma indirecta.

²⁶ Puede consultarse la edición facsímil con estudio introductorio de Paloma Díaz-Mas (2017).

del éxito de los mencionados romanceros. Dicho fenómeno ha pasado algo inadvertido, sobre todo porque habiendo utilizado el *Cancionero de romances* principalmente estos impresos como base, muchos pliegos posteriores a la colecta de Nucio se han considerado reimpressiones de pliegos anteriores o, lo que es lo mismo, se ha asumido que, existiendo un pliego posterior, Nucio probablemente tomaría sus romances de alguna edición anterior de ese pliego. Lo cierto, sin embargo, es que no hay evidencias documentales para ello y, en muchos casos, podría postularse una relación a la inversa que, a la luz de lo expuesto, encajaría mejor con la cronología propuesta.

Este pudiera ser el caso de dos pliegos sueltos impresos en Burgos por Juan de Junta en ese 1550: RM 674 y RM 1043²⁷. El primero lleva el título *Aquí comiençan quatro Romances del rey don Rodrigo. Con vna obra de Gomez Manrrique. Agora nueuamente impressos. M.D.L.* y contiene los romances «Don Rodrigo rey de España / por la su corona honrrar» (1), «Las huestes de don Rodrigo» (2), «Ya se sale de la priesa» (3) y «Después que el rey don Rodrigo / a España perdido había» (4). Menéndez Pidal (1914: 15) creyó que estos cuatro romances, que en el *Cancionero* se encuentran en el mismo orden que en el pliego, procedían «de una edic. anterior del pl.s.», opinión refrendada posteriormente por él mismo (1957: 17). Sin embargo, y aunque muchos de los pliegos empleados por Nucio procedían seguramente de ese taller burgalés, la presencia explícita de la fecha 1550 resulta fuertemente sospechosa, más aún cuando de la misma imprenta salieron innumerables pliegos sin fecha. ¿Por qué se fechó? La sospecha de que Junta pudiera estar tomando del *Cancionero* y no a la inversa es mayor cuando caemos en la cuenta de que en el mismo año y de nuevo con la fecha explícita de 1550 aparece aún ese otro pliego (RM 1043) en el taller burgalés: *Romance nueuamente hecho de la muerte que dio el traydor de Villido Dolfos al rey don Sancho estando sobre el cerco de çamora. Y de la batalla que ouo don Diego ordoñez con los hijos de Arias gonçalo. Año de M.D.L.* Menéndez Pidal ve tan clara la dependencia, que se limita a indicar que Nucio «copia hasta el título del pl.s.» (1914: 15), pero conteniendo el pliego solamente el romance «Después que Vellido Dolfos» parece razonable creer que también en este caso el pliego reproduce el título de la compilación antuerpiense.

Hay que tener también en cuenta, como ya hemos dicho, que para los romances de historia castellana Nucio recurrió a fuentes muy recientes, en muchos casos manuscritas (Garvin, 2021:1-22). Los romances de historia de España gozaban en esos años centrales de la centuria de especial éxito, sobre todo a raíz de la publicación de la *Crónica general* de Ocampo, y muchos de ellos entraron en los romanceros sin haber pasado previamente por letras de molde. Aunque ello no signifique ni mucho menos que los romances sobre el rey don Rodrigo se compusieran tempranamente, la *Crónica sarracina* había aparecido impresa en Sevilla en 1499 y conoció varias ediciones durante las primeras décadas del xvi, pero los romances no los conocemos hasta fecha más tardía. Más evidente es el caso de los procedentes de la *Crónica* de Ocampo, pues todos los que encontramos dispersos por pliegos y romanceros se remontan como muy tarde a 1541. El éxito editorial de esos textos impulsó la composición de más y más romances y los acontecimientos allí narrados eran cada vez más cercanos. No era, como proceso, nada nuevo: la toma de Túnez de 1535, por ejemplo, impulsó numerosos romances, no siempre reconocibles como referentes a ese hecho histórico (Beltran, 2017c). Pero en 1550, el favor editorial por el género y el

²⁷ Para la fecha, véase Fernández Valladares (2005: n.ºs 393 y 396). Hay edición facsímil del primero en García Noblejas (1957-61, II: n.º 85) y del segundo en Menéndez Pidal (1961, I: n.º 2).

éxito de esos romanceros y pliegos replicantes despiertan entre los editores un interés concreto por esos nuevos romances. Muy probablemente, los dos pliegos mencionados sean solamente los restos visibles de un fenómeno que hubo de tener mucha más amplitud.

Por otra parte, no solamente el pliego suelto continuó siendo vehículo de transmisión de contenidos diversos, sino que además el romance se seguía considerando vehículo adecuado para la difusión de acontecimientos históricos recientes. Así, en 1550, en Amberes, Johannes Steelsio imprime el *Romance y relacion verdadera de lo que paso en la conquista de la fortissima y inexpugable ciudad de Africa en Berueria ganada por fuerça de armas por los Soldados Vieios Españoles del Emperador y Rey nuestro Señor enel Año de M.D.L. Fue embiado por vn Soldado que se hallo en la conquista a otro amigo suyo que reside en Italia*. No se trata en sentido estricto de un pliego suelto, pues es un impreso de 28 hojas, en octavo²⁸. El hecho histórico que se romancea allí es la toma de la ciudad tunecina de Mahdía, en verano de 1550, de modo que, como apunta Beltran (2017b: 63) «teniendo en cuenta que las comunicaciones de la época difícilmente podían dar noticia del hecho hasta pasadas varias semanas, el pliego debe ser ya de fines de 1550 o de comienzos de 1551»²⁹. Si nos interesa este impreso es menos en cuanto tal que como síntoma de las razones que determinaron la distinta suerte corrida por los *Romances* de Sepúlveda frente al *Cancionero de romances*. A diferencia de lo que ocurría en las ciudades peninsulares, no parece que Amberes haya sido una urbe en la que se imprimieran demasiados pliegos sueltos. Sin duda, al imprimir este cuaderno, Steelsio hubo de percibir la conjunción de un interés por los romances y un interés por el hecho histórico y militar inmediato. Y la iniciativa hubo de tener buena acogida, ya que —ya fuera en paralelo o, más verosíblemente, poco después— Steelsio lo incluyó, adaptando el formato al nuevo contexto, al final de su edición de los *Romances* de Sepúlveda.

5. DE NUEVO SOBRE SEPÚLVEDA

La inclusión de este cuaderno al final de la edición de Steelsio es enormemente significativa, pues nos permite explicar en gran parte la aparición de esa edición y, al mismo tiempo, indagar en las razones por las que la obra de Sepúlveda no gozó del mismo éxito que los romanceros que hemos tratado más arriba.

He hecho referencia arriba a la exhaustividad como uno de los rasgos principales del *Cancionero de romances*. En cierto sentido, podría decirse que mientras Nucio actuó de modo retrospectivo, Steelsio abordó los *Romances* de Sepúlveda de modo prospectivo, considerando la mayor cercanía posible de los hechos narrados como rasgo diferenciador de su edición: la novedad de la colecta se publicita en la portada al mencionarse explícitamente la fecha de 1551 y la inclusión de ese romance sobre Mahdía. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió, según veíamos, con el *Cancionero de romances*, que gracias a la ausencia de fecha pudo mantenerse vivo editorialmente hasta bien entrado 1549, una edición como la de Steelsio se agota en su misma inmediatez³⁰. No parece que la presa de

²⁸ Ello no impide, sin embargo, que aparezca registrado en el *Nuevo Diccionario* (RM 1065bis), si bien con esa advertencia.

²⁹ Agradezco a Laura Puerto haber llamado mi atención sobre el hecho de que este romance bien puede considerarse como una relación de sucesos en octosílabos. Una panorámica de este tipo de relaciones en el siglo XVI puede verse en Sánchez Pérez (2012).

³⁰ La primera edición conocida impresa en la Península, más allá de la *princeps* sevillana, es —sin descartar la posibilidad de ediciones anteriores— la de 1562, impresa en Medina del Campo por Francisco del Canto. Sobre esta edición, véase Laskaris (2019a y 2019b) y Garvin (en prensa b).

Mahdía pudiera usarse como reclamo editorial durante mucho tiempo, y en cualquier caso la edición de Nucio probablemente vino a tapar esas posibilidades³¹.

