



## La naciente industria editorial como promotora de nuevos modos de consumo para el Romancero.


### The Emerging Publishing Industry as a Promoter of New Consumption Patterns for the Ballad Tradition.

DOI: 10.32870/revistaargos.v13.n32.e0199

Luis Carlos Ventura Escudero

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa  
(MÉXICO)

CE: veel0310@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6307-6211>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 01/08/2025

Revisión: 07/10/2025

Aprobación: 15/06/2026

#### Resumen:

Una vez que la industria editorial de los territorios hispanos comenzó el aprovechamiento del Romancero, tuvo que encontrar soluciones técnicas para su impresión en distintos formatos. Su dignificación ortotipográfica trajo consigo nuevas propuestas poéticas para su conformación como género editorial. Una de éstas fue el aprovechamiento de fuentes en prosa para la escritura de nuevos textos, muchos de ellos con el potencial de convertirse en ciclos narrativos complejos. La idea fue adoptada pronto por muchos autores e impresores de romanceros posteriores, que organizaron sus textos conforme a este paradigma.

**Palabras clave:** Romancero impreso. Imprenta. Cuidado ortotipográfico. Género editorial.

#### Abstract:

Once the publishing industry in the Spanish-speaking territories began to capitalize on the ballad tradition, it had to find technical solutions for its printing in various formats. Its orthotypographic refinement led to new poetic proposals for its establishment as a publishing genre. One such proposal was the use of prose sources for writing new texts, many of which had the potential to evolve into complex narrative cycles. This idea was soon adopted by numerous later authors and ballad printers, who organized their texts according to this paradigm.

**Keywords:** Printed ballad. Printing press. Orthotypographic care. Publishing genre.



*A mi madre*

La copiosa difusión del Romancero mediante pliegos sueltos y, posteriormente, cancioneros, silvas y romanceros da la falsa ilusión de que tratamos con un género poético que acompañó a la imprenta desde su instauración en territorios hispanos y que se ajustó a este medio de transmisión sin problema alguno, casi de manera orgánica. No obstante, esta perspectiva está algo alejada de la realidad. Las recientes investigaciones bibliográficas nos han permitido ajustar nuestras apreciaciones en torno al ingreso del Romancero en la imprenta.<sup>1</sup> Ahora sabemos que su transmisión en papeles volantes y posteriormente romanceros no fue ni tan pronta ni tan sencilla como parece a primera vista. Por el contrario, los romances debieron encontrar primero un lugar en el canon poético vigente de finales del siglo XV y principios del siglo XVI para ser, consecuentemente, adoptados por una naciente industria editorial ávida de productos literarios,<sup>2</sup> no sin pasar por una serie de importantes adaptaciones al nuevo medio de difusión.<sup>3</sup>

Si bien, hasta hace muy poco, mantuvimos la concepción de los lectores del Romancero como un público poco exigente y, por tanto, acostumbrado al manejo de impresos de ínfima calidad,<sup>4</sup> los testimonios apuntan a una realidad distinta. Al contrario, conforme avanza el tiempo, los productos editoriales relacionados con el Romancero adquieren mayor relevancia tanto material como de contenidos, llegando a conformarse un verdadero género editorial en cuyo desarrollo impresores y autores tuvieron un papel sumamente importante, ya sea como promotores de soluciones técnicas para la impresión de romances o de nuevas propuestas poéticas que configuraron la manera en que el público consumía estos poemas.

<sup>1</sup> De esta cuestión parte la investigación de Mario Garvin (2007, pp. 29-46).

<sup>2</sup> Para este proceso, en el cual el Romancero debió pasar primero por cancioneros manuscritos cortesanos y el importantísimo *Cancionero general* de 1511, primer testimonio impreso de romances, véase el inteligente trabajo de Vicenç Beltran (2016a, pp. 3-48).

<sup>3</sup> Téngase en cuenta que el medio de transmisión por excelencia del Romancero es la oralidad, tanto en su nivel popular como cortesano, mediante ejecuciones musicales (Beltran, 2016a, p. 11).

<sup>4</sup> Así los considera Antonio Rodríguez-Moñino (1967a, p. 9).



## La compilación de romances y sus innovaciones técnicas

Aunque el Romancero es un género poético de indudable origen oral, los testimonios propiamente medievales de estos poemas épico-líricos que han llegado hasta nosotros lo han hecho a través de la escritura.<sup>5</sup> Esto supone cuestiones importantes en torno al origen de estos textos y su asimilación dentro de este medio de transmisión. Desde su ingreso al circuito de difusión escrita, a través de cancioneros manuscritos, la compilación del Romancero se ha visto mediada por los intereses y las necesidades de quienes se dedicaron a la tarea de recopilarlos. Los romances, como tal, tuvieron una muy limitada presencia en estos productos cortesanos debido al poco interés que despertaron en las clases letradas,<sup>6</sup> quienes tenían la capacidad de preservar la memoria de estos poemas de forma escrita (Beltran, 2016a, p. 73). Su ingreso en estos cancioneros manuscritos se debe, básicamente, al uso que podía hacerse del romance como punto de partida para juegos poéticos. Es por ello que buena parte de los romances conservados en estos testimonios corresponde a tipologías muy especializadas dentro de la variedad de textos romanceriles que conocemos<sup>7</sup> y, en la mayoría de los casos, su aparición se limita a los versos que sirven de base a las glosas, desechas y contrafacturas de los poetas (Beltran, 2014, p. 249).

Con la aparición del *Cancionero general* de 1511, el Romancero comienza a cobrar cierta presencia en las compilaciones de poesía de Corte.<sup>8</sup> No obstante, y aun a pesar de que a los romances se les otorga una sección especial dentro de la magna obra de Hernando del Castillo, su aparición obedece más al carácter exhaustivo del *Cancionero general* que a la importancia que pudiera tener el Romancero como género poético (Garvin, 2007, p. 33). No se puede olvidar, sin embargo, que, aunque

<sup>5</sup> Virginie Dumanoir señala que “lo escrito constituye, al fin y al cabo, el único vestigio del romancero primitivo” (2022, p. 19).

<sup>6</sup> Vicenç Beltran identifica estos “procesos de selección socio-cultural: la estructura de los géneros poéticos vigentes, la dificultad (o la incompatibilidad pura y simple) de incorporar entre ellos el romance tradicional y, por otra parte, el intenso uso del romance con fines publicitarios, al servicio de la política de la Monarquía, de los grandes problemas que afectaban a la sociedad castellana y de los intereses de los grupos dominantes” (2014, p. 249).

<sup>7</sup> “La corte daba acogida a los dos tipos, los cortesanos y los tradicionales, aunque en contenedores especializados: el cortés iba a los cancioneros cortesanos, el tradicional, a los musicales (o quizá sea más apropiado decir ‘al repertorio de los músicos’). Por otra parte, ninguno de sus romances noticioso, concebidos para publicitar y celebrar los éxitos de la monarquía, especialmente durante la guerra de Granada, fueron acogidos ni por los cancioneros cortesanos ni por el folklore: ninguno de ellos debió de tradicionalizarse” (Beltran, 2016a, p. 35).

<sup>8</sup> Dumanoir (2014, p. 268) analizó la presencia de romances en distintos cancioneros anteriores a 1547. En el caso del *Cancionero general*, la presencia de romances asciende apenas a un 4.5 por ciento de su contenido. O sea, 49 textos de los 1091 que contiene.



muy modesto, este reducido segmento del *Cancionero general* es el inicio de la transmisión impresa de romances.<sup>9</sup> El saqueo del *Cancionero* de 1511 para conformar cancionerillos en los que se ofrecían extractos de su contenido fue constante. Ésta fue la vía por la cual los romances recopilados por Hernando del Castillo se transmitieron a otros impresos de menor tamaño; sin embargo, y a pesar de la reproducción continua de estos romances,<sup>10</sup> no parece que el Romancero despierte un interés concreto, fuera del de ofrecer el contenido del *Cancionero general*, por parte de los impresores.

El poco interés que se tuvo por imprimir romances en los pequeños cancioneros góticos se observa también en los pliegos sueltos de los primeros años de producción impresa en España. Contrario a lo que se ha pensado, los primeros pliegos poéticos vehicularon obras más cercanas al ámbito cortesano que al espectro popular, del cual el Romancero forma parte.<sup>11</sup> No fue sino hasta la segunda década del siglo XVI que Jacobo Cromberger comenzó a imprimir romances en pliegos sueltos, descubriendo con ello una buena veta para la producción impresa de los años venideros (Beltran, 2016b, p. 38).<sup>12</sup> Además de ser el primero en imprimir un pliego exclusivo de romances, su mérito:

[...] es notable, pues aunque pudo haberse inspirado en el *Cancionero general* de 1511, primera fuente impresa de romances, ninguno de los que él publicó figura en tal volumen; queda claro el deseo de innovar y la capacidad de hallar fuentes de información nuevas e inéditas. (Beltran, 2005, p. 88).

