CRITICÓN, 74, 1998, pp. 45-64.

De lo épico a lo lírico: los romances *mudados*, *contrahechos*, *trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo

Virginie Dumanoir
Casa de Velázquez

El Romancero, según afirma Ramón Menéndez Pidal, es «poesía que vive en variantes»[1]. ¿Son tales variantes pruebas de la existencia de prácticas de reescritura en los romances? No es tan sencillo. No puede dar uno ni un paso por el campo de la reescritura en el Romancero viejo sin enfrentarse con problemas. ¿Es legítimo hablar de casos de reescritura en el Romancero? ¿De qué términos disponemos para distinguir entre prácticas de reescritura? ¿Nos permiten realmente los textos conservados estudiar procesos de reescritura? La búsqueda de respuestas a estas preguntas nos proporcionará las posibilidades y los límites del estudio de la reescritura en los textos romanceriles. Limitándonos a los romances *mudados, contrahechos* y *trocados*, que son las formas más claras de reescritura, podremos estudiar cómo se reescribieron. Por último, llegaremos al segundo grupo de preguntas surgidas al interrogar la reescritura en el Romancero: ¿Quién la practicó? ¿Dónde y para qué tipo de público? Les invito pues a dar un paseo por el espeso bosque de mis dudas e interrogaciones, y confío en que las llaves del campo de la reescritura en el Romancero viejo nos abrirán el de su vertiente escrita y cortesana.

[1] *Romancero Hispánico*, t. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 40: esas palabras constituyen el título de un apartado del libro de Pidal. Demuestra que un texto que pertenece al campo de la poesía tradicional como un romance no existe en una versión única, sino en multitudes de versiones proporcionadas por los intérpretes del mismo. La existencia de tales versiones nos invita a pensar en la reescritura, pero en seguida nos cercan dudas. Pidal aplica esa idea a una transmisión oral de los textos, y la escritura no es para él sino anecdótica.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

Empezaremos por la primera serie de preguntas. Un problema ontológico surge de la misma idea de reescritura —que supone une escritura previa— aplicada a los romances. Otro problema, lexicológico, nace de la variedad de términos que se refieren a prácticas de reescritura, y de la necesidad de marcar los límites de cada uno. Hará falta también decidir si debemos utilizar las palabras *reescritura* o *refundición*, y con qué precauciones. El último problema, de índole metodológica, se refiere a los textos conservados: el estudio de la reescritura lleva consigo una necesaria comparación del texto reescrito con otro previo. En la mayoría de los casos, los romances que dieron lugar a reescrituras inequívocas se pusieron por escrito después de sus versiones reescritas. En tales condiciones, no podemos siempre saber a ciencia cierta si los romances de que disponemos son realmente los que inspiraron las reescrituras.

Hablar de reescritura nos lleva a considerar una primera etapa de escritura de los romances. Esto nos sitúa en el debate que separa, a propósito de la creación y de la transmisión de los textos romanceriles, a los *individualistas* de los *tradicionalistas*. Para no detenerme demasiado, diré que los primeros afirman la existencia de un autor no siempre identificado, pero que es un individuo aislado y creador del texto del romance: ésa es la convicción que defendieron Milá[2], Menéndez y Pelayo[3] y Foulché-Delbosc[4]. Los tradicionalistas, en cambio, crearon la noción de *autor-legión*, formado de una serie de hombres y mujeres que escriben o cantan el texto, retocándolo en cada realización del mismo. Los Románticos se entusiasmaron por la idea de un pueblo creador de su poesía. Entre estas dos corrientes radicales aparecieron los *neo-individualistas*, proponiendo una síntesis interesante: admiten una necesaria creación primitiva individual, y también la posibilidad de variación del texto original[5]. Menéndez Pidal es el representante más eminente de esa última tendencia que afirma la importancia de lo oral, sin negar la existencia previa de lo escrito.

Aquí encontramos lugar para la reescritura, pero nos queda por definir el significado exacto de este término en el ámbito romanceril. De hecho, las prácticas de reescritura en el *Romancero* pueden ser múltiples; pero ¿cuál de ellas podemos estudiar con todo rigor? ¿Se puede llamar reescrito un texto transcrito por un hombre después de oírlo, si ese hombre se propone mejorarlo?[6] Sí, claro, pero el problema es que no

[2] *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos*, *Obras de Milá*, VI, 1895. El texto de *Observaciones* se publicó primero en Barcelona en 1853. Fue considerada como una reacción contra la doctrina romántica de Durán y de Wolf, que creían en la creación y transmisión de los romances dentro del pueblo sin la mediación de poetas profesionales.

[3] *Tratado de los romances viejos*, Madrid, Librería de Perlado, 1903.

[4] *Essai sur les origines du Romancero*, 1914.

[5] «La invención individual primitiva, al ser aceptada y asimilada por una muchedumbre, se renueva incesantemente cada vez que es repetida: recuerdo y refundición se confunden en la transmisión de esta poesía siempre cambiante», *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 310.

[6] Se da el caso en los primeros cancioneros de romances, en los cuales los impresores anuncian que han tenido que corregir textos: les han sido recitados por personas que no pudieron acordarse de ellos cabalmente. El subtítulo que Martín Nucio añade cuando reedita el *Cancionero de romances* en 1550 es muy revelador: después de *Cancionero de romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta ahora se han compuesto*, se puede leer *Nuevamente corregido enmendado y añadido en muchas partes*. Confirma el mismo Nucio lo que significa su participación en el prólogo que sigue, en el que dice: «Yo hice toda diligencia porque hubiese las menos faltas que fuese posible y no me ha sido poco trabajo

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

tenemos acceso al texto primitivo, que fue recitado en la primera mitad del siglo XVI, y cuyo eco directo se extinguió para siempre. ¿Se puede llamar reescritura cada variante notable entre dos versiones manuscritas o impresas de un mismo romance ? Nada se opone a ello, pero nos encontramos con dificultades insuperables en el momento de decidir cuál versión de un romance vamos a comparar con cuál otra: la innegable vida oral de los romances no nos dejó sino fechas —cuando las hay— de textos escritos, en el sentido restringido de puestos por escrito. Tal acto puede ser contemporáneo de la creación del texto, pero puede ser mucho más tardío[7]. Decidir si una variante fue deliberada o provocada por un mero descuido no resulta siempre fácil: sólo disponemos de textos sin ningún comentario por parte de sus autores[8]. Parece entonces que lo más difícil no es encontrar rastros de prácticas de reescritura en el Romancero viejo, sino reunir condiciones favorables para su estudio.