Algunos detalles de esa edición merecen comentario. Aumenta la edición anterior, base de la de Steelsio, y se convierte así en la más amplia disponible en el mercado en esos momentos³². También ella publicita la novedad al mencionar en portada que «van añadidos muchos nunca vistos». Pero, a diferencia de la segunda edición del *Cancionero de romances*, no lleva fecha explícita. En lugar de ello, sí incluye, en cambio, la mención —verdadera o no— de que se imprime «con priuilegio». Quizá a Nucio le interesaba, simplemente, sacar una edición que frenase a la competencia. Eran necesarios nuevos textos como reclamo, pero la mención del privilegio bastaría como medida disuasoria. No parece que Nucio haya tenido mayor interés en esos romances que el de defender su bastión, ya que, a diferencia de lo que sucede con el *Cancionero de romances*, que se mejora edición a edición hasta alcanzar su estado óptimo en 1555, la edición antuerpiense conservada no parece haber sufrido un proceso de revisión textual tan detallado como el *Cancionero*.

Con esta segunda edición de Nucio terminan las ediciones y reediciones conocidas que tienen su origen último en ese ambiente literario sevillano que trazábamos al principio y su impulso inmediato en la tardía recepción del *Cancionero de romances*. La historia impresa del género, por supuesto, continúa. En 1550, no lo olvidemos, aparecen en Sevilla los *Cuarenta cantos* de Alonso de Fuentes y en Zaragoza y Barcelona se reimprime la *Silva*, hasta que en 1561, con la *Silva* compendiada de Barcelona, aparece la edición más influyente en las décadas siguientes (Rodríguez-Moñino, 1969: 171-184). Quizá, incluso, los *Romances* de Miles no fueron los únicos que vieron la luz en esos años en Medina del Campo³³. Todas estas ediciones quedan fuera de nuestro foco de estudio, pero son deudas, eso sí, de todo lo que sucede en estos años centrales del siglo, un momento histórico breve, pero esencial para la historia del romancero.

OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio (2001): «Ver y conocer: el viaje del príncipe Felipe (1548-1549)», en *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, J. Martínez Millán (ed.), II, pp.53-106.
- BELTRAN, Vicenç (2016): *Primera parte de la Silva de varios romances, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2017a): *Segunda parte de la Silva de varios romances, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.

³¹ Aunque el acontecimiento histórico en sí siguió despertando interés entre los humanistas españoles y flamencos de Amberes, como lo prueba la edición en 1554 de la obra en latín de Calvete de Estrella, (traducida posteriormente al castellano por Diego Gracián de Alderete, antes incluso de ser reeditada). Se trata de *Rerum a Carolo V. Caesare Augusto in Africa bello gestarum Comentarium elegantissimum iconibus ad historiam accommodis illustrati*, impresa en Amberes, por Juan Bellerio (Ioan Bellerum).

³² La más amplia, se entiende, de las de Sepúlveda. Los textos añadidos se marcan allí con un asterisco en la tabla.

³³ Sobre la edición de los *Romances* de Sepúlveda publicada en Medina del Campo por Francisco del Canto, 1562, y sus relaciones con las ediciones antuerpienses, véase Garvin (en prensa b).

- BELTRAN, Vicenç (2017b): *Tercera parte de la Silva de varios romances*, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2017c): «La memoria del linaje y la emergencia del Romancero: los Manrique de Lara», *Abenámar*, 2, pp. 67-92.
- BELTRAN, Vicenç (2019): «Los autores de los romances», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, Tomasseti, Isabella, et. al. (eds.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp.85-107.
- BELTRAN, Vicenç (2020): *Alonso de Fuentes. Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias. Sevilla. 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BLECUA, Alberto (1984): «Juan Sánchez Burguillos, rui señor menesteroso del siglo XVI», en *Estudios sobre el Siglo de Oro: homenaje al profesor Francisco Yndurain*, vv.aa., pp. 69-104.
- CANET, José Luis (2009): «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro*, 28, pp. 59-73.
- CASTILLEJO BENAVENTE, Arcadio (2019): *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*, Sevilla, Universidad de Córdoba - Universidad de Sevilla.
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles (siglos XV - XVII)*, Madrid, Arco Libros.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (2005): *Cancionero de romances. Amberes. 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005): *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA NOBLEJAS, José Antonio (ed.) (1957-1961): *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARVIN, Mario (2007): *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*, Madrid-Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964562777>
- GARVIN, Mario (2015): «El Libro de cincuenta romances: historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131 (1), pp. 36-56. DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2015-0003>
- GARVIN, Mario (2016a): «Edición e intención editorial: los romances de Martín Nucio», *Lemir*, 20, pp. 561-576.
- GARVIN, Mario (2016b): «Martin Nucio y las fuentes del Cancionero de Romances», *eHumanista*, 32, pp. 288-302.
- GARVIN, Mario (2018a): *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España, compuestos por Lorenzo de Sepúlveda. Amberes, M. Nucio, s.a*, Prólogo de José Julián Labrador, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- GARVIN, Mario (2018b): «Los Romances de Lorenzo de Sepúlveda: de las ediciones antuerpienses a la princeps», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66 (1), pp.71-94. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v66i1.3393>
- GARVIN, Mario (2019): «Fuentes impresas del romancero: el caso de los pliegos poéticos sevillanos de la primera mitad del siglo XVI», en *Pragmática y metodología para el estudio de la poesía medieval*, Josep Lluís Martos y Natalia Mangas (eds.), Alacant, Universitat d'Alacant, Colección Cancionero, Romancero e Imprenta, 2, pp. 235-252.
- GARVIN, Mario (2020): «El Libro de cincuenta romances: constitución y contenido», *Estudios Románicos*, 29, pp. 195-208. DOI: <https://doi.org/10.6018/ER.415741>

- GARVIN, Mario (2021): «La historia de España en el *Cancionero de romances*: el proyecto editorial de Martín Nucio en diálogo con su contemporaneidad», *Criticón*, 141, pp. 1-22. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.19354>
- GARVIN, Mario (en prensa a): «Los romances de Juan Sánchez Burguillos», en prensa para las *Actas del VI Congreso Internacional del Romancero*, celebrado en Madrid del 25 al 27 de noviembre de 2019.
- GARVIN, Mario (en prensa b): «Lorenzo de Sepúlveda en Medina del Campo: la edición de 1562 de Francisco del Canto y su relación con las ediciones antuerpienses», *Bulletin of Hispanic Studies*.
- GARVIN, Mario e HIGASHI, Alejandro (2017): «Texto crítico e intención editorial en el *Cancionero de romances* de Martín Nucio», *Incipit*, 37, pp. 81-108.
- HIGASHI, Alejandro (2014): «Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*», en *La poesía en la imprenta antigua*, Josep Lluís Martos (ed.), Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, pp. 305-324.
- HIGASHI, Alejandro (2015): «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, pp. 87-117.
- HIGASHI, Alejandro (2018): *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España, compuestos por Lorenzo de Sepúlveda. Amberes, Juan Steelsio, 1551*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- IMHOF, Dirk (2011): «El comercio de libros entre Amberes y Medina del Campo en el siglo XVI y principios del XVII», en *Libros y ferias. El primer comercio del libro impreso. V. Centenario de la imprenta de Medina del Campo (1511-2011)*, Antonio Sánchez del Barrio (ed.), Valladolid, Fundación Museo de las Ferias - Junta de Castilla y León - Diputación de Valladolid - Ayuntamiento de Medina del Campo, pp. 69-83.
- KAGAN, Richard L. (2010): *Los cronistas y la corona: la política de la historia de España en las edades Media y Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica y Marcial Pons.
- LAMARCA, Montserrat (2015): *La imprenta a Barcelona (1501-1600)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- LASKARIS, Paola (2019a): «Reseña. Los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, pp. 227-242. DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2019.8.08>
- LASKARIS, Paola (2019b): «El *Cancionero de romances* de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras», en *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, María Jesus Lacarra (ed.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 653-669.
- MARTOS, Josep Lluís (2010): «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», en *Convivio: Cancioneros peninsulares*, Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 111-123.
- MARTOS, Josep Lluís (2017): «La fecha del *Cancionero de romances* sin año», *Edad de Oro*, XXXV, XXXVI, pp.137-157. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2017.36.009>
- MARTOS, Josep Lluís (2020): «Modelo editorial y morfosintaxis material de una edición de Martín Nucio: la *Questiō de amor* y la *Cárcel de amor* (1546)», *Revista de poética medieval*, 34, pp.271-296. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77838>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1899): «Notas para el Romancero del Conde Fernán González», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*. Con un prólogo de D. Juan Valera, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, pp. 429-507.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914): *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*. Edición facsimil con una introducción, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957): *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Romancero del rey don Rodrigo y Bernardo del Carpio*, Madrid, Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1961): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí), teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOLL, Jaime (1999): «Gaspar Zapata, impresor sevillano condenado por la Inquisición en 1562», *Pliegos de bibliofilia*, 7, pp. 5-10.
- NUYTS, Corneille Joseph (1856): *Essai sur l'imprimerie des Nutius*, Bruselas, Vandereydt.
- PEETERS-FONTAINAS, Jean (1956): *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Amberes, Société des Bibliophiles Anversois.
- PEETERS-FONTAINAS, Jean (1965): *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas méridionaux*, Nieuwkoop, De Graaf.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, (1992 [1895]): *La imprenta en Medina del Campo*. Pedro M. Cátedra (ed.), Salamanca, Junta de Castilla y León.
- PUERTO MORO, Laura (2006): «Hacia la definición de una retórica formal para el pliego suelto poético (1500-1520)», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Pedro M. Cátedra (dir.), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 543-561.
- RICO, Francisco (ed.) (2011): *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Biblioteca Clásica. Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969): *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia - Editora regional de Extremadura.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973): *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Siglo XVI* (edición de Arthur Lee-Francis Askins), Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio (ed.) (2011): *Libros y ferias: el primer comercio del libro impreso. V centenario de la imprenta de Medina del Campo (1511-2011)*, Valladolid, Fundación Museo de las Ferias - Junta de Castilla y León - Diputación de Valladolid - Ayuntamiento de Medina del Campo.
- SÁNCHEZ PÉREZ, María (2012): «Panorámica sobre las Relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)», *eHumanista*, 21, pp.336-368.
- TORRES, José María (2007): «Juan Pedro Musete, mercader de libros en Medina del Campo», *Revista General de Información y Documentación*, 17, pp. 81-94.