Este experimento comercial tuvo buena acogida, a juzgar por la rápida asimilación del Romancero en este formato editorial (Beltran, 2006, p. 370). Como señala Mario Garvin:

<sup>9</sup> La posibilidad de que Hernando del Castillo haya acudido a pliegos sueltos como fuente de su compilación ha quedado descartada gracias a las recientes investigaciones (Garvin, 2007, p. 37). Cabe mencionar que ya Antonio Rodríguez-Moñino (1969, p. 58) dudaba de la dependencia del *Cancionero general* respecto de los pliegos sueltos, aunque sea una idea bastante difundida hasta nuestros días.

<sup>10</sup> Para la suerte de la transmisión de estos romances, que llegan hasta el *Cancionero de romances* y de ahí a las ediciones de la *Silva de varios romances*, véase el estudio bibliográfico de Antonio Rodríguez-Moñino (1969, pp. 199-515).

<sup>11</sup> Rodríguez-Moñino, el mayor conocedor de pliegos sueltos, asumió la dicotomía entre pliegos sueltos y libros: "Libros gruesos y caros, para minorías; pliegos sueltos, literatura para las masas" (1969, p. 14). A pesar de ello, los romances que llegaron a imprimirse en los primeros pliegos poéticos pertenecían, todos, al ámbito cortesano y comparten las mismas temáticas con la poesía contenida en los cancioneros más importantes de la época: el *Cancionero general*, el *Cancionero de la Biblioteca británica* y el *Cancionero musical de Palacio* (Beltran, 2005, pp. 91-92).

<sup>12</sup> Una suerte similar tuvo otro género poético popular, el villancico, como demuestra Beltran (2005, p. 96).



[...] el romance parece hecho expresamente para encajar a la perfección en el espacio tipográfico del pliego suelto, tanto por adaptarse idóneamente a las dos columnas a él destinadas como por su brevedad, que ni siquiera en los casos más extremos supera las cuatro hojas del pliego. (2007, p. 45).

Puede apreciarse cómo, en buena medida, el aprovechamiento de los romances por parte de la imprenta tiene que ver con la necesidad de adaptar las obras al espacio tipográfico con que se trabajaba normalmente en los talleres de imprenta.<sup>13</sup> Componer los pliegos sueltos con una sola forma poética supuso una mejora en cuanto al aprovechamiento del papel, como nos hace ver Alejandro Higashi:

El ideal de un patrón de regularidad comprometía, por supuesto, los costos de formación del pliego suelto, de modo que lo más lógico y económico fue reunir una misma forma métrica como el romance y procurar cierto acuerdo temático entre las partes que ahí se disponían. (2015b, p. 628).

Por supuesto, al agrupar romances en un mismo espacio tipográfico, y con la entrada de nuevos textos al cauce impreso,<sup>14</sup> pronto comenzaron a surgir concordancias temáticas y de personajes. Ante esta situación, los impresores “empezaron a formar agrupaciones para aprovechar el soporte material y los editores tuvieron que pensar en un orden editorial significativo para sus virtuales compradores” (p. 628).

Aunque, como hemos visto, en los pliegos sueltos ya pueden advertirse ciertas directrices en la impresión del Romancero, como la organización de los poemas para crear un mensaje supratextual, la búsqueda de mayor regularidad métrica para ajustar mejor el verso a la caja de escritura y el uso de ciertos paratextos para identificar los romances, el inmenso caudal de impresiones y reimpresiones hizo de este formato editorial un mundo bastante caótico y complejo, del cual es muy difícil extraer

<sup>13</sup> Garvín hace hincapié en la situación de la mayoría de los talleres de imprenta durante esa época, con recursos limitados, y la necesidad de obtener ganancias rápidas con una inversión mínima. Es por ello que considera que “el pliego suelto es la unidad mínima con la que la imprenta podía trabajar y por eso el pliego prototípico se compone, valga la redundancia, de un solo pliego. El pliego suelto se nos revela, así como una unidad tipográfica perfecta e idónea para esa situación que podríamos denominar de reajuste. Por todo ello este tipo de obras breves, lejos de tratarse de actividades esporádicas y ocasionales, debieron constituir el trabajo diario de un taller corriente del siglo XVI” (2007, p. 45).

<sup>14</sup> Vicenç Beltran (2016b, pp. 78-79) ha puesto de relieve la relación entre impresores y músicos, así como poetas cortesanos, quienes proporcionarían a los primeros los nuevos materiales con que innovar el repertorio de textos impresos.



información sobre algún patrón de regularidad bien definido (Higashi, 2013, p. 42). No podemos afirmar, por tanto, que existieran características completamente sólidas para la impresión del Romancero en pliegos sueltos, que nos permitan identificarlo como un género editorial ya conformado.<sup>15</sup>

Este mismo desorden parece ser la causa de que se buscaran nuevos modos de imprimir romances. Hacia 1525-1530 (Rodríguez-Moñino, 1969, p. 72) tenemos “el primer intento de coleccionar con exclusividad estos poemitas epicólicricos” (p. 73): el *Libro de cincuenta romances*. Aunque sólo conservamos un pliego de cuatro folios, es muy probable que el impreso completo contuviera el número prometido y, posiblemente, algunos textos más (Garvin, 2020, p. 201). Tal parece que este pliego conservado del *Libro de cincuenta romances* no es sino una reedición aumentada (p. 198), lo cual podría adelantar algún tiempo más la aparición de compilaciones romanceriles, impulsadas por la dispersión que sufría el Romancero en los pliegos sueltos,<sup>16</sup> característica que, sumada a sus impresiones un tanto descuidadas, debió molestar a buen número de lectores.

En este sentido, el paso del pliego al libro que planteó Martín Nucio fue una evolución natural pues, como mencionan Higashi y Garvin, “después de casi cuatro décadas de transmisión ininterrumpida, la mala calidad de los textos, su desorden, la irritante variedad de versiones y la dispersión molestaban a no pocos lectores” (2021, p. 21). No fue sino hasta que Martín Nucio:

[...] reunió varios pliegos sueltos para formar un libro, suprimió las glosas que habían acompañado a varios de [los romances] durante su vida impresa para moldear un cuerpo textual más homogéneo y de apariencia más moderna, los imprimió sin abreviaturas y con mayor esmero editorial del que solía prodigárseles. (p. 41).

Con ello, se sentaron las bases para la dignificación ortotipográfica del Romancero (Higashi, 2018, p. 20) y su conformación como género editorial. La elección misma del formato en que está impreso su célebre *Cancionero de romances* ya nos dice mucho sobre el interés de Nucio por esta forma poética,

<sup>15</sup> Sigo a Higashi (2013, p. 42) en su definición de *género editorial* como: “soluciones técnicas y comerciales que producen, fomentan y conservan la producción de *ciertos tipos de texto* asociados a *ciertos tipos de formato editorial*”; también hago mía su distinción del concepto de *formato editorial* como: “soluciones técnicas y materiales que no asocian tipos de texto (el caso de los pliegos sueltos o misceláneas al estilo de la *Propalladia* que luego no tienen continuidad)”.