Existen sin embargo algunos casos en los cuales los autores sí nos dicen sin dejar lugar a dudas que están reescribiendo un romance anterior. Son conocidas y estudiadas las versiones *a lo divino* de romances anteriores. Los primeros conservados en cancioneros aparecen en la *Primera parte de la Silva de varios romances* de 1550, con fecha bastante tardía, y en cancioneros posteriores[9]. Sin embargo aparecen con anterioridad otras formas de reescritura, y encontramos ya en el *Cancionero de Rennert* —cancionero manuscrito de 1510— muestras de prácticas de reescritura. No hablaremos aquí del caso particular de las glosas, que no reescriben el texto, sino que reescriben alrededor del texto, a modo de comentario. Pero es el caso que en dicho cancionero figura un texto intitulado *Glosa suya del Romance del rey Ramiro*[10] que no

juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos» (edición de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967, p. 107-108).

7 Pablo Jaraulde Pou, en su artículo intitulado «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII» (*Edad de Oro,* I, 1982, p. 55-64), insiste por eso en lo que para él es la escritura más importante para la obra: la de su concepción. En seguida nos damos cuenta de lo imposible que es considerar ese momento para textos cuya historia se desconoce si salimos del segundo momento de la escritura que es el de su difusión manuscrita o de su publicación impresa. Tenemos que resignarnos en el caso de los romances a considerar las fechas de puesta en circulación de los textos, cuando se nos da la oportunidad de conocerlas.

8 Podemos por ejemplo considerar las variantes que se dan en los versos 5 y 6 del romance cuyo primero verso es *En un verde prado sin miedo segura.* En la versión del *Cancionero de Roma* de 1465, los versos son: «gentes extrañas nos van cativando / y vos así estáis en tiempo pudoso». En la versión del *Cancionero del conde de Haro* de 1470, los versos pasan a ser: «gentes extrañas non vos cativando / y vos estáis en tiempo dudoso». No se puede saber con exactitud si la versión puesta por escrito en 1470 es realmente posterior a la de 1465. Lo único que se puede decir es que el verso 5 es más lógico en la version de 1465 mientras que el verso 6 lo es más en la versión de 1470. ¿Hubo reescritura voluntaria, o fue el texto mal copiado o recordado de manera adulterada? No podemos sino quedarnos con dudas e hipótesis.

9 Ver el *Romance de la reina de Nápoles* constituido por las quejas de la reina y que empieza por «Emperatrices y reinas». Una versión a lo divino dedica el romance a la Virgen, y empieza por «Emperatriz y señora». Asimismo el romance fronterizo que empieza por «De Antequera sale el moro» tiene una versión a lo divino dedicada a la visitación en la *Primera Silva* : el primer verso es entonces «De los cielos salía el ángel». La *Tercera parte de la Silva de varios romances* de 1551 ofrece también una versión a lo divino del romance que empieza por «Helo helo por do viene». Margit Frenk Alatorre proporciona un valioso estudio de la reescritura a lo divino en su artículo «Lírica popular a lo divino» (*Edad de Oro,* I, 1989, p. 107-109).

10 En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Estábase mi cuidado.* Añadiremos la fecha de aparición en cada uno de los tres cancioneros, para distinguir entre las tres variantes de dicho romance, a saber 1510, 1511 y 1547.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes

dejó de llamarnos la atención. De hecho, el texto, que consta sólo de veinte versos —muy pocos para una glosa—, presenta una asonancia regular en los versos pares. Este rasgo se da muy pocas veces en los cancioneros, y las demás glosas de romances que encontramos en los cancioneros manuscritos o impresos hasta los años 1550-1551 lucen una estructura de coplas, con rimas. Dos explicaciones se ofrecen: cabe la posibilidad de que este texto sea una glosa con forma de *romance,* o bien que no sea una glosa, sino otra forma de ejercicio de pluma.

La segunda hipótesis queda confirmada por la existencia en el *Cancionero general* de 1511 de otra versión del mismo texto, bajo el título de *Otro romance de Núñez sobre el que dicen Estábase el rey Ramiro.* Hernando del Castillo, al poner en orden su compilación, no llamó tal texto glosa sino romance, pero, con la palabra «sobre», no dejó de manifestar el carácter *de segunda mano* del mismo. Dicha palabra («sobre») no queda registrada, ni en el *Diccionario medieval* de Martín Alonso, ni en el *Diccionario de Autoridades,* como palabra comúnmente utilizada para describir una práctica de escritura o una forma literaria. Sin embargo es interesante para nosotros encontrar aquí expresada la reescritura de un romance. Esa convicción queda plenamente confirmada por la presencia, en el *Cancionero de romances s. a.* que se imprimió en Amberes en los años 1547-1548, de otra versión más del mismo romance, cuyo título es *Otro romance contrahaciendo el de arriba.* «El de arriba» se refiere directamente al romance anterior: *Romance del rey Ramiro*, y «contrahaciendo» a una asimilación e imitación literaria[11]. Aquí tenemos un texto que fue indudablemente reescrito por un autor.

Encontramos con él un nuevo problema, de tipo lexicológico. Los tres distintos títulos del mismo romance proporcionan tres términos diferentes: *glosa, romance sobre otro* y *romance contrahaciendo otro.* ¿Debemos elegir uno de ellos cómo único válido? ¿En qué medida podemos rechazar los otros dos? Miremos primero los títulos de otros romances reescritos:

Otro romance de Lope De Sosa contrahaciendo este del conde[12].
Otro romance de Diego de San Pedro contrahaciendo el viejo que dice Yo me estaba en Barbadillo en esa mi heredad[13].
Romance mudado por otro viejo[14].
Romance mudado por Diego de Zamora por otro que dice Ya desmayan los Franceses[15].
Romance hecho por Cumillas contrahaciendo al de Digas tú el ermitaño[16].

[11] Según la definición del *Diccionario de Autoridades.* Es preciso sin embargo notar que el sentido dado por dicho diccionario no corresponde exactamente a la realidad del romance contrahecho: no se trata solamente de imitación, sino de una práctica más compleja que iremos descubriendo.

[12] *Cancionero General, 1511.* En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Más envidia he de vos conde.*

[13] *Ibidem.* En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Yo me estaba en pensamiento.*

[14] *Ibidem.* En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Rosa fresca rosa fresca.*

[15] *Ibidem.* En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Ya desmayan mis servicios.*

[16] *Ibidem.* En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Dígasme tú el pensamiento.*

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

Otro romance contrahaciendo el de arriba mudado en otro propósito y fundado sobre la ida de un caballero a curarse con el palo de las Indias[17].
Otro del mismo San Pedro trocado por el que dice Reniego de ti Mahoma[18].

A los términos ya encontrados se suman otros: *mudado* y *trocado*. El más representado es sin duda *contrahecho* que aparece cinco veces en los títulos, siguiéndolo *mudado,* en tres de ellos. Los demás no se mencionan sino una vez. Podríamos entonces ceder a la tentación de utilizar *contrahecho* de ahora en adelante para hablar de la reescritura en el Romancero. Nos invita a ello la presencia conjunta en el penúltimo título apuntado de «contrahaziendo» y de «mudado», que parece establecer una equivalencia entre los dos. Sin embargo, nos parece más adecuado no utilizar ninguno de estos términos más que otro antes de estudiar cuáles pueden ser las diferencias que conllevan.