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 6 de julio de 2021



**Entre la Chancillería y los pliegos de cordel:
la declaración de Brianda Pérez sobre la Guerra de las
Alpujarras (1568-1571)**

**Halfway between the Chancellery and poetic chapbooks:
Brianda Pérez's statement on the war of the
Alpujarras (1568-1571)**

María SÁNCHEZ-PÉREZ
(IEMYRhd-Universidad de Salamanca)
mariasanchezperez@usal.es
ORCID: 0000-0003-3411-4308

ABSTRACT: During the reign of Philip II, various battles were fought, and one of the most difficult internal conflicts was the rebellion of the Alpujarras. The news about the Morisco revolt was published in different formats, handwritten and printed. In this sense, the popular literature that was printed was familiar with this phenomenon, and chapbooks displayed different facts about the uprising. In this study, we are particularly interested in an account of events, preserved in two chapbooks printed in different parts of the Peninsula, which includes the confession of Brianda Pérez, wife of Fernando de Córdoba y Valor also known by his Arab name Abén Humeya, who was the leader of the Morisco revolt. Until recently, there had been doubts about the existence of this woman and her confession, but recent documents prove that those facts were real. Therefore, Brianda Pérez' poetry chapbook takes on new meaning.

KEYWORDS: popular literature, single event news pamphlets, Spanish poetic chapbooks, War of the Alpujarras, Gaspar de la Cintera, Brianda Pérez

RESUMEN: Bajo el reinado de Felipe II se libraron diferentes conflictos siendo uno de los más problemáticos, dentro de política interior, la guerra de las Alpujarras. Las noticias en torno a la rebelión de los moriscos debieron de correr en diferentes formatos, manuscritas e impresas. En este sentido, la literatura popular impresa no fue ajena a este fenómeno, por lo que diferentes hechos en torno a la sublevación alpujarreña se difundieron en pliegos de cordel. En este trabajo nos interesa especialmente una relación de sucesos, conservada en dos pliegos impresos en distintas zonas de la Península, en la que se recoge la confesión de Brianda Pérez, mujer de Fernando de Córdoba y Valor, Abén Humeya, jefe de la rebelión morisca. Hasta hace poco se había dudado de la existencia de dicha mujer y de su propia confesión, pero documentos actuales han demostrado que los hechos fueron verídicos, por lo que la composición de Brianda Pérez impresa en dos pliegos sueltos poéticos cobra nuevo sentido a partir de ese descubrimiento.

PALABRAS-CLAVE: literatura popular, relaciones de sucesos, pliegos sueltos poéticos, Guerra de las Alpujarras, Gaspar de la Cintera, Brianda Pérez

La conocida como rebelión o guerra de las Alpujarras fue uno de los episodios de política interior más complicados al que tuvo que enfrentarse Felipe II. Los acontecimientos que rodean a este conflicto fueron divulgados y conocidos en la Península gracias, entre otros medios, a la venta y difusión de pliegos de cordel¹.

Gaspar de la Cintera, uno de los copleros populares más conocidos del siglo XVI, entregó a la imprenta más de un pliego relacionado con asuntos y cuestiones de política exterior o interior, candentes en su época, ya fueran relativos al tema del turco o a la rebelión alpujarreña. En esta ocasión, queremos centrarnos, precisamente, en esta última, pero antes quisiéramos ofrecer algunos detalles sobre el autor, pues nos ayudarán a comprender mejor por qué cultivó temas de esta índole².

Son muy pocos los datos que actualmente conocemos sobre Gaspar de la Cintera. Posiblemente nació en la ciudad de La Loma, en Úbeda, en la primera mitad del siglo XVI, aunque no conservamos ninguna documentación oficial que así lo acredite³. Él mismo se presenta en sus obras como «privado de la vista, natural de Úbeda y vezino de Granada». Perteneció, por tanto, al prototipo de ciego cantor y compositor de sus propias obras. Atendiendo a las fechas de datación de sus pliegos sueltos poéticos, doce en total, cabe destacar que su actividad se enmarca en la segunda mitad del siglo XVI, concretamente entre 1562 y 1582. Conocido como «el ciego de Úbeda», ignoramos la popularidad que pudo llegar a alcanzar en su época o algunos años después⁴, pero a juzgar por el número de pliegos que de él se han conservado —no hay constancia de que escribiese más, pero es lo más probable—, cabe deducir que era bien conocido entre sus conciudadanos y, casi con toda probabilidad, es posible que lo fuera entre otros copleros de su misma condición y seguramente también entre los impresores de pliegos de cordel más destacados de aquellos años. En cualquier caso, se le estimó como un valor local, cuya memoria se mantiene de alguna manera viva entre sus conciudadanos, pues incluso una de las calles de Úbeda lleva hoy su nombre. Nacido en esta ciudad jiennense, afirma en sus pliegos que era «vezino de Granada». Este hecho resulta crucial para comprender la temática de algunas de sus obras. Así, es evidente que, por su relevancia, uno de sus pliegos se ocupe del levantamiento de los moriscos en las Alpujarras. Su descripción tipobibliográfica es la siguiente⁵:

¶ Aquí se contiene cierta co[n]fession | que el illustre señor licenciado Lope de Montenegro Sar= | miento, oydor del consejo y Chancilleria de Granada le to | mo a Brianda perez, amiga y muger que fue del primer re= | yezillo don fernandillo de balor: la qual siendo preguntada | descubrio grandes y estraños secretos que los moros desse | reyno tenían para su rebellion y alçamie[n]to Sacado al pie | dela letra en verso por Gaspar dela Cintera, priuado | de la vista, natural de Ubeda, y vezi= | no de Granada. [En redonda:] ¶ Impressa en Pamplona con licencia, por Thomas Porralis de saboya. Año de 1571.

¹ Sobre esta temática véanse los siguientes trabajos: Redondo (1993, 1995 y 2008) y Sánchez-Pérez (2015a).

² Un estudio y edición completos de toda la producción de Gaspar de la Cintera en Sánchez-Pérez (2003); para investigaciones concretas relacionadas con su obra, Sánchez-Pérez (2008 y 2013).

³ Varios autores —fundamentalmente andaluces— de principios del siglo XX mostraron interés por Gaspar de la Cintera y, aunque no han podido aportar más datos sobre su vida, sí ofrecen una visión personal de la obra del coplero (remitimos, de nuevo, a Sánchez-Pérez, 2008: 254-255).