<sup>16</sup> Si es que, como supone Garvin, “los romances que podemos suponer al cuerpo original nos están hablando de los pliegos sueltos como base textual del *Libro*” (2020, p. 201).



digna de cuidado en su impresión. Elegir el dozavo como formato para su libro le permitió ceñir mejor la caja de escritura de los romances a la página, con lo cual podía ajustar los octosílabos en una impresión a una sola columna para suprimir en lo posible el uso de abreviaturas, común en los pliegos sueltos, impresos a doble columna (Higashi, 2015a, pp. 91-94). La pericia técnica en este aspecto demuestra que fue Nucio un impresor atento a los detalles que podrían resolver las demandas de un público bien definido,<sup>17</sup> en un momento concreto de su producción.<sup>18</sup>

Aun cuando en el contenido que publica se guía por los pliegos sueltos,<sup>19</sup> Nucio no repara en deslindar su compilación de éstos, en tanto que los ve como un formato editorial de menor prestigio, al cual ha superado, y no tiene muy buena acogida en un público como el de Amberes, familiarizado con el libro (Higashi, 2013, p. 44). Es comprensible que el impresor se haya esmerado por hacer patentes las faltas que podían achacarse a esos humildes productos que pretendía superar; así se entienden las anotaciones que hace en el prólogo al *Cancionero de romances* sobre su propia tarea editorial (pp. 43-44). En este paratexto, el impresor deja claro que su compilación se guía por un criterio de exhaustividad por el cual muy pocos de los romances impresos han de faltar en ella: “Puede ser que faltē aqui algunos (aunque muy pocos) delos romances viejos / los cuales yo no puse / o porque no an venido a mi noticia / o porque no los halle tan cumplidos y perfectos como quisiera” (Nucio, 1945, f. 2r). Esta declaración deja ver que, además del extenso número de textos compilados en un solo impreso de fácil manejo, con lo cual un pliego suelto jamás podría competir, Martín Nucio ofrece el cuidado ortotipográfico como otro argumento de venta (Higashi, 2013, p. 44). Si la idea de tener a mano un copioso conjunto de romances que circulaban en un formato editorial menor, como lo es el pliego suelto, en uno de mayor cuerpo, como lo es el libro, resulta muy atractiva, lo es más cuando se asegura que estos textos se imprimieron bajo criterios que guardaban cierto cuidado en su composición.

<sup>17</sup> Debemos recordar que el *Cancionero de romances* no está dirigido al “público volandero” del cual nos habla Rodríguez-Moñino (1967a, p. 10). Esta obra se asimila más con la producción de libros de carácter cortesano del impresor antuerpiense, necesaria por la gran cantidad de lectores movilizados debido a los viajes de Felipe II (Díaz-Mas, 2017, pp. 20-22).

<sup>18</sup> Y no a una simple “afición romancística de Martín Nucio” (Menéndez Pidal, 1968, p. 72).

<sup>19</sup> Ya desde su pionero trabajo sobre las fuentes del *Cancionero de romances s. a.*, Menéndez Pidal hace notar la deuda de Nucio para con los pliegos sueltos. El impresor no sólo aprovecha los textos, sino que en muchas ocasiones mantiene el orden que presentaban en su fuente y hasta los mismos paratextos que acompañan a los romances en el pliego (1945, p. 9).



Este proceso de corrección inició en 1546<sup>20</sup> con la eliminación de buena parte de las abreviaturas y la disposición de iniciales mayúsculas en antropónimos y topónimos, así como en los inicios de verso que indican al lector sobre cambios de situación narrativa y el paso de estilo indirecto a estilo directo (Higashi, 2015a, p. 94). Para la edición de 1550, Nucio fue más allá al agregar textos nuevos al corpus precedente,<sup>21</sup> añadir versos a los romances que consideraba incompletos narrativamente o, incluso, sustituirlos por versiones mejoradas;<sup>22</sup> en el terreno de los arreglos ortotipográficos, trabajó en señalar las vocales embebidas con un apóstrofo y en regularizar el uso de signos de puntuación (Higashi & Garvin, 2021, pp. 57-58). Esta serie de correcciones entre las distintas ediciones que sacó al mercado dejan ver que, para el impresor antuerpiense, la revisión a detalle de los textos publicados era un objetivo de su proyecto editorial.<sup>23</sup> Estos esfuerzos alcanzan la edición de 1555, en la cual, si bien ya no hay macrovariantes como en la de 1550, sí es perceptible el intento por corregir versos hiper- e hipométricos y por desarrollar las vocales embebidas que sólo se señalaron en la edición anterior; aunque no fuera un trabajo del todo sistemático (Higashi & Garvin, 2021, pp. 58-60).

Otro aspecto en el que Martín Nucio innovó fue en la organización de todo el cuerpo textual que reunió. Al compilar un elevado número de textos, las concordancias entre personajes y temas surgieron, por lo cual el impresor debió encontrar una manera de presentar los textos. Si bien los impresores de pliegos sueltos habían podido encontrar soluciones a la cuestión, al agrupar pocos textos (Higashi, 2013, pp. 50-51), Nucio tuvo que vérselas con 186 romances. Ante tal cantidad de poemas, la solución fue reunirlos “en función a la historia que narraban” (Garvin, 2007, p. 168). En el mismo prólogo el impresor explica cómo hizo el intento por acomodar los romances por distintas materias:

<sup>20</sup> Para la fecha del *Cancionero de romances* véase Martos (2010).

<sup>21</sup> Mario Garvin (2007, pp. 220-232) hace un análisis pormenorizado de estos agregados, en el cual corrige muchas de las ideas que Ramón Menéndez Pidal (1945) y Antonio Rodríguez-Moñino (1967a) anotaron en sus respectivos estudios. Vicenç Beltran, por su parte, realizó algunas correcciones más al trabajo de Garvin al analizar las fuentes de la *Primera parte de la Silva de varios romances* (2016b, pp. 66-80).

<sup>22</sup> Alejandro Higashi estudia los agregados a la edición de 1550. Determina que, contrario a lo que se pensaba sobre la fragmentariedad del romancero como un gusto de la época, Martín Nucio se esforzó por conseguir las versiones más extensas de los textos que publicó. Por otro lado, también demuestra que estos añadidos no fueron producto de correcciones hechas a partir de versiones orales, sino de encargos a poetas del propio círculo de Nucio (2020, pp. 634-637).

<sup>23</sup> En torno a la visión de conjunto que mantuvo Nucio sobre su *Cancionero de romances*, en las tres ediciones que imprimió, además de sus ediciones de los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda, véanse los trabajos de Mario Garvin (2007), y Higashi y Garvin (2021).



[...] quise que tuuiessen alguna orden y puse primero los que hablan delas cosas de Frãcia y delos doze pares / despues los que cuentan historias castellanas y despues los de troya / y vltimamente los que tratan cosas de amores” (f. 3v).<sup>24</sup>

Sin embargo, como señala Vicens Beltran:

[...] la organización temática se le resistió en diversos puntos, en parte, como él mismo confesaba, «porque esto no se pudo hazer tanto a punto —por ser la primera vez— que al fin no quedasse alguna mezcla de vnos con otros», pero también por haber basado su estructura en el contenido de los pliegos, que no suelen ser monotemáticos (2016b, p. 62).<sup>25</sup>

A pesar de que podríamos considerar éste como un descalabro del impresor, la verdad es que su propuesta de organización sobrevivió en subsecuentes ediciones; incluso en nuestros días las antologías de Romancero se guían por este criterio de organización temática.<sup>26</sup>

No cabe duda de que todos estos primores editoriales hicieron del *Cancionero de romances* el paradigma para la impresión de este género poético. Todas las soluciones técnicas que se encuentran en la obra de Nucio, empezando por la adopción del dozavo como formato de impresión, fueron seguidas muy pronto por otros impresores que sacaron a la luz sus propias compilaciones. La fama que alcanzó la obra de Nucio es patente en la publicación de una reedición del *Cancionero de romances*, a plana y renglón, a cargo de Guillermo de Miles en Medina del Campo, y la impresión adaptada a un proyecto editorial de mayores alcances por Esteban de Nájera, en Zaragoza: las tres partes de la *Silva de*

<sup>24</sup> En adelante, cito por la edición facsímil del *Cancionero de romances* (Amberes, s. a.) a cargo de Ramón Menéndez Pidal (Nucio, 1945), por lo que sólo indicaré el folio entre paréntesis.

<sup>25</sup> En este aspecto, la primera *Silva de varios romances* muestra “mayor cohesión de las secciones temáticas en que Esteban de Nájera, siguiendo a Martín Nucio, organizó su edición, consiguiendo una coherencia que su modelo estaba muy lejos de alcanzar; la mejora resulta evidente. Por otro lado, el expurgo de romances carolingios o de tema francés, a pesar de no haber sido completamente riguroso, pues perviven numerosos romances muy genéricamente ligados a Francia entre los amorosos, revela un proyecto que se aparta completamente de la relevancia que les había concedido Nucio al ponerlos en posición de apertura” (Beltran, 2016b, pp. 87-88).

<sup>26</sup> Véanse, por ejemplo, las paradigmáticas antologías de Giuseppe Di Stefano (1993 y 2010) y Paloma Díaz-Mas (1994).