Si no utilizamos las palabras sugeridas por los títulos de los romances, tenemos entonces que seguir con la terminología actual. Desde el principio, hemos hablado de *reescritura*, por ser el término más genérico a nuestro alcance. Pero, si recordamos lo que el coordinador de este seminario propuso como definición de la reescritura, no podemos aplicarlo sino en el caso de una obra en la que el propio autor realiza cambios[19]. Todos los romances que sirvieron de punto de partida a lo que hemos llamado una reescritura son anónimos, y aquí aparece un problema más. No podemos saber a ciencia cierta si las reescrituras son de la misma mano y, a decir verdad, en la mayoría de los casos que nos conciernen, cabe suponer que no[20]. ¿Tenemos entonces que hablar de refundiciones de romances? No lo creo yo: el término *refundición* abarca un proyecto con cierta importancia, que atañe al conjunto de una obra[21], mientras que la reutilización de materiales poéticos que encontramos en el Romancero suele ser muy puntual y situarse muchas veces en el límite que separa la cita de la reescritura[22].

17 *Cancionero de Romances sin año*. En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Por la dolencia va el viejo.*

18 *Cancionero General*. En adelante, nos referiremos a este romance citando su primer verso: *Reniego de ti amor.*

19 Fue lo que Marc Vitse, en la primera sesión del Seminario *Siglo de Oro y reescritura* dedicada al estudio del fenómeno en el teatro, llamó «auto-reescritura», con oposición a la «hetero-reescritura» que sería la refundición (ver *Siglo de Oro y reescritura. I. Teatro*, «Presentación», en *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-10).

20 Esto queda bastante claro en el caso del romance intitulado *Otro romance de Diego de San Pedro contrahaciendo el viejo que dice Yo me estaba en Barbadillo en esa mi heredad*. El autor del romance contrahecho está identificado sin dejar lugar a dudas, pero no se dice nada del texto que lo inspiró. Además, el adjectivo «viejo» subraya la conciencia que tiene nuestro poeta de utilizar un material que pertenece a un patrimonio común, y nos confirma que no puede tratarse de una reescritura por parte de Diego de San Pedro de un romance suyo. Es lo que Ramón Menéndez Pidal llama la asimilación por una colectividad de una invención individual primitiva, que puede así conocer todo tipo de variantes (*Estudios sobre el Romancero*, en *Obras Completas*, t. IX, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 310).

21 La definición que propone el *Diccionario de la lengua española* de la R. A. E. en su edición de 1992 es la siguiente: refundir es «dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, como comedia, discurso, etc., con el fin de mejorarla o modernizarla».

22 El *Romance mudado por otro viejo* tiene en común con el texto intitulado *Romance* —que podemos considerar como una versión del original que inspiró la reescritura— dos versos: «rosa fresca rosa fresca» e «y ahora que os serviría». Esos versos en el romance mudado se presentan como citas exactas, y ningún otro verso presenta huellas de un trabajo de reescritura ni de búsqueda de variantes.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

El término *reescritura* tiene por otra parte una inmensa ventaja: no figura en los diccionarios, y ofrece así un campo abierto de posibilidades. De hecho, se utiliza tanto para hablar de correcciones efectuadas por un autor en su propia obra, como de fenómenos ligados a la utilización por un autor de materiales ajenos para fundirlos en una obra suya. Amelia Sanz Cabrerizo, que trata de textos muy contemporáneos, señala que: «en ocasiones la palabra "intertextualidad" es sustituida por "reescritura" [...]. Es el caso de los trabajos sobre la productividad del texto en la reescritura o, aún más, sobre la conciencia que tiene el escritor contemporáneo de reescribir y de reflexionar sobre la escritura en la obra»[23]. Hasta qué punto los autores del Renacimiento desarrollaron una reflexión sobre su propia escritura con relación a lo ya escrito es cosa difícil de determinar; pero sí es cierto que esos mismos hombres tenían conciencia de reescribir. Nada mejor para convencerse de ello que leer cualquier cancionero poético de la época: lo confirma de sobra el efecto de monotonía que produce la lectura seguida de cientos de poemas que ofrecen variaciones infinitas e ínfimas sobre los mismos temas, respetando moldes formales estrictamente regulados. Nos parece por eso que, en definitiva, es el uso de la palabra *reescritura* el que resulta el más adecuado: no cierra ninguna posibilidad.

¿En qué medida entraron los romances reescritos en esa ola continuada de sutiles variantes? Antes de acercarnos más a los textos que hemos encontrado tenemos que enfrentarnos con un problema metodológico. Nos cumple definir qué textos podremos utilizar y con qué tipo de precaución. Lo más natural y sencillo cuando se quiere estudiar la reescritura es considerar el texto original y luego compararlo con la o las versiones posteriores que existen. En el caso del Romancero, tenemos que proceder de manera inversa. Disponemos de hecho de una serie de textos cuyos títulos evidencian la utilización de otro texto anterior. Tenemos después que volver hacia atrás para encontrar ese texto previo. Resulta a veces muy sencillo. El romance *Por la dolencia va el viejo* indica ya en el título[24] que es una reescritura del texto que le precede en el *Cancionero de Romances* s.a. Nos es fácil estudiar las variantes que intervienen de uno a otro. No tenemos más problemas con el texto del *Cancionero General Más envidia he de vos conde*[25], ya que el *Romance del conde Claros* figura también con anterioridad en la recopilación: él viene primero, después su glosa, y en fin su versión contrahecha.

Las cosas se vuelven más complicadas cuando el texto que llamaremos «original»[26], o sea que inspiró la reescritura, no figura en el cancionero antes de la versión contrahecha, mudada o trocada. *Dígasme tú el pensamiento*[27] figura dentro del *Cancionero General* en 1511, pero ningún romance de dicho cancionero posee el verso «digas tú el ermitaño» citado en el título[28]. Hay que buscar en los cancioneros

23 «La noción de intertextualidad hoy», *Revista de Literatura*, LVII, nº 114, julio-diciembre de 1995, p. 349.

24 *Otro romance contrahaciendo el de arriba mudado en otro propósito y fundado sobre la ida de un caballero a curarse con el palo de las Indias.*

25 El título del romance indica que el texto es una versión contrahecha, reescrita, de «Éste del conde». «Éste» no puede ser sino referencia clara a un texto cercano, en este caso anterior.

26 En adelante, suprimiremos las comillas, pero queda claro que el término sigue utilizándose con las reservas emitidas anteriormente.