⁴ Con todo, José Manuel Blecua afirmaba que «fue uno de los poetas ciegos más populares de la segunda mitad del siglo XVI» (Blecua, 1976: I, 18).

⁵ Seguimos la descripción teniendo en cuenta dos obras: Rodríguez-Moñino (1997) [en adelante citamos como RM junto al número de entrada]; y Askins e Infantes (2014). Ambas en la entrada RM 141.8.

A continuación el texto a dos columnas.

- Sentencia es la q[ue] concluyo | d[e] dios y dicha entre nos.
- [En redonda:] ¶ Siguense los Sonetos.

4.º 4 hojas, letra gótica, menos la línea final del título, a dos columnas.

Pamplona: Tomás Porrallis de Saboya, 1571.

Huesca: Archivo Histórico Provincial, Protocolo, 620.

La guerra de las Alpujarras tuvo lugar entre 1568 y 1571, por lo que el pliego ofrece información relativa al final de los acontecimientos —como analizaremos detenidamente más adelante—. Respecto a las composiciones que conforman la obra, se encuentra una primera pieza compuesta en quintillas dobles y finaliza el pliego con la inclusión de cuatro sonetos. En este sentido, sabemos que no es frecuente encontrar estrofas de arte mayor en estos pliegos en verso, pero es probable que Cintera se decantara por dicha métrica para intentar dotar de un «aire de autoridad» a su obra⁶.

Esta pieza de Gaspar de la Cintera se conservó en el Archivo Histórico Provincial de Huesca —Protocolo 620— y fue dada a conocer por M.^a Remedios Moralejo Álvarez (1994), quien se interesó en su estudio, fundamentalmente, por los impresores que se asentaron en el Reino de Navarra. Además, en este trabajo ofrece reproducción facsímil del pliego de Cintera. Años después, Dámaso Chicharro Chamorro se ocupó de este pliego desde una perspectiva más filológica. Al constar la pieza de dos partes claramente diferenciadas, publicó dos artículos: uno dedicado a la primera composición en quintillas dobles —que sería la primera parte—, y otro centrándose en los cuatro sonetos finales dedicados a Granada —que comprenderían la segunda— (Chicharro Chamorro, 1997 y 1999)⁷.

Tal y como se indica en la descripción, este pliego, impreso en 1571, salió de las prensas de Tomás Porrallis, afincado en Pamplona desde 1570 y donde desarrollará la mayor parte su trabajo —aunque también realizó estancias esporádicas en otras ciudades, como Tudela y Épila—. Sabemos, además, que permaneció en activo hasta 1591. Existe la probabilidad de que Tomás Porrallis tuviera contacto con un impresor barcelonés: «Es posible que tuviera alguna vinculación profesional con Hubert Gotard pues en 1578 este impresor cobra una cantidad a un Tomás Corral, impresor en Pamplona, que suponemos será Porrallis». Teniendo en cuenta los datos que expondremos más adelante, el pliego que analizaremos a continuación quizá no salió de las prensas de Hubert Gotard, pero sí de las de otro impresor barcelonés coetáneo y con el que Gotard debió mantener relación⁸:

Aqui se contiene cierta co[n]fession | que Brianda Perez ha hecho a los Señores de Grana | da, y siendo preguntada ha descubierto grandes y estraños | secretos que los Moros tenian para su alçamiento. | Impressa en Barcelona con Licencia.

A continuación el texto, a dos columnas.

- Setencia es la que concluyo | de Dios y dicha entre nos. [¶ Comiença la Obra].

⁶ Sobre la métrica de los pliegos en verso, véanse Baranda (1986) y Sánchez-Pérez (2015b).

⁷ Además, el autor realiza en ambos estudios un pequeño recorrido por todos aquellos autores de la zona jiennense que citaron en sus obras a Gaspar de la Cintera, para pasar, a continuación, a la transcripción del pliego junto con el estudio de lo que en él se narra.

⁸ La información relativa a ambos impresores ha sido tomada de Delgado Casado, 1996 (s.v. *Porrallis*, *Tomás*; s.v. *Gotard*, *Hubert*; respectivamente). Cita tomada del vol. II, p. 546. Para la descripción tipobibliográfica que figura a continuación hemos seguido RM 707.5.

4.º 2 hojas. Letra redonda.

Barcelona, [s.i. (*Claudio Bornat*), s.a. (ca. 1573)].

Como se observa, estaríamos ante la misma obra, pero de este pliego —no atribuido a Cintera ni a ningún otro autor— desconocemos, además, el impresor y la fecha de datación. La información que figura entre paréntesis y en cursiva está tomada del trabajo al que nos referiremos a continuación. En 1988, Pedro M. Cátedra y Carlos Vaíllo publicaron un estudio sobre dieciocho pliegos poéticos del siglo XVI conservados en la Biblioteca Universitaria de Barcelona. Entre ellos aparecía este pliego de autor desconocido, cuyo contenido desarrolla precisamente el mismo tema que la pieza de Cintera: la declaración de Brianda Pérez, quien, según se dice en el pliego de Cintera era «amiga y mujer» de Fernando/Hernado de Córdova y Válor —morisco conocido también como Aben Humeya—⁹. El pliego conservado en Barcelona resulta una edición mucho más simplificada que el de Gaspar de la Cintera, tal y como puede observarse ya desde el mismo título, pues en el pliego barcelonés aparece un resumen de la primera composición y desaparecen los sonetos que incluía la pieza del ciego de Úbeda. El pliego anónimo consta únicamente de dos hojas, mientras que el de Cintera comprende cuatro¹⁰. Los datos de esta última obra son claros: conocemos el nombre del autor (Gaspar de la Cintera), del impresor (Tomás Porrallis), la ciudad de impresión (Pamplona) y el año (1571); mientras que del otro únicamente sabemos con certeza que fue impreso en Barcelona. Cátedra y Vaíllo señalaban:

Sin otras indicaciones tipográficas que la de lugar se presenta este nuevo pliego, desconocido a todos los bibliógrafos, que trata de un tema muy candente en esos tiempos, el de la guerra de los moriscos, con la confesión de una Brianda Pérez, que reconoce ser amiga de don Fernando de Válor, Abén Humeya, cuyas intrigas pone al descubierto de manera desorganizada. Quien redactara el pliego sabía de las formas judiciales, que recrea. Su impresión sería de hacia 1572-1575 y, según echamos de ver por sus características tipográficas, habrá salido de las prensas de Claudio Bornat. (Cátedra y Vaíllo, 1988: 99)

Por su parte, Montserrat Lamarca ofrece básicamente los mismos datos: «[*Claudio Bornat? 1573?*]» (Lamarca, 2015: n.º 560).

Con estos datos, podemos deducir que el impreso de Pamplona es anterior al de Barcelona y, quizás, este aspecto explique también que el pliego más extenso sea el primero cronológicamente —y de ahí que se simplificara, por ejemplo, la narración en el segundo, así como también la supresión de los sonetos dedicados a Granada—. No sabemos si Gaspar de la Cintera tenía conocimiento de que uno de sus pliegos circulaba sin autoría, si él mismo decidió no publicar su nombre, o si, quizás —y puede que sea lo más probable— debamos tener en cuenta esa correspondencia que hubo entre el impresor afincado en Pamplona, Tomás Porrallis, y uno de los más conocidos impresores de pliegos barceloneses, Hubert Gotard, quien junto a Claudio Bornat, fueron dos de los impresores residentes en Barcelona más prolíficos del momento, pues produjeron un número nada

⁹ Recuérdese que se impusieron los nombres cristianos por la fuerza al sometérseles a un bautismo obligatorio. Es decir, en la intimidad, los moriscos continuaron con sus nombres musulmanes; de ahí que, en ocasiones, al ser preguntados por sus nombres cristianos muchos de ellos dudaban o lo ignoraban. Por ello, en el pliego aparece Abén Humeya, conocido con el nombre cristiano de Fernando.