*varios romances*.<sup>27</sup> Ambos proyectos, de 1550, siguen muy de cerca los criterios de edición impuestos por Martín Nucio e incluso mejoran en muchas ocasiones la revisión textual que realizó el impresor antuerpiense, aunque en el caso de Esteban de Nájera no se deslinda por completo de una posible asimilación de sus *Silvas* con los pliegos sueltos (Higashi, 2015a, p. 101). Asimismo, el propio Nucio vuelve sobre sus pasos en 1550 y 1555 para tirar versiones sumamente mejoradas de su *Cancionero de romances*; además, a la par de su competidor directo en Amberes, Juan Steelsio, edita los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda, posiblemente en dos ocasiones, siguiendo las mismas directrices de organización textual y revisión ortotipográfica de su compilación.

### Control creativo: innovaciones de autor

Si los impresores ofrecen el Romancero en libros a los que se aplica un cuidado ortotipográfico hasta entonces no tenido en cuenta, los autores, por su parte, se aplican a producir textos basados en obras pertenecientes a géneros literarios de mayor prestigio. Algunos de estos autores asumen la responsabilidad de la escritura y firman sus romances, dejando a un lado la anonimia típica del género. Estos poetas tienen ahora un control muy importante sobre los textos que llevarán a la imprenta (Higashi, 2018, p. 22), por lo cual pueden proponer interesantes innovaciones, las cuales serán más o menos aceptadas por los lectores e impresores, así como por otros autores. Entre éstos, tenemos dos casos muy importantes y también muy cercanos: Alonso de Fuentes y Lorenzo de Sepúlveda.

Tanto Sepúlveda como Fuentes, ambos sevillanos y posiblemente pertenecientes al mismo círculo intelectual (Beltran, 2020, p. 45), aprovechan la materia narrativa que les brindan distintas obras en prosa para volcar sus contenidos en “tono de romances viejos”. Para estos dos vecinos de Sevilla la aplicación didáctica de los romances es de suma importancia, aunque cada uno dirige su obra a distintos estratos de la sociedad: Alonso de Fuentes se preocupa por la educación de la nobleza y prepara sus *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias* con una estructura interesante: ofrece sus romances seguidos de “declaraciones” en prosa, apoyadas en las mismas obras que sirvieron de

<sup>27</sup> Aunque la *Primera parte de la Silva de varios romances* (1550) se ha visto como un simple intento de Esteban de Nájera por continuar bajo la estela del éxito alcanzado por Nucio (Menéndez Pidal, 1968, p. 71), la realidad es que el proyecto editorial del zaragozano superó en muchos aspectos al *Cancionero de romances* (Beltran, 2016b, 2017a y 2017b).



fuente para sus cantos, como da por llamar a sus romances.<sup>28</sup> Lorenzo de Sepúlveda, por su parte, se preocupa porque las historias que volcó en verso sean de provecho para quienes, por carecer de los recursos suficientes, no pueden acceder a las *Quatro partes enteras de la Cronica España*, compuesta por Florián de Ocampo, y para aquellos que “cantarlos quisieren”, en lugar de los que ya andan impresos “harto mentirosos” (f. 3r).

Seguramente el carácter accesible de la obra de Sepúlveda favoreció su asimilación por parte de los impresores antuerpienses Martín Nucio y Juan Steelsio en sus respectivos proyectos editoriales, además de muchos otros en la Península Ibérica. Si bien no contamos con la *editio princeps* de los *Romances* de Sepúlveda, los testimonios antuerpienses de 1551 y s. a., los más cercanos a ésta, permiten conjeturar sobre algunas cuestiones respecto a la intención autorial del poeta sevillano. Alejandro Higashi ha demostrado que, con excepción de un conjunto de doce romances estructurado como ciclo narrativo completo y complejo, al inicio de ambas ediciones conservadas —indicio de que en la *princeps* se presentaban de la misma manera— (Higashi, 2018, p. 114), los *Romances* de Sepúlveda se organizaron bajo una ostensible *variatio* cuya estructura supratextual se sostiene en dos ejes temáticos: los conflictos nobiliarios y la reconquista (p. 143). Aunque esta estructura parece sumamente extraña, a juzgar por los comentarios que ha suscitado desde Martín Nucio hasta Antonio Rodríguez-Moñino (1967b, p. 12) y, más recientemente, Mario Garvin (2018b, pp. 82-84), quienes extrañan un orden que siga la cronología de la obra de Florián de Ocampo, lo cierto es que parece haber sido una propuesta innovadora para su época y, si atendemos a las múltiples reediciones de la obra en distintos centros impresores y su constante aprovechamiento por parte de otros autores, fue bien aceptada por el público lector.<sup>29</sup>

La *variatio* sobre un mismo tema, como han estudiado Virginie Dumanoir (2014) y Vicenç Beltran (2016b), fue la estructura común desde los cancioneros poéticos medievales, en los cuales era una característica sumamente apreciada de las compilaciones, donde el reto consistía en encontrar un

<sup>28</sup> Alejandro Higashi señala que esta manera de llamar al romance no es inocente. Ve en esto una declaración de principios sobre la importancia del Romancero como género poético, cercano a los cantos de los modelos antiguos (2018, p. 27), por lo cual los romances son susceptibles de ser glosados para explicar su contenido, como hace en su obra.

<sup>29</sup> En comparación con el *Cancionero de romances*, que se imprimió seis veces, de las cuales cuatro fueron bajo la misma enseña editorial de Nucio, los *Romances* de Sepúlveda conocieron al menos doce ediciones desde 1551 hasta 1584 (Laskaris, 2019 a y b) y dejan una importante herencia en distintos romanceros, hasta el siglo XVII, con el aprovechamiento por parte de Juan de Escobar.



hilo conductor entre distintas composiciones, muchas veces de diversos géneros. Sepúlveda, como recién mencionamos, muy posiblemente rescata esta estructura para la mayoría de sus poemas. Esto es patente en un conjunto de romances tan extenso como el dedicado al Cid, que cuenta con treinta y seis textos sin que haya indicios de intentar articular una narración que siga la cronología de su fuente en prosa (Ventura Escudero, 2023, pp. 565-579), más allá de algunos tímidos ensayos de entrelazamiento narrativo. Por el contrario, los doce romances con que se abre su cancionero son sumamente innovadores, en tanto que el autor articula en estas composiciones “una experiencia romanceril diferente, más amplia, compleja y ambiciosa, a través de un ciclo compositivo [...] cuando los romances seriados no eran todavía frecuentes” (Higashi, 2018, p. 114).

Lorenzo de Sepúlveda se vale de la *Crónica* de Florián de Ocampo para la distribución de la historia de los Infantes de Lara en romances episódicos. En la crónica de Ocampo, la historia se distribuye en diez segmentos, distinguidos perfectamente por el uso de calderones (Higashi, 2018, p. 116). Lorenzo de Sepúlveda, como ha señalado Higashi (pp. 116-118) —a quien sigo en el análisis de este ciclo narrativo—,<sup>30</sup> se mantiene cercano a la distribución de la *Crónica* en los primeros cinco romances, que corresponden a cada una de las secciones de su fuente en prosa (p. 121). A partir del sexto romance, Sepúlveda se separa de la segmentación de la crónica para aprovechar el primer pico de tensión en la historia, que tiene su conclusión en el octavo romance, “de modo que dilata su desenlace y distribuye la historia en tres romances, en vez de las dos secciones primitivas de la crónica” (p. 122). Para los siguientes cuatro textos que restan, el autor sevillano aprovecha sólo las secciones octava y décima de la *Crónica* de Ocampo. Extrae dos romances del octavo fragmento y otros dos del décimo, sin atender al noveno, en donde no se narran acciones que influyan en el desarrollo de la historia de los Infantes de Lara (pp. 122-123).

Como concluye Higashi al estudiar este ciclo narrativo, la segmentación de la historia en unidades más pequeñas “no se trata nada más de acumular romances, sino de organizar la segmentación del conjunto en función de una tensión narrativa que debe crecer paulatinamente hasta llegar al clímax de la historia general” (p. 123). Esta decisión, aunque en apariencia sencilla, invita al lector a continuar, romance a romance, mientras la conclusión se retrasa para mantener el suspense de la historia que se narra. Para el consumidor de la época, el control con que Sepúlveda logra llevar este

<sup>30</sup> Mario Garvin también analiza el ciclo de los infantes de Lara, con base en la edición de Martín Nucio, s. a. (2018b, pp. 76-78).



ciclo narrativo debió ser una alternativa sumamente interesante a la mera agrupación de textos con protagonistas comunes o al mero aumento de versos, usados para robustecer algún romance que se consideraba imperfecto narrativamente, desde su origen, pero que “aportan bien poco al texto” (Garvin, 2007, p. 232).