27 En adelante, nos referiremos a él citando su primer verso: *Dígasme tú el pensamiento.*

28 El título anuncia que el romance que sigue contrahace «al de digas tú el ermitaño».

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

manuscritos para encontrar, en el *Cancionero de Rennert* de 1510, un romance intitulado *Romance suyo*, cuyo catorceno verso corresponde al que buscamos. El *suyo* conduce a atribuir el texto a Pinar pero en otros cancioneros Juan del Encina es el autor declarado de la obra. Podríamos considerar que las condiciones están reunidas para el estudio de la reescritura. Sin embargo, nada nos permite asegurar que el texto del *Cancionero de Rennert* fue el que inspiró la reescritura. Siempre cabe la posibilidad de que el texto original no haya sido recopilado sino después de publicarse la versión contrahecha. De hecho, en la edición de 1550 del *Cancionero de Romances*, encontramos una versión del *Romance de Lanzarote* cuyos versos 33, 34 y 36 entretienen una estrecha relación con los del romance contrahecho. Este romance anónimo bien podría ser una versión del original. En tales casos, tendremos que andar con pies de plomo, y guardar siempre en la mente la necesaria duda sobre la amplitud de las variaciones entre el original y el texto reescrito, porque pudo existir algún texto romanceril diferente que realmente fuese el original que andamos buscando.

Nos encontramos en una situación aún más problemática cuando hay que estudiar la reescritura a partir de textos cuyo único probable original fue recogido por escrito más tarde que el romance contrahecho. Así pasa para los demás textos romanceriles contrahechos, mudados y trocados. Los dos casos evocados anteriormente son los únicos en los cuales disponemos por lo menos de una versión anterior. Después de pensarlo, quedan dos posibilidades: o bien considerar que no se puede estudiar nada de la reescritura de estos romances, o bien compararlos con las versiones que se han conservado. Hemos elegido la segunda solución, pero no tendremos nunca que olvidar que una versión no conservada o no encontrada hasta ahora puede ser el verdadero original del texto reescrito de que disponemos.

Queda establecido que podemos hablar de reescritura en el Romancero e incluso que todo el Romancero no es sino un vasto campo abierto para el estudio de la variación. Sin embargo, hemos tenido que delimitar un área más reducida, constituida por los textos romanceriles cuya existencia fue motivada por el deseo afirmado de reescribir de otra manera un texto anterior : los romances contrahechos, mudados y trocados. Conscientes de que navegamos en un mar de términos a veces mal definidos y entre los escollos de unos textos perdidos y de otros conservados con los que tenemos que contentarnos, nos guiaremos por la estrella de la reescritura para, sin dejarnos anegar, contestar la siguiente y compleja pregunta: ¿Cómo?

¿Cómo funciona la reescritura de estos romances contrahechos, mudados, trocados? Vamos a orientar nuestro examen de los textos —gracias a un estudio comparativo de los romances reescritos y de sus fuentes de inspiración más probables— hacia una búsqueda de las constantes capaces de suministrarnos los materiales necesarios para construir la imagen de lo que fue la reescritura de los romances viejos.

La primera constante de la reescritura romanceril es de carácter métrico. La asonancia es lo que domina en el Romancero, lo cual nos lleva a considerar primero este punto: en la mayoría de los casos considerados, la asonancia es la misma en el romance que llamamos original y en su reescritura. En *Más envidia he de vos conde*, la

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

asonancia A-E con una E paragógica sobreentendida[29] es igual que la del *Pésame de vos el conde* que lo precede. Se puede en este caso comparar con la práctica de la glosa, ya que tenemos en un mismo cancionero la glosa y la versión contrahecha de un mismo romance. La glosa no reproduce un sistema de asonancias sino que aplica las reglas de rimas consonantes que encontramos en las coplas. Sin embargo, los cuatro últimos versos de la glosa presentan rimas cruzadas ABAB, cuya rima B reproduce las vocales de la asonancia del romance. La preservación de la asonancia del texto original, como un eco de lo que sirve de punto de partida, se da a su vez en la reescritura, pero con más rigor, ya que en ella se asume la asonancia del romance. Cosa que se verifica en casi todos los casos que hemos encontrado. En *Yo me estaba en pensamiento* se encuentra la asonancia A-E con E paragógica sobrentendida del romance *Yo me estaba en Barbadillo*. En *Estábase mi cuidado* se utiliza la misma asonancia A-E con E paragógica que en *Estábase el rey Ramiro*[30]. *Ya desmayan mis servicios* reproduce la asonancia I-E con E paragógica del romance *Domingo era de Ramos* que contiene el verso *Ya desmayan los Franceses*. Los romances *Por la dolencia va el viejo* y *Por la matanza va el viejo* comparten la asonancia A-E con E paragógica sobrentendida.

Sin embargo, en dos romances contrahechos se da un cambio con relación a la asonancia del original. Cuando comparamos *Dígasme tú el pensamiento* con *Por unos puertos arriba*, cuyo verso 12 es «dígasme tú el ermitaño», nos llaman la atención las asonancias. El romance contrahecho la tiene en I-A, y el romance original tiene dos: la primera U-A y la segunda I-A[31]. Los versos 12-13 del original, que corresponden a los versos 1-2 del romance contrahecho, tienen asonancia I-A, pero el cambio hacia tal asonancia no aparece con estos versos, sino antes en la parte del romance original que no utiliza el autor de la reescritura. Esa leve irregularidad en la reproducción de la asonancia puede llevarnos a considerar que este romance no es el original: de hecho, el romance *Tres hijuelos tiene el rey* o *Romance de Lanzarote*, que habíamos apuntado como posible original del romance contrahecho, tiene una asonancia I-A regular, que corresponde a la de *Dígasme tú el pensamiento*. Queda en cierto modo resuelta la irregularidad que habíamos detectado entre este romance y su original. Otra aparece en el romance *Rosa fresca rosa fresca*: tiene en su versión mudada una verdadera consonancia IRE, con E paragógica sobrentendida, ya que la asonancia se apoya únicamente en infinitivos del tercer grupo. El original se apoya por su parte en una asonancia en Ó tónica. No podemos pues explicar por la métrica del original la irregularidad de este romance mudado. Tampoco corresponde a una práctica propia de los romances mudados, porque otro romance mudado, *Ya desmayan mis servicios*, reutiliza la asonancia de su original. Sin embargo, cabe notar que el autor del *Rosa*

[29] Tal asonancia se heredó del cantar de gesta medieval. Corresponde a la rima consonante aguda.

[30] Lo que queda averiguado si comparamos las tres versiones del romance con la única que tenemos del original.

[31] El cambio de asonancia en el transcurso de un romance no es ninguna cosa sorprendente, porque se da repetidas veces en los primeros romances conservados en cancioneros manuscritos. Ramón Menéndez Pidal quiso establecer una relación entre este rasgo y la existencia de tiradas con rimas o asonancias diferentes que ritman los episodios de las gestas épicas (*Romancero Hispánico*, *op. cit.*, p. 136). No creo por mi parte que en el caso presente haya que remontar a orígenes épicas, ya que el romance original es más bien de temática cortesana.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes

fresca rosa fresca mudado elige una asonancia con E paragógica, quedándose en un registro parecido al del original.