¹⁰ Respecto a la extensión prototípica de los pliegos en la zona catalanohablante, véase en este mismo volumen el trabajo de Puerto Moro (2021).

desdeñable de pliegos sueltos poéticos, catorce en total¹¹. Ambos, además, también mantuvieron algún tipo de relación profesional (Delgado Casado, 1996: 84-85 y 292-294). A todos estos hechos hemos de añadir que sus nombres figuran como los posibles impresores de otra pieza de Gaspar de la Cintera¹². En cualquier caso, todo parece indicar que uno de esos impresores barceloneses se hizo con el pliego salido de las prensas de Pamplona y aprovechó solamente aquellos materiales que consideró ser suficientes para poder sacar a la luz un nuevo pliego desde su imprenta. Por último, como son miles los pliegos perdidos, no sería tampoco aventurado imaginar que la pieza primitiva y original de esta obra de Cintera no saliera de una prensa pamplonesa, sino que sería más lógico pensar que lo hubiera hecho de una granadina, donde la difusión de la noticia sería de especial importancia. Cabe aducir, además, que dos pliegos de Cintera fueron impresos precisamente en Granada por Hugo de Mena¹³.

Detengámonos ahora en el contenido de esa primera composición de la obra de Gaspar de la Cintera relativa a la confesión de Brianda Pérez. Este pliego no comienza directamente con la declaración, sino que existe una introducción en la que primero se dirige a Dios, después a Felipe II y a continuación:

Siguiendo un orden épico tradicional, los clérigos son nombrados en primer término [...]. Luego aparecen, en segundo lugar, los jueces, aquí representados por Pedro Deza, hombre cristiano de ciencia jurídica, conocido de sobra en la época, que trabajó en la cancillería del rey Felipe II. Después, siguiendo el orden jerárquico, los soldados, representados por los mejores capitanes. (Chicharro Chamorro, 1997: 179-180)

Las descripciones de todos estos personajes pretenden resaltar su heroicidad y buenas virtudes. Así, por ejemplo, al arzobispo de Granada, Pedro Guerrero (1501-1576), se le presenta como: «[...] pastor cristiano y celoso, / que su ejemplo virtuoso / es luz sobre el candelero» (vv. 33-35). Y, de este modo, a algunos de los siguientes:

don Pedro de Deça, el qual
tiene juezes, y tales,
de ser y sciencia [e]special,
pues, hablando en general [...]

Leandro, buen capitán,
diligente a maravilla,
persiguiendo al Alcorán,
captivó, como un Roldán,
de moros muy gran quadrilla [...]. (vv. 41-55)

Predominan en esta introducción las reiteraciones y las hipérboles:

¡qué de varones cavales!

¹¹ Información extraída de los datos que figuran en el *Nuevo Diccionario*, concretamente en el índice tipográfico, punto 2.2. relativo a los impresores y librerías. Claudio Bornat y Hubert Gotard figuran en p. 889.

¹² Se trata de la pieza RM 148.5 y para su análisis y estudio remitimos, de nuevo, a Sánchez-Pérez (2013). En RM 148.5 se señala: «[S.I. (Barcelona), s.i. (Claudio Bornat o Hubert Gotard), s.a. (antes de 1580).]»; y en Lamarca (2015, n.º 666): «[Barcelona. Claudi Bornat? 1580?]».

¹³ RM 145 y 148.

¡qué soldados tan prudentes
de las quadrillas nombradas!
¡qué capitanes valientes,
ardides y diligentes,
de hazañas señaladas! (vv. 45-50)

Entre los «moros» apresados, nos dice Cintera: «Y entr'ellos una mujer / del primero reyecillo, / hermosa cosa de ver, / vestida que era placer / de carmesí y amarillo» (vv. 56-60). Aunque no da más detalles, la vestimenta morisca siempre llamó la atención de los cristianos viejos:

Los continuos contactos fronterizos entre los reinos cristianos y musulmanes en la Edad Media habían impregnado de una cierta moda maurófila a todo el solar hispano cristiano, ya en Andalucía se vestía a la morisca entre los caballeros, pero es sobre todo a partir del s. xv por influjo del Reino de Granada cuando la moda morisca influirá más, y seguirá en el s. xvi sobre todo entre las clases más pudientes y en los trajes de fiestas, juegos y diversiones. La ropa morisca ejercía una poderosa atracción sobre los cristianos viejos debido a su suntuosidad y exotismo. En Granada la forma de vestir musulmana se mantenía intacta, llamando la atención a viajeros, extranjeros y grabadores especialmente la vestimenta de las mujeres [...]. La vestimenta morisca fue muy combatida desde la reina Juana, dictando diversas cédulas para la prohibición de dicha vestimenta, pero lejos de conseguir su erradicación entre los cristianos nuevos, las cristianas viejas gustaban también de usarlas en algunas ocasiones [...]. (Mendiola Fernández, 2011: 206-209)

Brianda Pérez se presentaría ante el auditorio quizá con sus mejores galas, potenciando así su físico y su belleza¹⁴. Tras la presentación de Brianda Pérez, Gaspar de la Cintera comienza la narración propiamente dicha con la confesión. De la lectura del pliego se desprende que Fernando de Córdoba y Válór, confiado, relata a su concubina cristiana todo el plan que ha sido confeccionado para la sublevación, y Brianda, al declarar, se detiene incluso en los más pequeños detalles. Relata con minuciosa precisión que el número de moriscos destinados a la Alhambra sería de cuatro y estos deberían esperar el momento idóneo para comenzar el ataque, que se produciría al escuchar una determinada señal. De este modo, otros trescientos moriscos del pueblo vecino quedarían avisados del momento de inicio de la revuelta.

Destaca también la riqueza con que son descritos los aposentos de los moriscos:

Y el don Fernando tomó
a este testigo, su amada,
y en una sala se entró
y este testigo la vio
ricamente adereçada.
Mucha alhombra sin manzilla,
tendidas por aquel suelo
riquezas a maravilla
y en medio una rica silla
galana de terciopelo.

¹⁴ Chicharro Chamorro (1997: 183) compara este momento con la escena del *Poema de mio Cid* en que Rodrigo Díaz de Vivar, el Campeador, «se arregla y adoba con sus más llamativos vestidos para asistir a las cortes donde va a ser reparado su honor».

Assí como ivan entrando
los moriscos que llegavan
el braço le ivan besando,
y las moriscas llegando
en las manos le besavan.
Y sentado en el sillón
sacaron quatro vanderas
en sus lanças sin passión
y según da relación
de diferentes maneras.

Una de carmesí pelo,
otra raso colorado,
otra azul, color de cielo,
otra verde sin recelo
y al sillón se han allegado.
Y a modo de pavellón,
las vanderas arrimaron
y allí las besó «el perrón»,
y luego, sin dilación,
dos libros grandes sacaron;

con las letras matizadas
verde y negras ciertamente,
otras había coloradas
y dos personas malvadas
leyeron públicamente
su ceguedad y locura
y su maldito Alcorán.
Y, acabada la lectura,
sacaron gran confitura
y mucho del maçapán,

buñuelos también sacaron
y otras cosas de alegría.
Desta arte se holgaron
y assí la noche passaron
hasta que era casi el día. (vv. 181-225)

Este pasaje destaca, sin duda, por la gran precisión con que se nos describe la escena. La riqueza cromática de las banderas que portan los musulmanes es un buen ejemplo. Sobresalen, además, las referencias a la forma de vida de los moriscos, como señala Chicharro Chamorro:

Por ejemplo, la riqueza de los salones musulmanes, espléndidamente decorados con alfombras, en medio de los cuales se levantaba el sillón desde el cual gobernaba Fernando [...]. Desde ese sitio recibía a los moriscos, que iban entrando y besando las manos o el brazo del personaje, constituido en auténtico rey. O también la minuciosa y rica descripción de las cuatro banderas, en que el elemento cromático con el hipérbaton, la anáfora y el

paralelismo forman el cuadro de belleza y esplendor literario que el poeta quiere pintar ante su auditorio, a quien supone lógicamente sorprendido por tanta riqueza. (1997: 186)

Es evidente también la carga antiislámica que destila todo el pliego¹⁵, de ahí que, derivada de esa maurofobia propia de la época, se desprestige el libro sagrado de los musulmanes y así el autor hable de «ceguedad y locura» por parte de quienes leen el Corán¹⁶, que se presenta además como un libro ricamente engalanado, con letras de diversos colores¹⁷. Encontramos también referencia a algunas confituras propias del mundo musulmán, como los buñuelos o los mazapanes, y es que parece ser que en las ciudades del sur proliferaron las confiterías durante el Siglo de Oro: «La abundancia de miel, almendras y azúcar —producido allí o importado de Santo Domingo, México o Brasil—, unida a la innegable influencia oriental, llevaron a que los dulces gozasen de un gran predicamento» (Bennassar, 2001: 90).