Si bien la propuesta poética de Lorenzo de Sepúlveda resulta muy ingeniosa, pues enlaza un número considerable de textos para conformar un ciclo narrativo complejo en torno a una historia, debe decirse que las técnicas que utiliza para aprovechar los textos en prosa no son tan novedosas. Es patente el aprendizaje que el autor pudo obtener de la tradición romanceril impresa, ya fuera por vía de los pliegos sueltos o del *Cancionero de romances*, que los compila. La composición de romances a partir de una obra mayor como la *Celestina* o el *Amadís de Gaula*, en donde tendrían que enlazarse distintos capítulos, no era cosa desconocida para los autores. Estos resúmenes o versiones romanceadas de obras en prosa fueron bien aprovechados por los impresores, ya fuera para ofrecerlos como muestra del contenido de la obra completa o como manera de ofrecer una misma historia, pero en formato distinto (Garvin, 2007, pp. 59-72). Lorenzo de Sepúlveda, pues, aprovecha varias técnicas de versificación presentes en la tradición romanceril con el objetivo de adaptar la información de la *Crónica* al estilo más ágil y sencillo del Romancero. Por supuesto, esto no fue tarea fácil. El texto cronístico de Florián de Ocampo abunda en una serie de elementos informativos que retrasan el desarrollo de las acciones que se narran. La tarea de Sepúlveda fue identificar estos componentes y eliminarlos o reducirlos lo más posible. Sólo aprovecha la información que aporta a la acción en cada uno de sus romances o que le interesa por su valor didáctico (Ventura Escudero, 2023, p. 567).

Aunque sus *Romances*, al menos en las ediciones conservadas, se abren con un ciclo de doce textos bien enlazados narrativamente, hay otros textos que también se reúnen en torno a un pequeño enlace narrativo.<sup>31</sup> Si bien son pocos y aparecen intercalados en el *corpus* que se estructura bajo la *variatio*, estos tímidos grupos textuales parecen ser ensayos que realizó el autor para llegar a la complejidad que presenta el ciclo de los Infantes de Lara. Así el “Romance de el Cid y sus yernos”, *incipit*

<sup>31</sup> Son los siguientes grupos de romances, sin contar el inicial de doce sobre los Infantes de Lara: “Romance de la lid que los del Cid hizieron con los infantes de Carrion”, *incipit* “Ya se parte el rey Alfonso”, “Otro romance de los mismos”, *incipit* “De aquesse buen rey Alfonso”; “De como el conde Fernan Gonçales se libro dela prision”, *incipit* “En prision estaua el conde”, “Otro del mismo”, *incipit* “El buen conde Fernan Gonçales / querella grande tenia” y “Romance del rey don Garcia y delos hijos del conde don Vela”, *incipit* “Reynado era ya Castilla”, “Otro romance delos mismo”, *incipit* “Los hijos del conde Vela”.



“En Toledo estaua Alfonso / que a cortes llamado auia” (ff. 102v-103r), se enlaza narrativamente con el siguiente: “Otro Romance de los mismo”, *incipit* “En las cortes de Toledo / quel buen rey Alfonso hazia” (ff. 103v-104v). En ellos se narran las cortes llamadas por el rey Alfonso debido a la afrenta de Corpes, en la cual las hijas del Cid fueron maltratadas y deshonradas por sus esposos, los Infantes de Carrión (ff. CCCLr-CCCLIIIIr).

En la *Crónica*, la narración sobre las cortes de Toledo comienza en el f. CCCLr. En ella abunda el texto sobre la llegada del Cid a Toledo, la recepción por parte del rey Alfonso y los preparativos para las cortes. A Sepúlveda todo este preámbulo no le interesa para su romance. Inclusive, aunque su texto se basa en la información que se ofrece en el segmento de la “Demanda primera del Cid a los infantes de Carrion” (f. CCCLIr-CCCLIV), sólo versifica una parte del mismo. En su fuente en prosa, el fragmento inicia con la elección de los alcaldes que juzgarán las demandas que se hagan. La *Crónica* se explaya en la identificación de los personajes elegidos por el rey: “& escogiolos el rey / los cuales fuerō. El cōde dō Remōdo el qual era yerno del rey don Alfonso q era casado cō su fija / el qual fue despues padre dl emperador de España [...]” (f. CCCLIV). Estos elementos, que para la fuente en prosa son necesarios, resultan superficiales para un romance y por ello quedan fuera. Sepúlveda arranca su poema con información sobre el lugar y motivo por el cual se realizan las cortes:

En Toledo estaua Alfonso  
que a cortes llamado auia,  
porq el buen Cid don Rodrigo  
muy gran querella ponía,  
contra los hermanos condes  
de Carrion essa villa,  
porque en Tormes el robledo  
fizieron aleuosia:  
a sus hijas açotaron  
que de Valencia trayan.  
quedaron desamparadas  
tractadas de mala guisa (f. 102v).



La acción del romance se centra en la demanda del Cid para recuperar sus espadas, Tizona y Colada. En la *Crónica*, el Cid, con la petición de las espadas –las cuales sólo les entregó en préstamo–, retoma la deshonra de sus hijas por parte de los infantes, recordándoles que son sus mujeres y pueden dejarlas o regresar con ellas, si lo prefieren:

Señor luēga razon non quiero dezir / mas digo ante vos a los infantes de Carrion que me den mis espadas Colada & Tizon / ca yo prestegelas q non gelas di / & porēde tengo q me deuen dar lo mio: & si ellos me desonrraron a mis fijas cō quiē eran casados nō era marauilla / ca sus mugeres son / & ellos se tornaran a ellas quādo quisieren como a sus mugeres & las dexaran quādo quisieren & se pagarē (f. CCCLiv).

Al romance sólo pasa la petición de las espadas:

començo el Cid su razon,  
estas palabras dezia:  
Rey Alfonso mi señor,  
ante vos yo les pedia,  
a estos hermanos condes  
las espadas que tenian,  
que son Tizona y Colada:  
prestado se las auia,  
deuen darmelas luego  
que nada no les deuia (f. 102v).

Frente a la demanda del Cid, los infantes de Carrión guardan silencio. En la *Crónica*, la sentencia se da por parte de los alcaldes, a la cual los infantes no pueden apelar. El rey, molesto, se levanta de su silla para quitarles las espadas a los condes y regresarlas al Cid:

E a esta razon non respondieron los infantes d Carrion. & el Cid dixo al rey / señor mādad a los alcaldes que juzguē. E el rey mādō a los alcaldes sobredichos q juzgasen: & los alcaldes fallaron por derecho quel entregasen sus espadas o que gelas dfendiesen por razon. & en ninguna destas dos cosas non querien los infantes nin gelas entregauan nin gelas defendian con razon: & dsto fue muy sañudo el rey / & con grā saña q ende ouo leuantose de su silla & fue a los



infantes alli do estauan asentados & tomoles las espadas de so los m̄atos & diolas al Cid: & el Cid beso las manos al rey por las sus espadas que le diera (f. CCCLIV).

Sólo se romancean el silencio de los condes y la acción del rey para atender la demanda de las espadas por parte del Cid, pero se elimina la sentencia de los alcaldes:

No respondieron los condes  
a lo que el buen Cid dezia.  
El rey se leuanto luego.  
a los condes se venia:  
quitarales las espadas,  
al Cid en mano ponía:  
ellas tomara en sus manos (f. 102v).

A la acción del rey sigue un parlamento del Cid hacia sus espadas para recordar cómo y a quién se las ganó, que en el romance y la *Crónica* aparece de forma muy similar; además de la solicitud de resguardar las espadas por parte de dos partidarios de Rodrigo Díaz de Vivar. En la *Crónica*, esta escena se encuentra de esta manera, rematada con una descripción del comportamiento del Cid frente a la resolución de la primera demanda, que enoja a los infantes y sus partidarios:

E desi pusolas sobre los ynojos & comēço de se razonar dellas enesta guisa: çierto mis espadas Colada & Tizon puedo yo fabrar de vos que sodes las mejores que nunca oy dezir: a vos Tizona oue ganado del rey Bucar señor de Tunez el dia que lo vençi enla faziēda dl Quarto. & a vos Colada gane el dia q lidie cō don Pedro rey de Aragon: & vos lleue del honrrado conde de Barçelona que vos traye / & por hōrar mis fijas di vos cō ellas en guarda a los infantes d Carrion / mas nō açerte segun paresçe / & fizo agora Dios merçed q salistes de catiuo & venistes a mis manos / & yo biē andante fue en cobrar a vos eso mismo en cobrar a mi. E desi Aluar fañez miñaya beso la mano al Cid: & dixol / demādo vos señor que me dedes a Colada miētra q durare la corte q vos aguarde con ella: & el Cid gela dio q la touiese çerca del. & desi luantose Pero bermudez & fizol esa mesma petiçō por Tizon & el Cid gela dio en aqlla mesma manera. E desi el Cid puso la mano por la barua & miro cōtra los infantes. & desto ouieron grā enojo los infantes & los cōdes sus amigos & cuydando q lo fazie el Cid cō orgullo & q qrrie boluer la corte / mas nō era asi / ca el estudo muy sosegado diziendo sus palabras como ome de recado (f. CCCLIV).