Además de la casi constante reproducción de la asonancia en los textos citados, lo que nos llama la atención es la presencia de la E paragógica sobrentendida, común a todas las versiones reescritas menos una[32]. De hecho, se ha considerado a menudo la utilización de esa E como un rasgo arcaico, heredado de las prácticas poéticas más antiguas[33]. Podría ser considerado, entonces, como una señal propia de los romances viejos. Podría así explicarse una constante en la reescritura de los romances: sólo conocen este tipo de reescritura romances considerados ya por los hombres del Renacimiento como romances viejos. Lo cual presenta para nosotros un doble interés: conocer algunos de los romances que ya se llamaban viejos a principios del siglo XVI y concluir que los hombres de dicho siglo no reescriben sino textos con sabor a antiguo. Lo confirma la presencia, en dos de los títulos, del adjetivo «viejo»: *Romance mudado por otro viejo* en el caso de *Rosa fresca rosa fresca*, y *Otro romance de Diego de San Pedro contrahaciendo el viejo que dice Yo me estaba en Barbadillo en esa mi heredad.*

El estudio de los títulos nos proporciona otros caracteres constantes. El primero y más llamativo es la presencia de un nombre de autor[34]. Las dos fuentes del Romancero, tanto la culta como la popular, justifican por sus modos de transmisión la ausencia mayoritaria de nombres de autores en los textos de romances conservados. Al revés, en los textos que nos interesan, el nombre del autor aparece en seis casos sobre ocho. Se citan directamente a Lope de Sosa[35], Diego de san Pedro[36], Diego de Zamora[37] y Cumillas[38]. Aparece incluso una doble atribución para el texto *Estábase mi cuidado*: en la versión del *Cancionero de Rennert*, las palabras «glosa suya» del título nos llevan a atribuir el texto a Garci Sánchez de Badajoz, pero la versión del *Cancionero General* y la del *Cancionero de Romances s.a.* mencionan directamente en el título el nombre de

[32] Nos llama la atención porque ese tipo de asonancia es muy minoritario en el conjunto del Romancero. Amelia García Valdecasas, en *El género morisco en las fuentes del Romancero General* (Valencia, Uned Alzira, 1987, p. 152 y siguientes) propone un estudio cuantitativo de la representación de las diversas asonancias. Subraya en la ocasión que las que utilizan la E paragógica son muy minoritarias, porque se consideraban como antiguallas ya en la segunda mitad del siglo XVI.

[33] Ramón Menéndez Pidal hace remontar el uso de la E paragógica a un origen etimológico de los siglos X y XI (*Romancero Hispánico*, *op. cit.*, t. 1, p. 116 y siguientes). La comparación con las rimas del *Poema de Mio Cid* le llevan a subrayar el carácter arcaico de tal tipo de verso.

[34] Los estudiosos del Romancero están acostumbrados a encontrar textos mayoritariamente anónimos. Varias razones lo pueden justificar. El carácter popular de una obra, fuese escrita por un hombre cuya posición social no cuadraba con el género practicado, o por un juglar callejero cuyo nombre poco importaba, basta para explicar la falta de nombre de autor. También lo explica, en la vertiente culta, las vías de transmisión de las obras. Antonio Rodríguez Moñino nos recuerda en *Construcción crítica y realidad «histórica» en la poesía española de los siglos XVI y XVII* que un poeta cortesano que copia su propia obra para un amigo no se molesta en añadir su nombre. Después, «salvo si se trata de alguien muy minucioso, el primer receptor de la breve obra poética aislada no había puesto el nombre del autor» (Madrid, Castalia, 1968, p. 39).

[35] En el título de *Más envidia he de vos conde.*

[36] En el título de *Yo me estaba en pensamiento* y de *Reniego de ti amor.*

[37] En el título de *Ya desmayan mis servicios.*

[38] En el título de *Dígasme tú el pensamiento.*

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes

Núñez[39]. Al contrario, ninguno de los romances originales lleva nombre de autor[40]. ¿Se puede concluir que la reescritura se considera como un ejercicio de estilo culto asumido por poetas cortesanos, mientras que los romances originales más tradicionales no pertenecen al mismo ámbito? Cabe primero matizar un poco. Si comparamos el número de romances con autor claramente expresado y el número de los anónimos en los cancioneros del Renacimiento, nos damos cuenta de que la relación entre ambos tipos de textos varía mucho de uno a otro. En el primer gran romancero —el *Cancionero de romances s.a.*— sólo hay veintinueve romances con nombre de autor en el conjunto de ciento treinta y siete romances de la recopilación (alrededor del 21% solamente). En el *Cancionero General* de 1511, las proporciones son muy distintas: encontramos cuarenta romances de los que veinticinco[41] tienen nombre de autor (62,5 % del total). La importancia del nombre del autor en los textos reescritos (75 %) no parece ligada al género de los textos sino al sitio donde se encuentran: un cancionero de tipo cortesano, realizado por el muy culto Hernando del Castillo.

Otra constante presente en los títulos de los romances reescritos es la cita de un elemento del texto que sirve de base a la reescritura. No hemos hallado ningún ejemplo de texto reescrito en que la fuente de la reescritura no apareciera de manera claramente identificable. Lo prueba el mero hecho de que hayamos podido rastrear el original de los textos contrahechos, mudados y trocados sin encontrar más dificultades de las que supone el alejamiento temporal y la pérdida de textos que conlleva a veces. *Yo me estaba en pensamiento* lleva en su título los dos primeros versos de *Yo me estaba en Barbadillo*. *Estábase mi cuidado* en su versión de 1510 da en el título el del romance de que se inspira, y las versiones parecidas de 1511 y 1547 dan el primer verso *Estábase el rey Ramiro*. *Ya desmayan mis servicios* remite directamente en su título al verso *Ya desmayan los Franceses*, *Reniego de ti amor* a *Reniego de ti Mahoma*, *Dígasme tú el pensamiento* a *Dígasme tú el ermitaño*. Tres de nuestros textos no mencionan ni título ni verso a qué referirse. Sin embargo, dos son los que van acompañados de sus originales, a los que hacen referencia de manera directa con «este del conde» en *Más envidia he de vos conde* y «el de arriba» en *Por la dolencia va el viejo*. En cuanto al último título[42], no proporciona ningún tipo de indicio, pero el romance mudado sí, porque su primer verso es idéntico al de otro romance muy conocido: *Rosa fresca rosa fresca* remite inmediatamente a un romance viejo[43], cuyo primero verso reproduce.

[39] Dutton, en su *Cancionero del siglo* XV (Salamanca, Biblioteca española del siglo XV, 1990, t. VII, p. 43), considera que la atribución a Garcí Sanchez de Badajoz es equivocada. Nos encontramos aquí sin duda frente a un recopilador que utilizó un cancionero más antiguo sin copiar todas las obras: el «suya» se referiría entonces a Núñez, cuyas obras el *Cancionero de Rennert* no recopiló.

[40] Salvo el romance *Por unos puertos arriba*, atribuido a Pinar en el *Cancionero de Rennert* y a Encina en otros cancioneros, que podría ser la base de inspiración de *Dígasme tú el ermitaño*. Sin embargo, hemos visto que otro texto puede también ser el original que buscamos, y la métrica nos invita a considerarlo como más probable.