Por lo demás, «el resto de la confesión de Brianda describe con pormenor las circunstancias del combate, haciendo hincapié reiteradamente en un dato: la división interna es la causa de todas las calamidades», convirtiéndose así el pliego de Cintera en un producto más de propaganda política en defensa de la unidad de España (Chicharro Chamorro, 1997: 187 y ss.)¹⁸.

Si más arriba señalábamos que el pliego conservado en Barcelona era de extensión menor, poco más se añade a esta primera parte —apenas siete estrofas— en el pliego de 1571¹⁹. Lo que se nos dice en ellas resulta ser una indicación recurrente hacia el auditorio para sostener que la única y verdadera fe posible es el cristianismo y, por tanto, cualquier enemigo de ella será siempre derribado y castigado. Esa minoría morisca, que fue aceptada al principio, es ahora despreciada por el pueblo llano y el odio hacia los moriscos está presente a lo largo de toda la narración calificando —como otras tantas veces sucede en estos pliegos— de «perros» a los moros —en otras ocasiones serán turcos, luteranos o cualquier enemigo de la fe cristiana— y de «perrón» a Fernando de Córdoba y Valor. Estaríamos ante un producto característico de «literatura oficial», escrito para un público deseoso de escuchar las victorias de su ejército y las glorias de su país aunque eso supusiera la derrota de una minoría con la que no pocas veces convivieron en —digámoslo así— armonía. La mayor defensa que propone nuestro autor es la de ensalzar a la religión cristiana por encima de cualquier otro tipo de culto. Ahora bien, no debemos olvidar que esa propaganda en favor del cristianismo corre paralela a los ideales e intereses del Estado, y no es necesario volver a mencionar aquí las ideas que se impusieron en España con la Contrarreforma. Henry Ettinghausen lo señalaba así al referirse al siglo XVII:

¹⁵ Entre otros muchos aspectos, nótese el tono despectivo de los diminutivos en el título, pues se le tilda de «reyecillo» y se le nombra «Fernandillo».

¹⁶ El Corán aparece en el pliego precedido de su artículo árabe, tal y como se le designaba en el siglo XVI: al Corán.

¹⁷ «No hay la menor comprensión ni para las costumbres ni para las que se entendían como veleidades religiosas de los musulmanes, porque no creían en la religión cristiana» (Chicharro Chamorro, 1997: 187).

¹⁸ Termina el pliego con cuatro sonetos compuestos por Gaspar de la Cintera dirigidos a la ciudad de Granada y a los que no nos vamos a referir ahora, por lo que remitimos, de nuevo, a otro trabajo de Chicharro Chamorro (1999). Por lo que se refiere a estos pliegos como productos de propaganda, puede verse para el caso luterano Sánchez-Pérez (2019).

¹⁹ Cabe destacar que en el pliego de Barcelona, al carecer de las últimas estrofas, la narración finaliza de repente, de manera brusca, frente al pliego de Pamplona, que comienza y acaba con una invocación a Dios, dotando así al texto de una estructura envolvente o circular.

La presión ideológica ejercida por la Iglesia y la Monarquía no necesitaba siquiera de una censura oficial para influir en los proveedores de noticias. Gracias, en parte, a sus orígenes en el romancero tradicional, la prensa «popular» pregona —explícita e implícitamente— una moral contrarreformista maniquea que aviva y explota los deseos y temores de sus lectores/auditores, imponiendo y manteniendo un sentido de cohesión social pretendidamente común a todos los estamentos frente al «otro», al «mal» y al «pecado», al mismo tiempo que ofrece una válvula de escape para todo tipo de frustraciones sociopolíticas. En esto coincide con otros medios de presión social, como por ejemplo sermones, autos de fe, fiestas eclesíásticas y seglares, el teatro y la literatura en general [...]. (Ettinghausen, 1990: 86-87)

La importancia de este pliego de Gaspar de la Cintera reside casi exclusivamente en su finalidad informativa, unida al dirigismo ideológico, para que su público quede enterado de los sucesos ocurridos durante la rebelión alpujarreña, ya que se ajusta a la declaración tomada a Brianda Pérez. Por este mismo motivo, predominan los detalles y la observación de lo particular, tal y como demandaban los consumidores de esta literatura, pues sucede en otras muchas relaciones de sucesos publicadas en pliegos sueltos poéticos de la época.

Como ya señalaron Cátedra y Vaíllo (1988), los hechos narrados coinciden prácticamente con los de los historiadores de la época, los personajes citados en el pliego corresponden en lo esencial con los que tomaron parte en la rebelión y más concretamente con el episodio de Abén Humeya dentro de la guerra de las Alpujarras, pero se dudaba de la autenticidad histórica de Brianda Pérez: «Está permitido dudar de la historicidad de la misma declarante, esa Brianda Pérez, guapa moza de 23 años, manceba del rey morisco. Dada la promiscuidad sexual de éste, se hace difícil identificarla con alguna de sus muchas amantes» (Cátedra y Vaíllo, 1988: 100). Todavía dudábamos de su existencia hace unos años (Sánchez-Pérez 2015a: 60), puesto que desconocíamos los documentos aportados por Cano Hila (2009), gracias a los cuales sabemos más sobre esta mujer²⁰. En primer lugar:

Parece que hacia 1565, don Hernando conoció en Alcolea a una joven de diez y ocho años llamada Brianda Pérez, natural y vecina de ese lugar, con la que inició una relación que duraría hasta su muerte. A partir de entonces, parece que Brianda estuvo muy cerca de don Hernando, de hecho estuvo viviendo con él en la ciudad de Granada durante los nueve meses anteriores al alzamiento y le acompañaba, junto a su criado, cuando éste salió de ella el 23 de diciembre de 1568 para encabezar la rebelión. Una vez estallada la rebelión, y después de repudiar a su anterior esposa, se casó con ella por el rito musulmán en Poqueira. El 27 de enero de 1569, Brianda es apresada en Paterna junto a la madre y hermanas de Aben Humeya [...] en las crónicas se refieren a Brianda Pérez como la esposa ilegítima. (Cano Hila, 2009: 15)

Con todo, nos interesa especialmente la documentación aportada sobre la declaración de Brianda Pérez, que se encuentra, según señala Cano Hila (2009: 39) en el «Archivo General de Simancas (AGS). Cámara de Castilla (CC). Legajo n.º 2157» y que comienza en el folio 218²¹. Los paralelismos y concomitancias entre esta declaración y el

²⁰ Anotamos en la bibliografía los datos sobre el trabajo de Cano Hila teniendo en cuenta la versión en papel. Sin embargo, se encuentra también disponible en línea (URL: <https://www.academia.edu/6987044/Apuntes_hist%C3%B3ricos_sobre_el_linaje_morisco_de_los_C%C3%B3rdova_y_V%C3%A1lor>, aunque, misteriosamente, la paginación no coincide con la anterior. En nuestro caso, seguimos la versión digital.

²¹ La edición completa del texto, a dos columnas, se encuentra en Cano Hila (2009: 39-42).

contenido del pliego de Gaspar de la Cintera son evidentes, como se verá en la tabla que se muestra a continuación con algunos ejemplos:

Cano Hila (2009: 39-42)

En la ciudad de Granada a veynte y tres dias del mes de março de myll y quinientos y setenta y un años en presençia del señor liçençiado Lope de Montenegro Sarmiento juez de su magestad se recibió juramento de derecho de una muger que dixo llamarse por su nombre Brianda Perez de la qual por que dixo ser xphristiana se reçibio juramento en forma de derecho so cargo del qual le fueron hechas las preguntas siguientes.

Preguntada por que hedad tiene y si es casada o soltera e de donde es vezina, dixo que es de hedad de veynte y tres o veynte y quatro años poco mas o menos y que fue casada con don Fernando de Valor y Cordova [...].

Preguntada que conosçimyento tubo con el dicho don Fernando antes que con el se cassase y a donde lo conosçio y que tanto tiempo a que lo conosçe, dixo que a seys años que conosçe al dicho Fernando y que lo començo a conosçer en el dicho lugar de Alcolea porque alli tubo conbersaçion carnal con ella y desde alli la tubo por amiga y la truxo a esta ciudad de Granada donde estubieron nueve meses y antes desto avia estado con el en Almeria y otras partes.