En el romance se narran sólo el parlamento del Cid hacia sus espadas y la petición hecha por Pedro Bermúdez y Alvar Fáñez Minaya para resguardarlas mientras las cortes se desarrollan, pero se elimina la reacción del Cid que molesta a los infantes. Seguramente, la supresión de ese segmento final se debe al intento de Sepúlveda por mostrar a un héroe humilde, que ha ganado sus bienes peleando y sólo busca justicia por la deshonra hecha por los infantes de Carrión, poderosos de nacimiento y cobardes:<sup>32</sup>

hablauales desta guisa:

De cierto las mis espadas  
las mejores soys que auia,  
a vos Tizona gane  
de Bucar en aque dia,  
que lo venci yo en Valencia  
con las gentes que traya:  
a vos colada yo oue  
quando enel campo vencia,  
al rey Pedro de Aragon  
con muy gran caualleria:  
el conde de Barcelona  
a su lado vos traya,  
y por mis hijas honrar  
en guardado os auia,  
a los condes de Carrion:  
pero mal vos conocian,  
enello yo no açertana [*sic.*],  
gran mal dello me venia:  
gran merced vos hizo Dios  
que vos saco de captiuas,

<sup>32</sup> Para el uso didáctico de sus *Romances*, Lorenzo de Sepúlveda no duda en apartarse de la *Crónica* de Ocampo, aun a costa del rigor histórico que persigue. Para este objetivo, en sus poemas crea una clara “contraposición entre figuras antagónicas: el Cid y sus parientes como ejemplos de valores deseables frente a moros, vasallos poco piadosos, caballeros desmesurados y yernos cobardes” (Ventura Escudero, 2023, p. 575).



boluistes a mi poder,  
por dichoso me tenia,  
en cobrar tales espadas  
y vos la mi compañía.  
Vna dio a Pedro Bermudez,  
demandado se la auia:  
otra a Aluar Fañez Minaya  
que tambien se la pedia:  
mientras que duran las cortes  
con ellas lo aguardarian (ff. 102v-103r).

En el siguiente romance, que enlaza narrativamente con el ya analizado, puede verse que Sepúlveda realiza las mismas operaciones de discriminación de la información contenida en su fuente en prosa. Como ya vimos, sólo la información de la *Crónica* que aporta a la acción del romance se conserva. Las digresiones explicativas o información poco atractiva, por el contrario, desaparece completamente o se resume en pocos versos. Para Sepúlveda, seguramente, romancear la “Demanda segunda del Cid a los infantes” (ff. CCCLIV-CCCLIV) resultaría redundante, por lo que sólo retoma en los primeros octosílabos la situación de los personajes, el antecedente de haber recuperado las espadas –que se trató en el texto anterior– y la deshonra de las hijas del Cid. En un solo verso, “el auer tambien boluian”, resume toda la secuencia de la segunda demanda hecha por Rodrigo Díaz de Vivar, en la cual pide la devolución de los bienes que entregó a los infantes al casarse con sus hijas:

En las cortes de Toledo  
quel buen rey Alfonso hazia  
para dar derecho al Cid,  
que querellado se auia  
de los condes de Carrion  
sus hiernos que ser solian,  
porque a sus buenas mugeres  
deshonrado las auian,  
buelto le han sus espadas



el auer tambien boluian (f. 103v).

Lorenzo de Sepúlveda basa este romance en el “Riepto del Cid a los infantes de Carrion” (ff. CCCLIIv-CCCLIIIr). El autor sevillano sólo aprovecha algunos elementos de esta narración. Deja fuera buena parte del parlamento de Rodrigo Díaz de Vivar, quien vuelve a afrentar a los infantes de Carrión por la deshonra hecha a sus hijas, pero ahora incluye al rey como ofendido, al ser él quien pidió su mano en nombre de los infantes. La acción del romance comienza cuando Rodrigo Díaz de Vivar reta a los infantes y Diego González responde, de forma muy resumida, con la causa que los llevó a maltratar a las hijas del Cid:

el Cid por grandes traydores  
a ambos retado auia:  
los infantes no responden,  
a lo que el buen Cid dezia:  
el rey dixo a los infantes,  
que era lo que respondian:  
Diego Gonçales el vno  
al rey ansi repetian:  
Ya señor sabeys que somos  
de los buenos de Cstilla,  
dexamos nuestras mugeres  
porque no nos merecian:  
casar con hijas del Cid  
gran deshonra a nos venia.

En la fuente en prosa, la respuesta de Diego González abunda en la mención de su linaje, por lo cual considera legítimo el abandono de sus esposas. Niega, sin embargo, que las hayan maltratado. Su hermano Ferrán González tiene una respuesta similar que, seguramente, queda fuera del romance por ser reiterativa y no aportar nada a la acción. En la *Crónica*, sin embargo, sí se registra como manera de mantener la concordancia, pues se acusa a ambos:

Desq osto [*sic.*] ouo dicho dixo cōtra los infantes de Carrion / A vos digo Diego gonçalez & Ferran gonçalez q fezistes grande enemiga en dsonrrar en los robredos d Corpes a mias fijas asi



como si fuesē malas mugeres / & por esto riepto vos aqui ante nuestro señor el rey por aleuosos / & dar vos he vuestros yguales que vos lo fagan dezir por las vuestras bocas o q vos vēçā o matē en campo. E Diego gōçalez el mayor dellos se leuanto en pie & dixo assi / Señor vos sodes nuestro señor natural / & vos sabedes bien q vuestros naturales somos nos del vuestro reyno d Castiella delos mejores / ca non dlos peores / fijos somos de don Gōçalo gōçalez: & omes de tal logar como nos somos tenemos q non somos biē casados con las fijas d Ruy diaz de biuar: & por eso las dxamos ca non pertenesçie el su linage al nuestro / ca estremado es el vn linage al otro: & delo que el dize que las nos dexamos / verdad es / ca non pertenesçiē para ser nuestras mugeres: & otro mal ninguno nō les fizimos nin querriemos nin lo podrie prouar con ningund ome nasçido: & tenemos q muy mas valemos agora dsque las dexamos q non antes quādo eramos casados cō ellas. En pues leuantose Ferran gonçalez su hermano & dixo asi / Señor vos sabedes de quan acabados omes somos d linage / & tenemos q nō pertenesçie estar casados con fijas de tal ome como Ruy diaz: desq ouo dicho esto callose & asentose. & los dl Cid callaron q non osaron fabrar por miedo que auie del rey que y estaua (ff. CCCLIIv-CCCLIIIr).

A la respuesta de los infantes sigue la réplica de un caballero del Cid, su sobrino Ordoño. Éste increpa a los condes por su cobardía en batalla contra un moro y al enfrentar el escape de un león en Valencia. Sepúlveda suprime la identificación de Ordoño que se narra en la *Crónica* (f. CCCLIIIr). Sólo señala que es sobrino del Cid: “Ordoño sobrino suyo” (f. 104r). En la *Crónica*, la respuesta de Ordoño aparece así narrada:

[...]