[41] Dentro de esos veinticinco caben seis de los romances reescritos que estamos estudiando. Uno de los romances contrahechos sin nombre de autor hace parte del grupo formado por los demás quince romances.

[42] *Romance mudado por otro viejo* sólo apela a la memoria de los lectores u oyentes del texto, invitados a buscar en el fondo común de los romances viejos el origen del romance mudado que se les propone.

[43] El romance en su versión original ha sido compilado también en el *Cancionero general*. Lo encontramos además en el *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo* de 1547, y en el *Cancionero de*

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

Vamos a seguir con consideraciones sobre el primero, o mejor dicho, sobre los primeros versos de los textos reescritos. Aquí encontraremos el tercer tipo de constantes que existen en las prácticas de reescritura del Romancero. Nos damos cuenta, al leer estos textos mudados, contrahechos y trocados, que los versos que tienen una relación directa con el romance original siempre son los primeros: en *Yo me estaba en pensamiento,* son los versos 1 a 5 ; en *Estábase mi cuidado*, son los versos 3, 5-7, 9, 11-13 ; en *Dígasme tú el pensamiento,* son los versos 1-2 y 4 ; en *Reniego de ti amor*, son los versos 1-2 y 5-6. En algunos casos, sólo el primer verso propone una variante directa del original: pasa con los romances *Más envidia he de vos conde* y *Ya desmayan mis servicios. Rosa fresca rosa fresca* presenta un caso un poco original, porque reproduce sin variantes dos versos del original en sus versos 1 y 11. Sin embargo, esos versos en el original son los 1 y 5, lo que sigue situando los versos en el principio del texto. Una excepción notable viene a confirmar lo que podemos considerar como regla de la reescritura romanceril[44]: *Por la dolencia va el viejo* consta de diez y siete versos —entre los treinta y cuatro que le componen— que reescriben versos del original, y éstos van diseminados a lo largo de la versión contrahecha.

Todo funciona como si la variación sobre los primeros versos permitiese al autor que la practica alzarse en el pedestal de la fama de un romance viejo ya conocido, para después lucir su habilidad creando otra continuación del texto[45]. Resulta bastante evidente cuando sólo se encuentra variación sobre uno o dos versos, que suenan como un eco. Esta práctica se parece a la glosa, pero a una glosa especial, que empezaría por dar los versos originales, antes de añadirles un desarrollo orientado hacia otro cauce. La orientación del nuevo texto puede alejarse mucho del original, pero sin dejar de apoyarse en su movimiento general. El caso de *Más envidia he de vos conde*, único en el conjunto de los textos contrahechos conservados, es ejemplar. El título anuncia sin lugar a dudas que se trata de un texto contrahecho, e indica el original, de que todavía disponemos. Sin embargo, no encontramos ninguna huella de reescritura sistemática de los versos del original. Al contrario, sólo el primer verso parece ser un eco inverso del primer verso de *Pésame de vos el conde.* Examinando el texto de más cerca, vemos que

Romances s.a. Las *Silvas de varios romances* lo recogen más tarde, así como numerosos pliegos sueltos. Su presencia en tantos cancioneros subraya su popularidad, y la facilidad con la que los contemporáneos, incluso los que no leyeran la versión del texto publicada en el *Cancionero General*, podían identificar el romance con su primer verso.

44 Es interesante notar que lo que encontramos aquí como regla de la reescritura culta de los romances tiene también vigencia dentro del conjunto de las variantes registradas en la tradición romanceril oral. Diego Catalán subraya así, tras el estudio de las versiones compiladas por los miembros del Seminario Menéndez Pidal, que el principio y el final del romance son las partes que dan lugar a las variaciones más numerosas («Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, p. 263). Salvo en dos de los casos que aquí estudiamos, la reescritura culta utiliza preferentemente la primera parte de un romance, tal vez porque es la que más recuerdo suele dejar en la mente de su público, que así puede apreciar con mayor facilidad la reescritura.

45 Queda particularmente evidente en el caso de *Ya desmayan mis servicios.* El primer verso no puede menos de sugerir un famosísimo romance viejo del ciclo épico francés sobre una batalla de Roldán contra los moros. Sin embargo, los demás versos de la versión mudada no tienen nada que ver con el original. Parece como si fuera un guiño por parte del autor del texto, como un tema musical que sirve de punto de partida para una variación.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes

los dos romances, el original y el contrahecho, siguen un mismo plan en el desarollo de la temática, pero de forma contrapuntística. Los episodios del apóstrofe al conde, de la evocación de su muerte, de su yerro y de la severidad del rey estructuran ambos romances, que concluyen en un axioma moral de alcance general[46]. Ese procedimiento se da en la mayoría de los textos romanceriles reescritos, en los cuales el movimiento general del texto original está respetado por el autor de la reescritura. Podríamos apuntar el motivo de la amenaza en el *Romance de doña Lambra*, que encontramos también en *Yo me estaba en pensamiento,* o también el de los tres mensajeros desarrollado en el *Romance del rey Ramiro* y en su versión contrahecha *Estábase mi cuidado*.

Otra constante en la composición general de la reescritura del Romancero viejo es la preferencia por formas más reducidas. Se diferencia así del tipo de reescritura propia de las glosas, lógicamente más largas que los romances originales. Aquí están las cifras, que hablan por sí solas:

Romance original	Número de versos	Reescritura	Tipo de reescritura	N° de versos
Pésame de vos el conde	26	*Más envidia he de vos conde*	contrahecho	24
Yo me estaba en Barbadillo	26	*Yo me estaba en pensamiento*	contrahecho	14
Estábase el rey Ramiro	28	*Estábase mi cuidado*	contrahecho	24
Rosa fresca rosa fresca	22	*Rosa fresca rosa fresca*	mudado	12
Domingo era de Ramos	36 ó 32[47]	*Ya desmayan mis servicios*	mudado	12
Por unos puertos arriba[48]	31	*Dígasme tú el pensamiento*	contrahecho	22
Tres hijuelos había el rey	54 ó 22[49]	*Dígasme tú el pensamiento*	contrahecho	22
Por la matanza va el viejo	44	*Por la dolencia va el viejo*	contrahecho	34
Reniego de ti Mahoma	36 ó 12[50]	*Reniego de ti amor*	trocado	14

Los romances-fuentes de las reescrituras no son de los extensos de más de mil versos, sino unos bastante cortos. El más largo de ellos no pasa de sesenta versos, y no alcanza los 22 si la cuenta empieza sólo con el primer verso contrahecho. El autor de la reescritura reduce de manera sistemática el original, entre un diez y un sesenta por ciento.

Cabe ahora hacer un balance de las constantes que aparecieron en los textos contrahechos, mudados y trocados, sin que la diferencia de los términos que los designan sea suficiente motivo para romper una indudable unidad en la práctica de la reescritura romanceril. En resumidas cuentas, las normas del código de la reescritura de

[46] Se trata de un romance *contra*hecho, es decir hecho *contra*, a modo de perfecto contrapunto del original. Todo en él tiende a glorificar al conde a expensas del rey, y no a culparle. Su moraleja final ya no culpa a las mujeres ni a los hombres que se pierden por ellas, sino que ensalza a las damas sin las cuales la vida no valdría nada.