Preguntada si el dicho don Fernando fue elegido por los moros por su rrey y donde y en que casa, que todo lo diga en particular, la qual dixo que lo que pasa es ques berdad que el dicho don Fernando de Balor fue alçado por rrey de los moros en esta çiudad de Granada por el mes de diziembre antes de nabidad esta que ahora paso hizo dos años, en una casa çerca de San Miguel que es en la casa de Alvaro Elcarçi [...].

[...] esta declara que entraban y salian en la casa del dicho don Fernando muchos moriscos de Granada y se apartavan con el a su aposento en secreto y alli hablaban y esta que declara deseando saber lo que los dichos moriscos tratavan pregunto al dicho don Fernando que que secretos eran los que tratava con los dichos moriscos pues entravan y salian tantos, el qual le respondió a esta que declara, todo lo aveys de saber [...].

Pliego de Gaspar de la Cintera

Y el illustre licenciado, gran Montenegro Sarmiento, como juez avisado, y en el consejo acertado, de muy claro entendimiento, tomándola juramento, declaró que era christiana, y que, sin dalla tormento, contaría el fundamento de aquesta gente pagana. (vv. 61-70)

[...] Preguntando por la edad, respondió con brevedad que era de veinte y tres años. Por el nombre preguntada, Brianda Pérez –responde–, y si es soltera o casada, declaró que aquí, en Granada, fue amiga, y que no la asconde

del traidor que hecho ha tan mal fin y tantos daños. Preguntado cuánto habrá ella responde que ha que lo conoce seis años. Mucho antes de la guerra lo conoció carnalmente en Alcolea, su tierra, que es un lugar de la sierra, y él la traxo, ciertamente. (vv. 73-90)

Preguntado si eligieron los moros al don Fernando por rey y lo obedesciero[n], y que a dónde lo hizieron y quién le iva acompañando, ella declaró que sí, cas de un yerno del Hardón, qu'es cas de Álvaro el Cací, junto a Sant Miguel, y allí le dieron la subjeción. (vv. 91-100)

So cargo del juramento, declare si se juntavan antes del dicho alçamiento, dixo que en un aposento muchos dellos se encerravan y el don Fernando se entrava con ellos allá en su abrigo, y en gran secreto hablava, mas lo que se concertava no lo sabía este testigo. (vv. 101-110)

[...] le dixo el dicho don Fernando daga la mano que no lo diras a nadie y esta que declara se la dio y así el dicho don Fernando estando ambos solas le dixo hagote saber que se quiere alçar Granada y esta concertado que los Guejar an de benyr y que ya estan en el Alhambra quarenta moriscos que los a metido un portero ques luterano, no le dixo el nombre, y como lleguen los de Guejar an de entrar por el postigo falso y por las murallas por que an de ser mas de dozientos y que en el Albaizin avia en cada casa veynte y seis hombres escondidos y para quando binyeran los de las Alpuxarras [...].

[...] tenyan llaves hechizas para las puertas de la çiudad para abrirles quando binyeran y estas llaves se havian hecho por otras que se havian ymprimido en çera [...].

[...] y se entraron en una sala baxa que esta en el patio donde como el dicho don Fernando entro le yban besando en el braço y en la dicha sala avia muchos moriscos serian como quarenta y como diez e seys mugeres algunas con sus marlotas y otros adereços la qual sala estava toda cubierta de alfombras por el suelo y una silla en medio de la sala y entrados la çerraron y el dicho don Fernando se asento en la dicha silla que estava en medio de la sala y luego sacaron quatro banderas con sus baras como lanças y las pusieron arrimadas como tienda sobre la cabeça del dicho don Fernando las quales banderas heran de seda una de rraso carmesi y otra de terçiopelo carmesi y las otras dos la una era berde e la otra azul las quales banderas tenyan en la mano quatro de los moriscos que estaban en la dicha sala y luego binyeron otros dos de los que allí estaban con dos libros los quales los abrieron y tenyan las letras coloradas y berdes y negras y leyan en ellos cosas de moros [...] y esto hecho sacaron colaçion de maçapanes y confites y rroscas y buñuelos y comieron y estando alli luego un morisco forastero que se dixo que era correo que benya enbiado por los moros de Dilar y alli entendio esta que declara que benya a dezir que no avian benydo los mançebos de Guejar por la mucha agua que avia llovido [...].

Y él tornole a replicar:

–Dame la mano bien dada,
prométeme de callar
que sabrás se quiere alçar
esta ciudad de Granada,
que ya en el Alhambra están
quatro moros encerrados,
porque metido los han
ciertas personas y harán
como hombres avisados.
[...] Y esta noche han de venir
de Guejar moros trezientos
y al Alhambra han de subir
para haverla de rendir
por escalas y argumentos [...]. (vv. 121-140)

Preguntado si tenían
llaves de alguna manera
y para do las querían,
dixo que sí y las hazían
primero en moldes de cera [...]. (vv. 151-155)

[...] Mucha alhombra sin manzilla,
tendidas por aquel suelo
riquezas a maravilla
y en medio una rica silla
galana de terciopelo.

Assí como ivan entrando
los moriscos que llegavan
el braço le ivan besando,
y las moriscas llegando
en las manos le besavan.
Y sentado en el sillón
sacaron quatro vanderas
en sus lanças sin passión
y según da relación
de diferentes maneras.

Una de carmesi pelo,
otra raso colorado,
otra azul, color de cielo,
otra verde sin recelo
y al sillón se han allegado.

[...] y luego, sin dilación,
dos libros grandes sacaron;

con las letras matizadas
verde y negras ciertamente,
otras havía coloradas
y dos personas malvadas
leyeron públicamente
su ceguedad y locura
y su maldito Alcorán.

Y, acabada la lectura,
sacaron gran confitura
y mucho del maçapán,

buñuelos también sacaron
y otras cosas de alegría.

[...] Un morisco forastero
vido que entró donde estaban,
el qual era mensagero,
que los de Guejar ligero
se dixo que le embiavan.

Y él dixo que no venían
como estava apercebido,
aunqu'el dess[e]jo tenían,
que no hay modo ni podían
por haver tanto llovido [...]. (vv. 186-235)

Tras el cotejo de estas similitudes y paralelismos, es evidente no solo que Brianda Pérez existió realmente, sino que Gaspar de la Cintera conoció la declaración que le tomaron en Granada. Gracias a estos nuevos testimonios aportados por Cano Hila (2009), podemos afirmar que lo que se narra en el pliego es cierto y los pliegos que conservamos sobre este tema cobran, por tanto, nuevo sentido, como veremos a continuación.

Verdad es, por otro lado, que la declaración que se conserva en el Archivo General de Simancas ofrece muchos más datos relativos a lo que obviamente interesaba en la declaración: cómo fueron los preparativos del alzamiento de las Alpujarras, mientras que el ciego coplero no es tan detallista en la consignación de muchos de esos aspectos. Hubiera podido pensar que algunos de esos datos no importarían tanto para su público destinatario o quizá que la hojilla suelta en la que debía imprimir sus versos permitía poco espacio más, por lo que prefirió dedicarlo para terminar la narración con un aleccionamiento moral para su auditorio —o sus lectores—, junto con los cuatro sonetos finales compuestos para la ocasión.