calla Diego gōçalez q en la tu boca nō puso Dios verdad ninguna / ca eres fran cauallero de cuerpo & couarde d coraçon: & porq veas q te digo verdad miēbrate quādo en Valēçia en la lid del campo dl Quarto que me dixiste por tu boca q te gries ensayar cō vn moro por ver que tenies en ti: & entonçes porque se ēsayo vn cauallero muy bueno armado que y andaua moro. & quando vio el cauallero q gries yr para el esperote como bueno sin miedo / & tu non osaste yr a el: & quando vio el moro q a el nō gries yr dxose venir para ti & tu nō lo osaste esperar: & aquella hora nō estaua otro çerca de ti sinō yo & atēdilo / & matelo & derribelo / & ganel las armas & el su cauallo seyendo moço escudero & di te las armas & el cauallo qe yo gane del moro: & esto fiz por honrra de mis primas con q tu & tu hermano estauades casados: & dspues alabaste te tu que feziste lo q yo auie fecho / & yo otorguelo & callelo / & sabe Dios verdad q desde entonçes fasta agora q lo non dixe a ome nasçido: mas por la maldad que en ti hallo quis



descobrir aqui antel rey nro señor porque sepa el & todos los otros qual tu eres. Otro tal feziste en Valêçia quãdo se solto el leon / cõ grã miedo q ouiste q te fueete meter so este escaño del Cid / & tã gran cuyta ouiste d te escõder ayna con grã priessa que ouiste q rompiste el manto & la saya enlas espaldas / & esse tu hermano Ferrã gonçalez tan grand miedo ouo aql dia del leõ que fuyêdo del palaçio cayo en vn logar muy lixoso / & dende se paro el & sus paños tales q nõ oliẽ biẽ. & señor roy don Alfonso nuestro señor aql dia q el leon se solto les fuera bueno d mostrar soberuia / ca nõ enlos robredos d Corpes do ferierõ las dueñas que tenien en poder & mostrarõ cõtra ellas su esfuerço asi como si fuesen otros omes que se les pudiesen anparar & por esto paresçe que fezieron aguisa de couardes / ca non ay prez ninguno de cauallaria [sic.] en mostrar su poder en mugeres que son tan febre cosa: & por esto reptolos yo por aleuosos asi como los ha reptado Mio çid (ff. CCCLIIIr-CCCLIIIV).

Aunque Lorenzo de Sepúlveda resume mucho este segmento, puede verse que siguió de cerca su fuente en prosa. Incluso algunos versos son calcos de la *Crónica*: “miembrate quando en Valencia”, “rompiste tu manto y sayo” o “alabastate tu de esto” (f. 104r). El romance concluye con una afrenta a los infantes por actuar de forma cobarde cuando enfrentaron peligros, mientras que se mostraron soberbios frente a sus esposas, incapaces de defenderse:

non hizieron como buenos,  
como manda la hidalguia;  
muy febre es hazer tal cosa  
ningun hombre de valia:  
y poner mano en mugeres,  
no es de caualleria:  
alevosos yo vos digo.  
como el buen Cid os dezia (f. 104v).

Los romances se enlazan narrativamente en los versos de arranque, con los cuales se retoman, a modo de resumen, las situaciones y personajes que motivan la acción que se narra. Si bien hay segmentos que poco aportan a la dinámica de los romances, Sepúlveda resume esas secciones en pocos versos para poder mantener la continuidad conforme a su fuente en prosa. Además de estas llamadas internas entre los romances, los paratextos cumplen la función de enlace narrativo. El encabezado “Otro



Romance de los mismos” –de igual forma que en el ciclo inicial de los Infantes de Lara– avisa al lector sobre la continuidad de los textos.<sup>33</sup> En las cornisas de los folios que ocupan estos dos romances, de igual manera, se lee “Romance del Cid y sus yernos”, lo cual indica que ambos textos tratan una misma historia.

Sin lugar a dudas, el contraste entre ciclos romanceriles completos y narrativamente complejos y los textos de carácter misceláneo, atomizados bajo un criterio de *variatio*, debió tener buena aceptación entre lectores e impresores del Romancero, a juzgar por la influencia que tuvieron los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*. La propuesta poética de Lorenzo de Sepúlveda tuvo resonancia tanto en colecciones coetáneas como en las que siguieron al auge de los romanceros impresos entre 1546 y 1551. Es posible que la búsqueda de Martín Nucio y Esteban de Nájera de romances narrativamente más completos tenga que ver con la publicación de un romancero colmado de detalles provenientes de una de las obras más autorizadas de la historiografía hispana (Higashi, 2020, pp. 612-613).<sup>34</sup> El mismo Nucio, sin ir más lejos, publicó los *Romances* de Sepúlveda presumiblemente en dos ocasiones, adaptando la obra a los criterios de edición que siguió en el *Cancionero de romances*, para complementar la colecta que hizo de la tradición impresa del Romancero. Así, el proyecto editorial de Martín Nucio “no ofrece solamente un corpus notablemente alto de romances con tradición impresa anterior, sino también un amplio elenco de romances eruditos y recientes, que integra en una obra ya notablemente alta, como son los *Romances* de Sepúlveda” (Garvin, 2018b, p. 171). Juan Steelsio, impresor que competía con Nucio en la impresión de obras españolas fuera de la Península Ibérica, también sacó a la luz la obra de Lorenzo de Sepúlveda, en 1551, como reacción al proyecto editorial de Nucio.

Si Martín Nucio, el pionero de los romanceros del siglo xvi, aprovecha la obra de Sepúlveda para completar su colección de romances, lo mismo harán los autores e impresores que siguieron su estela de éxito. Los romanceros subsecuentes aprovechan los textos de Sepúlveda o se estructuran bajo la

---

<sup>33</sup> A pesar de que las ediciones antuerpienses conservadas de 1551 y s. a. muestran organizaciones distintas, cuando los textos se reúnen bajo los encabezados “Otro Romance de los mismos”, “Otro romance de la misma historia”..., a los impresores les resultó difícil separar los textos agrupados de esa forma. Esto parece indicar que, al igual que el ciclo inicial, estos poemas se presentaban así desde la *editio princeps* (Ventura Escudero, en prensa).

<sup>34</sup> Sospecho, incluso, que algo tiene que ver el ciclo de 12 romances que abre la obra de Sepúlveda con el hecho de que Martín Nucio inaugure su *Cancionero de romances* con el texto más extenso del Romancero impreso, el *Romance del conde de Irlas*, de 1366 octosílabos.



misma organización que muestran los *Romances*: comienzan con ciclos narrativos para después atomizar los textos en una colección miscelánea. Así, Joan Timoneda, en 1573 para su *Rosa española* — por mencionar sólo la parte de su colección que tiene el mismo tema que los *Romances* de Sepúlveda—, imprime romances de “hystoria de España”. En esta sección de su romancero aprovecha *La verdadera hystoria de los siete Infantes de Lara en siete Romances*, reelaboración del ciclo inicial de los *Romances* de Sepúlveda, mejor adaptada a la “viveza y agilidad [...] del genuino estilo romancístico” (Beltran, 2020, p. 43). Lucas Rodríguez, por su parte, inicia su *Romancero historiado* (1582) con un ciclo de siete romances sobre la *Historia de la destrucción de Troya* (Rodríguez-Moñino, 1967b, p. 13) y uno más de once romances sobre *Historia zamorana, desde que Vellido Dolfos mato por traycion al rey don Sancho, hasta que Arias Gonzalo lloraua la muerte de sus hijos* (p. 14), para después ofrecer conjuntos de textos de carácter misceláneo (pp. 14-19). Sólo Juan de Escobar, ya entrado el siglo xvii, se rinde ante la posibilidad de compilar toda la *Historia y romancero del muy noble y valeroso caballero, el Cid*. En este romancero del Cid, como es obvio, ya no se aprovecha la historia de los Infantes de Lara, pero sí se mantiene la influencia de Lorenzo de Sepúlveda con el aprovechamiento de al menos veintiséis textos de los *Romances*, más otros once que provienen de sus refundiciones con los *Cuarenta cantos* de Alonso de Fuentes (Askins, 1973: 26-27), dando un total de treinta y siete romances de los noventa y siete textos que conforman su edición de 1605 (Rodríguez-Moñino, 1973, pp. 39-48).

## Conclusiones

Estos tempranos intentos por mejorar la experiencia de lectura del Romancero hacen patentes los esfuerzos de escritores e impresores por dignificar este género poético en la forma y en el contenido. En cuanto a la impresión, se le prodigó más atención al aspecto ortotipográfico y se sacó del pliego suelto para llevarlo a un formato editorial de mayor calado: el libro (Higashi 2013, p. 44). Por su parte, los escritores que componían romances se dieron a la tarea de sacar sus historias de fuentes cada vez más autorizadas, basándose en obras de mayor prestigio literario. Un ejemplo claro es Lorenzo de Sepúlveda, quien se basó en la *Crónica* de Florián de Ocampo para componer sus *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas dela Cronica de España*.

Testimonio de esto son las soluciones técnicas que propusieron los impresores para la difusión de romances en colecciones exclusivas para esta forma poética y que se adoptaron inmediatamente para conformar lo que consideramos un género editorial, reconocible por estas mismas características.