[47] La primera cifra corresponde al número total de versos del romance-fuente de la reescritura. La segunda es el total calculado a partir del primer verso contrahecho.

[48] Consideramos ese romance como posible, aunque menos probable que el siguiente, original del *Romance hecho por Cumillas contrahaziendo al de Digas tú el ermitaño*. Ver *infra* nota 52.

[49] Cf. note 47.

[50] Cf. note 47.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes

un romance en el Renacimiento son las siguientes: un autor declarado (no anónimo) elige un romance ya considerado en su época como viejo, reutiliza su asonancia, y produce así otro romance más corto, que recuerda al primero en su principio, y que sigue en la mayoría de los casos el movimiento general del original.

Sería erróneo creer que ya hemos salido del bosque de preguntas que el estudio de la reescritura en el Romancero viejo hizo surgir. Las constantes dibujan una imagen no totalmente falsa, pero sí incompleta, de un texto que sería la versión condensada y firmada de un romance más antiguo[51]. Ahora nos conviene buscar lo que varía, y no tenemos que leer muchos textos para descubrir que será en el campo de la temática donde encontraremos el mayor y más significativo cambio, revelador de una clase particular de autores y por consiguiente de público, y medio para entender mejor lo que fue el romance dentro del ámbito cancioneril renacentista.

El cambio de temática es notable en todas las reescrituras que hemos encontrado[52]. Para entender mejor cómo funciona la reescritura temática de los romances, conviene acercarse a los textos, reescritos y originales. Se encuentran tres modalidades en la variación temática. La primera y más importante la ilustran romances que evolucionan desde la temática épica hacia la vertiente amatoria de la lírica cancioneril. Un cuadro sintético permitirá apreciar los mecanismos de variación en un primer romance :

Verso del romance original *Yo me estaba en Barbadillo*	Índole del original	Verso del romance contrahecho *Yo me estaba en pensamiento*	Índole de la reescritura
yo me estaba en Barbadillo	lugar real	yo me estaba en pensamiento	estado de ánimo
en esa mi heredad	fórmula épica	en esa mi heredad	eco
los hijos de doña Sancha	personajes épicos	las fuerzas de mi deseo	sentimientos personalizados
mal amenazado me han	amenaza real	mal amenazado me han	eco
que me cortarían las faldas	amenaza real	que me cortarían la vida	amenaza metafórica

51 En este sentido, la reescritura de los romances ilustra perfectamente lo que M. Vitse, en la primera sesión del Seminario ya citada, evocaba como una combinación de cosas viejas para hacer algo nuevo.

52 Sólo encontramos una excepción, que tal vez no tenga que considerarse así. Si aceptamos el romance *Por unos puertos arriba* como otro posible original del romance contrahecho por Cumillas y titulado *Dígasme tú el pensamiento*, nos encontramos entonces con dos textos de temática parecida. En ambos casos, se trata de un caballero triste que se muere de un amor no correspondido, y que encuentra a un ermitaño al que pregunta sobre el amor que le está matando. Estamos de lleno en la temática amatoria y los dos romances —original y contrahecho— ilustran el tema del caballero perdido en el alegórico bosque de la desesperanza amorosa. Sin embargo, nos damos cuenta una vez más de que considerar este texto como la fuente de *Dígasme tú el pensamiento* lleva a clasificarlo como una excepción en el conjunto de la reescritura romanceril. Confirma esto que tal romance tiene pocas posibilidades de ser el verdadero original.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

El original desarrollaba una temática épica general con el episodio de la historia de los infantes de Lara (o de Salas) que reproduce las quejas de doña Lambra. La reescritura desemboca en una temática lírica amatoria con las quejas de un desamado que dialoga con sus sentimientos doloridos. Mezcla hábilmente Diego de San Pedro versos reutilizados sin ningún tipo de cambio, como un eco[53] que mantiene el recuerdo del texto original en el lector u oyente, y versos en los cuales opera un desplazamiento léxico desde lo concreto y real («Barbadillo», «hijos de doña Sancha», cortar «las faldas») hacia lo metafórico («pensamiento», «fuerzas de mi deseo», cortar «la vida»). La última amenaza no debe considerarse como real, porque se trata del vivir muriendo y morir viviendo del amante despechado, esto es, de una muerte metafórica.

Encontramos el mismo tipo de transposición entre realidad épica y mundo alegórico de la lírica en el romance *Estábase mi cuidado*. La temática cambia radicalmente ya que el relato de una audiencia del rey Ramiro concedida a tres de sus adalides en *Estábase el rey Ramiro* queda reemplazado por un diálogo metafórico entre el Cuidado del amante y sus persecutores alegóricos. El romance original pertenece a la tradición épica caballeresca: los adalides[54] vienen a dar cuenta a su rey de un combate que libraron con siete cazadores. No puede menos de recordarnos episodios de novelas de caballerías en las que los caminos siempre llevan a caballeros deseosos de pelear[55]. La reescritura del romance tiende a transformar en lucha metafórica lo que en el original era lucha épica. La alegoría empieza ya en los primeros versos, cuando los adalides se ven reemplazados por Pensamientos, y cuando los nombres atribuidos en el original a hombres quedan sustituidos por sentimientos[56]. El rigoroso paralelismo respetado por Núñez en la reescritura del romance lleva a un desplazamiento perfecto con una reutilización de la

[53] Ese eco permite jugar con el sentido de las expresiones, haciéndolas pasar del campo de la interpretación literal al sentido metafórico.

[54] «Los tres de sus adalides» en el tercer verso.

[55] No es necesario enumerar aquí los numerosos combates librados por el Donzel del Mar desafiado por caballeros en cada encrucijada del camino en *Amadís de Gaula*. Cabe subrayar además que la temática épica del combate ocupa también un lugar importante dentro del Romancero. Por ejemplo, el *Romance de don Roldán de cómo el emperador Carlos lo desterró de Francia porque volvía por la honra de su primo don Reynaldos* (del *Cancionero de Romances s.a.)* cuenta una aventura de Roldán: se enfrenta con un Moro que no quiere dejarle cruzar un río si no abandona las armas o lucha con él.