Para finalizar nuestro recorrido, queremos detenernos en un aspecto que nos parece destacado y que nos ayudará a comprender mejor la difusión y venta de este tipo de pliegos. En un trabajo de Juan Gomis sobre la «literatura de patíbulo» del siglo XVIII señalaba lo siguiente:

Pero volvamos sobre los indicios que permitirían sostener la existencia de una literatura de patíbulo en la España del Antiguo Régimen: en 1748 la hermandad de Nuestra Señora de la Visitación y Ánimas del Purgatorio, formada por los ciegos de Madrid, recibió por decreto del Consejo de Castilla el monopolio de venta de las «relaciones del los reos ajusticiados en esta Corte» (Botrel, 1973: 440-442). A partir de ese año, y hasta 1767, cada vez que se dictaba una pena de muerte, la cofradía reclamaría de las autoridades un extracto de la sentencia, con el fin de elaborar una relación en verso de la misma. Así, en marzo de 1751, los ciegos suplicaban «se sirva mandar al relator de esta causa nos dé los asuntos de los delitos, arreglados a los autos seguidos contra dichos reos, para hacer relación en verso, para que sirva de escarmiento como ha sido uso y costumbre» (AHN, Consejos, Libro 1338, fol. 133). En octubre de 1753, advirtiendo que «está tablilla puesta para los reos que se hallan en capilla, que por justos delitos y atrevidos pensamientos se ajusticiarán el lunes cinco del corriente», se solicitaba extracto de la causa «para que sirva de escarmiento a los

mortales». En marzo de 1754, Manuel Rodríguez, pobre ciego, «habiendo sido aplicadas por su Magestad, que Dios guarde, las relaciones de los reos ajusticiados en Madrid al beneficio de los pobres ciegos, dándose al público para universal escarmiento», suplicaba «se digne mandar que el relator de la causa del reo castigado hoy en esta Corte entregue, como es uso y costumbre, los extractos de ella para formar la relación, que así lo espera de su justificada y caritativa piedad». Además de probar la existencia de las relaciones de ajusticiados, la concesión del monopolio sobre dichos impresos a la corporación de ciegos de la Corte subraya la voluntad por parte del poder de controlar la elaboración y circulación de unos textos considerados, al parecer, lo bastante controvertidos o problemáticos como para tratar de someterlos a un control especial. (Gomis, 2016: 14)

Teniendo en cuenta lo expuesto, es probable que este tipo de práctica estuviese extendida ya en la segunda mitad del siglo XVI, un momento en el que precisamente comienzan a fundarse las primeras cofradías de ciegos en la Península. Parece evidente que Gaspar de la Cintera, nuestro ciego coplero, tuvo acceso —de alguna manera y por algún medio— a esa documentación oficial sobre el proceso que se abrió a los moriscos tras la rebelión alpujarreña en la Chancillería de Granada —lugar donde residía Cintera, no lo olvidemos—. En este sentido, cabe también recordar que en el título del pliego se afirma que esta confesión de Brianda Pérez fue la que le tomó «el señor licenciado Lope de Montenegro Sarmiento, oydor del Consejo y Chancillería de Granada»²² y que lo aquí narrado ha sido «Sacado al pie de la letra en verso por Gaspar de la Cintera».

Por último, no debemos obviar que la venta y difusión de este tipo de obras atendía a fines propagandísticos y de control ideológico:

No cabe duda de que constituirían [estos impresos] un instrumento de propaganda a manos del Estado [...] la segura demanda que estos textos sobre crímenes y castigos tendrían entre el público (similar a la de las relaciones de sucesos extraordinarios y sanguinarios), convertía el subgénero en un material apetecible para impresores y libreros, que impulsarían su producción. Así pues, tanto el poder, como los consumidores y el mundo editorial sacarían provecho en uno u otro sentido de la publicación de la literatura de patíbulo. (Gomis, 2016: 12)

Tanto el pliego pamplonés de Gaspar de la Cintera, como esa edición reducida barcelonesa son también claros ejemplos de venta y difusión de unas obras que respondían a los intereses de las jerarquías civiles y eclesiásticas, quienes veían con buenos ojos la venta de este tipo de obras, pues ayudaban en su labor propagandística y de control ideológico —defensa del orden establecido y castigo de los culpables, con un fin moralizante claro—; y, al mismo tiempo, son ejemplo también de ese entramado mundo de la literatura popular impresa en la que incipientes cofradías de ciegos e impresores de pliegos sueltos están empezando a desarrollar un producto editorial que marcaría el devenir de la literatura de cordel y de los romances de ciego durante los siguientes siglos.

²² Lope de Montenegro y Sarmiento (Galicia, primera mitad del siglo XVI – Milán (Italia) 1578): «Estudió Cánones y Leyes en la Universidad de Salamanca durante diez años e ingresó en el Colegio Mayor del Arzobispo (1551), del que fue rector en dos períodos (1555-1556 y 1559-1560). Dejó su colegio cuando Felipe II le nombró oidor en la Audiencia y Chancillería Real de Granada y mientras despachaba en esta plaza se ocupó en la averiguación de la rebelión de los moriscos (1569), a propósito de la cual se imprimiría pocos años después (1571) la curiosa confesión en verso de “Brianda Pérez, amiga y mujer que fue del primer reyecillo don Fernandillo de Balor”» (información tomada de la página web de la Real Academia de la Historia, URL: <<http://dbe.rah.es/biografias/112805/lope-montenegro-y-sarmiento>>).

OBRAS CITADAS

- ASKINS, Arthur L.-F., e INFANTES, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, edición de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BARANDA, Nieves (1986): «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, pp. 9-36.
- BENNASSAR, Bartolomé (2001): *La España de los Austrias (1516-1700)*, Barcelona, Crítica.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1976): *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 2 vols.
- CANO HILA, Francisco José (2009): «Apuntes históricos sobre el linaje morisco de los Córdoba y Valor», *Farua: revista del Centro Virginitano de Estudios Históricos*, 12, pp. 229-276.
- CÁTEDRA, Pedro M. y VAILLO, Carlos (1988): «Los pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», en *El Libro Antiguo Español. Actas del primer Coloquio Internacional*, M.^a Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), Madrid y Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 73-118.
- CHICHARRO CHAMORRO, Dámaso (1997): «Un poema de Gaspar de la Cintera (“El ciego de Úbeda”) sobre la rebelión de los moriscos (1571): Transcripción y estudio», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses. Primer Seminario Manuel Caballero Venzará*, pp. 161-190. URL: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1202349>>
- CHICHARRO CHAMORRO, Dámaso (1999): «Cuatro sonetos de Gaspar de la Cintera (“El ciego de Úbeda”) de 1571. Edición y estudio», *Revista Mágina*, 7, pp. 115-136.
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco-Libros, 2 vols.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1990): «Política y prensa “popular” en la España del siglo XVII», *Anthropos*, 166-167, pp. 86-90.
- GOMIS, Juan (2016): «Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII* 22, pp. 9-33. URL: <https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/18762/009_033.pdf?sequence=1&isAllowed=y> DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2016.i22.02
- LAMARCA. Montserrat (2015): *La imprenta a Barcelona (1501-1600)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Departament de Cultura.
- MENDIOLA FERNÁNDEZ, M.^a Isabel (2011): «Usos, costumbres y normas en la tradición de la minoría morisca», *Revista de Derecho. UNED*, 9, pp. 193-209. DOI: <https://doi.org/10.5944/rduned.9.2011.11074>
- MORALEJO ÁLVAREZ, M.^a Remedios (1994): «Un pliego poético impreso en Pamplona en 1571», *Príncipe de Viana*, 201, pp. 179-189.
- PUERTO MORO, Laura (2021): «Hacia un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en catalán (s. XVI): tradiciones materiales, temáticas e iconográficas (con un Apéndice sobre las figurillas celestinescas)», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario n.º 4. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6691>
- REDONDO, Augustin (1993): «L’image du Morisque (1570-1620), notamment à travers les pliegos sueltos. Les variations d’une altérité», en *Les représentations de l’autre dans l’espace ibérique et ibéro-américain*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, vol. 2, pp. 17-31.

- REDONDO, Augustin (1995): «Moros y moriscos en la literatura española de los años 1550-1580», en *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro*, París, Diffusion Les Belles Lettres, pp. 51-83.
- REDONDO, Augustin (2008): «La doble visión en España de los moriscos expulsados, a través de unas cuantas relaciones de sucesos de los años 1609-1624», en *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 271-286.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia y Editora Regional de Extremadura.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2003): *La obra de Gaspar de la Cintera: «ruiseñor» popular del siglo XVI*, Universidad de Salamanca. Trabajo de Grado.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2008): «Un pliego suelto de Gaspar de la Cintera sobre algunas batallas navales del siglo XVI: Velona, Castilnovo y Lepanto», *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, en Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 253-270.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2013): «La refundición de obras en el Siglo de Oro: el ejemplo de la literatura popular impresa», *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 8.1, pp. 9-34.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2015a): «La Guerra de las Alpujarras y la propaganda antimusulmana a través de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», en *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Jorge García López y Sònia Boadas (eds.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 55-82.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2015b): «Relaciones de sucesos en romance impresas en pliegos de cordel (siglo XVI)», *Hispanic Review*, 83.1, pp. 27-45. DOI: <https://doi.org/10.1353/hir.2015.0006>
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2019): «El mensaje propagandístico antiluterano a través de algunas relaciones de sucesos del siglo XVI», *Studia Aurea*, 13, pp. 41-70. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.348>

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2021