Como tuvimos ocasión de mencionar, la elección de un formato determinado, la sustitución de versiones imperfectas por otras cada vez más robustas narrativamente y con las menos faltas de composición posibles fueron producto de un esfuerzo impulsado desde los talleres de imprenta para solventar la demanda de lectores cada vez más exigentes. Por su parte, los autores, movidos por esta nueva visión sobre el Romancero como género merecedor de cuidado ortotipográfico, propusieron distintas alternativas poéticas que configuraron sus modos de consumo. Si el público estaba acostumbrado a romances que funcionaban como unidades discretas, que se bastaban a sí mismas para transmitir una historia, autores como Lorenzo de Sepúlveda se empeñaron en ofrecer una lectura distinta de los romances, en forma de ciclos textuales encadenados diegéticamente, con un entramado complejo de poemas basados en una fuente literaria de prestigio. Estas propuestas, innovadoras para su época, sin lugar a dudas configuraron la manera en que los lectores comenzaron a consumir el Romancero. Prueba irrefutable es que aún en nuestros días preferimos y consideramos natural la agrupación de textos conforme a una misma historia; inclusive la existencia de textos sobre un mismo personaje o un mismo hecho histórico ha llevado a pensar que el Romancero es producto de la fragmentación de poemas épicos en pequeñas piezas épico-líricas. La realidad a la que apuntan las evidencias textuales, sin embargo, es que estos fenómenos, pensados como rastro de la tradición oral, no son sino producto de las soluciones técnicas y las propuestas poéticas que impresores y autores sumaron para la conformación del Romancero como género editorial. Estas observaciones generales podrían guiarnos en el entendimiento de otros géneros literarios y su configuración para la transmisión impresa, así como de otros productos de entretenimiento y la manera en que accedemos a su disfrute.

## Referencias

- Askins, A. L.-F. (1973). Introducción. En A. Rodríguez-Moñino (ed.), *Historia y romancero del Cid (Lisboa, 1605)* (pp. 7-34). Castalia.
- Beltran, V. (2005). Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular. *Revista de literatura medieval*, (17), 71-120.
- Beltran, V. (2006). Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516). En P. M. Cátedra García, E. B. Carro Carbajal, L. Mier Pérez, L. Puerto Moro & M. Sánchez Pérez, *La literatura popular impresa en España y en*



*la América Colonial* (pp. 363-379). Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.

Beltran, V. (2014). El romancero: de la oralidad a la imprenta. En J. L. Martos Sánchez (coord.), *La poesía en la imprenta antigua* (pp. 249-265). Universitat d'Alacant.

Beltran, V. (2016a). *El romancero: de la oralidad al canon*. Reichenberger.

Beltran, V. (ed. facs.). (2016b). La *Primera parte de la silva de romances*. En *Primera parte de la silva de varios romances (Zaragoza, 1550)* (J. J. Labrador Herraiz, coord.) (pp. 9-137). Frente de Afirmación Hispanista.

Beltran, V. (ed. facs.). (2017a). La *Segunda parte de la silva de romances*. En *Segunda parte de la silva de varios romances (Zaragoza, 1551)* (J. J. Labrador Herraiz, coord.) (pp. 9-161). Frente de Afirmación Hispanista.

Beltran, V. (ed. facs.). (2017b). La *Tercera parte de la silva de romances*. En *Tercera parte de la silva de varios romances (Zaragoza, 1551)* (J. J. Labrador Herraiz, coord.) (pp. 9-204). Frente de Afirmación Hispanista.

Beltran, V. (ed. facs.). (2020). Estudio introductorio. En A. De Fuentes, *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias (Sevilla, Domenico de Robertis, 1550)* (J. J. Labrador Herraiz, coord.) (pp. 11-239). Frente de Afirmación Hispanista.

Díaz-Mas, P. (1994). *Romancero* (S. G. Armistead, ed. preliminar). Crítica.

Díaz-Mas, P. (ed. facs.). (2017). El impresor Martín Nucio, el *Cancionero de romances* de 1550 y los lectores españoles de Amberes. En *Cancionero de romances (Martín Nucio, Amberes, 1550)* (P. Díaz-Mas, est.; J. J. Labrador Herraiz, coord.) (pp. 13-56). Frente de Afirmación Hispanista.

Di Stefano, G. (ed.). (1993). *Romancero*. Taurus.

Di Stefano, G. (ed.). (2010). *Romancero*. Castalia.



- Dumanoir, V. (2014). De un impreso a otro. "Variatio" y "errata" romanceriles. En J. L. Martos Sánchez (coord.), *La poesía en la imprenta antigua* (pp. 267-290). Universitat d'Alacant.
- Dumanoir, V. (ed.). (2022). *Romancero cortés manuscrito* (J. L. Martos, coord.). Universitat d'Alacant.
- Garvin, M. (2007). *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Iberoamericana/Vervuert.
- Garvin, M. (2018). Los *Romances* de Sepúlveda: de las ediciones antuerpiences a la *princeps*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 66(1), 71-94. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v66i1.3393>
- Garvin, M. (2020). El *Libro de cincuenta romances*: constitución y contenido. *Estudios Románicos*, 29, 195-208. <https://doi.org/10.6018/ER.415741>
- Higashi, A. (2013). El género editorial y el *Romancero*. *Lemir*, (17), 37-64.
- Higashi, A. (2015a). El *Cancionero de romances* como paradigma editorial para el romancero impreso del XVI: análisis de microvariantes. *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 85-117.
- Higashi, A. (2015b). Imprenta y narración: articulaciones narrativas en el romancero impreso. En *Literatura y ficción: "Estorias", aventuras y poesía en la Edad Media* (M. Haro Cortés, ed.) (pp. 627-643). Universitat de València.
- Higashi, A. (ed. facs. y est.). (2018). Introducción. En L. de Sepúlveda, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España (Juan Steelsio, Amberes, 1551)* (J. J. Labrador Herraiz, coord.) (pp. 15-176). Frente de Afirmación Hispanista.
- Higashi, A. (2020). Los romances «añadidos» del *Cancionero de romances*: una hipótesis sobre el fragmentismo del romancero viejo. *Nueva Revista de*



Filología                      Hispánica,                      68(2),                      605-640.

<https://doi.org/10.24201/nrfh.v68i2.3652>

Higashi, A. & Garvin, M. (ed. crít.). (2021). Introducción. En *El "Cancionero de romances" de Martín Nucio* (J. L. Martos, coord.). Universitat d'Alacant.

Laskaris, P. (2019a). El *Cancionero de romances* de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras. En M. J. Lacarra (coord.), N. Aranda García, A. M. Jiménez Ruiz & A. Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica, "Libros, lecturas y reescrituras"* (pp. 653-668). Cilengua.

Laskaris, P. (2019b). Los «Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España» de Lorenzo de Sepúlveda: *varia lectio* de un éxito editorial del Siglo de Oro. En A. Baldissera (ed.), *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas/Canzonieri dei Secoli d'oro. Forma e forme* (pp. 103-127). Ibis.

Martos, J. L. (2010). El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557. En V. Beltran & J. Paredes (eds.), *Convivio: cancioneros peninsulares* (pp. 111-123). Universidad de Granada.

Menéndez, R. (ed. facs. y est.). (1945). Introducción. En *Cancionero de romances* (Amberes, s. a.) (pp. 3-45). Junta para la Ampliación de Estudios; Centro de Estudios Históricos.

Menéndez, R. (1968). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, t. 2. Espasa-Calpe.

Nucio, M. (1945). *Cancionero de romances* (Amberes, s. a.) (R. Menéndez Pidal, ed. facs. y est.). Junta para la Ampliación de Estudios; Centro de Estudios Históricos.

Rodríguez-Moñino, A. (ed.). (1967a). Introducción. En *Cancionero de romances* (Anvers, 1550) (pp. 9-38). Castalia.



- Rodríguez-Moñino, A. (ed.). (1967b). Introducción. En L. de Sepúlveda, *Cancionero de romances (Sevilla, 1584)* (pp. 9-37). Castalia.
- Rodríguez-Moñino, A. (1969). *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo xvi*. Universidad de Salamanca.
- Rodríguez-Moñino, A. (ed.). (1973). *Historia y romancero del Cid (Lisboa, 1605)* (A. L.-F., Askins, intr.). Castalia.
- Ventura, L. C. (en prensa). Organización y filiación de las ediciones antuerpienses de los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda.
- Ventura, L. C. (2023). Poética y orden editorial de los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 71(2), 557-584.  
<https://doi.org/10.24201/nrfh.v71i2.3870>