[56] Los versos 3-7 están construidos con claro desplazamiento léxico: se utiliza la forma primitiva de la frase, pero con un desplazamiento hacia otra realidad: «los tres de sus adalides» pasa a ser «los tres de sus sentimientos»; «al uno llaman Armiño / al otro llaman Galvane / al otro Tello Lucero», pasa a ser «al uno llama Tristeza / al otro llaman Pesar / al otro llaman Deseo». Del mismo modo, el lugar de la lucha épica, que era «el campo de palomares» (v. 12), pasa a ser el lugar abstracto «del campo de mi penar» (v. 12). Otro romance viejo sobre las aventuras de don Roldán da lugar a una reescritura: se trata de *Domingo era de Ramos*, que cuenta una batalla de Roldán con los Moros. El verso «Ya desmayan los Franceses» evoca un momento de miedo pasajero del ejército francés, y pasa a ser en la versión mudada de Diego de Zamora «ya desmayan mis servicios», que evoca el cansancio del amante en su lucha metafórica contra la crueldad de su amada. Otro grupo de versos de este mismo romance da lugar a nueva reescritura, por parte de Diego de San Pedro. Cambiamos nuevamente de temática, y las palabras del rey Moro renegando de Mahoma al ser derrotado en el campo de batalla se aplican en el romance trocado al dios Amor, al ser vencido el amante por desdenes de una cruel dama.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes

sintaxis. También se registra un eco exacto de un verso del original : permite apreciar el desplazamiento temático por la diferencia de sentido que se le da según el contexto[57].

Parecida práctica es una de las características propias de la reescritura de los romances viejos: la encontramos también en otro tipo de cambio temático, el que se da desde lo épico hacia la vertiente burlesca de la lírica cancioneril. Vale la pena proponer aquí un cuadro detallado de los cambios sufridos por los versos en la versión mudada del romance *Por la matanza va el viejo*.

Verso del romance original *Por la matanza va el viejo*	Índole del original	Verso del romance mudado *Por la dolencia va el viejo*	Índole de la reescritura
Por la matanza va el viejo / por la matanza adelante	campo de batalla épico; personaje épico: padre de don Beltán	Por la dolencia va el viejo / por la dolencia adelante	enfermedad; viejo sin identificar (el título nos habla de un caballero)
los brazos lleva cansados / de los muertos rodear	episodio trágico del padre que busca a su hijo en montones de cadáveres	los brazos lleva tollidos / no los puede rodear	enfermedad
y no vido a don Beltrán	dificultad para encontrar al héroe	mas no halló a do holgar	dificultad para encontrar alivio
quién le volverá a buscar	búsqueda del héroe	el remedio va a buscar	búsqueda de medicina
vido estar en esto un moro	caballero enemigo	vio estar un cirujano perro	médico malo
hablóle en algarabía / como aquel que bien la sabe	fórmula tradicional	hablóle en lengua francesa / como aquel que bien la sabe	eco deformado
caballero de armas blancas / si lo viste acá pasar	ver a un héroe	caballero con pasiones / si le sabrás tú sanar	sanar a un viejo enfermo
y en el carillo derecho / él tenía una señal	señal que identifica al héroe	y en el su brazo derecho / tenía un dolor muy grande	síntoma de la enfermedad
que siendo niño pequeño / se la hizo el gavilán	infancia del héroe: recuerdo noble de la crianza de aves de caza	que él maguer que era chiquito / lo ganó por pelear	infancia del viejo: recuerdo vil de una pelea

[57] El verso 13 de los dos romances, original y contrahecho, es «buenas las traemos señor», que en ambos casos es la respuesta dada por los mensajeros, reales o alegóricos, cuando su señor les pregunta cuáles son las nuevas que traen. La utilización del mismo texto es aquí muy hábil, porque permite jugar con los dos sentidos posibles de la expresión: en el original, las nuevas son de hecho buenas, ya que los adalides han vencido en el campo de batalla y llevan despojos al rey ; en el romance contrahecho, la misma expresión desempeña un papel de antífrasis, porque las nuevas no son nada buenas, y van a acabar con el penado amador.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

ese caballero, amigo, / muerto está en aquel pradal	muerte del héroe en un combate	ese caballero, amigo, / morirá en el hospital	eco deformado: muerte vil en un hospital para pobres
se la hizo un gavilán	ave de caza noble	como hace el gavilán	ave de rapiña vil comparado con la pobreza

La reescritura alcanza en este romance una regularidad ejemplar, e ilustra perfectamente lo que Diego Catalán decía de los cambios que intervienen entre las versiones de un mismo romance : «a menudo lo que en el romance permanece invariante es la expresión, y la variación atañe al contenido»[58]. De cada dos versos de la versión mudada, uno es imitación de un verso del romance original que lo precede inmediatamente en el cancionero. El léxico de la nobleza queda reemplazado de manera sistemática por el de la enfermedad y de la pobreza. Por sorprendente que pueda parecernos este tipo de reescritura, cabe recordar que en los cancioneros no son escasos textos semejantes, eminentemente satíricos o burlescos: el caballero viejo y pobre no merece nuestra compasión porque no creemos equivocarnos al afirmar que esta reescritura participa de la vertiente jocosa de la lírica cancioneril[59].

Así, la reescritura de los romances viejos de temática épica desemboca en textos romanceriles de inspiración claramente cancioneril, sea en su vertiente amatoria, sea en su vertiente jocosa. Vimos cómo se verifica el desplazamiento. Nos queda ahora por preguntarnos por qué se reescriben romances viejos. Encontraremos un primer elemento de contestación investigando sobre quiénes fueron los que reescribieron romances. Parece cosa sencilla a primera vista, ya que casi todos los romances contrahechos, mudados y trocados llevan en su título el nombre de su autor. Sin embargo, cuando queremos ir más allá de una mera liste de nombres, encontramos dificultades casi insuperables : muy pocos documentos conservaron rastros de la personalidad y detalles de la biografía de esos hombres. Intentemos sin embargo, con lo poco que tenemos, y ayudándonos de las piezas poéticas que de ellos se conservaron, conocer un poco más lo que fueron aquellos poetas, y lo que su identificación aporta al estudio de la reescritura. Disponemos de una lista de seis poetas : sobre dos de ellos, Diego de Zamora[60] y Cumillas[61], no sabemos nada, sino que vivieron en los siglos XV-XVI, y que sólo conservamos de ellos un romance mudado o contrahecho.

58 «Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura», art. cit., p. 262.

59 El título mismo del romance nos invita a pensarlo: *Otro romance contrahaciendo el de arriba mudado en otro propósito y fundado sobre la ida de un caballero a curarse con el palo de las Indias*, título que recuerda los de las coplas escritas sobre personas ridículas de la corte. El *Cancionero General* de 1511 consta de muchos poemas de este tipo. Podemos pensar por ejemplo en coplas en que aparece el tema de la vejez, como *Responde un caballero en nombre de ellas motejándole de viejo* que sigue a una de elogio escrita por Juan del Encina. La copla *Otra de maestre Juan el Trepador a un caballero porque pasados ya los XL salió vestido de carmesí el sayo y bonete y el jubón de otra color seyendo cerca de Navidad* es ejemplar, sobre todo en los versos 32-33: «Y el viejo tornar garzón / grave mal es de curar». Burlarse de la vejez no es nada ajeno al mundo cancioneril.

60 Autor del romance mudado *Ya desmayan mis servicios.*

61 Autor del romance contrahecho *Dígasme tú el ermitaño.*

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

Las obras conservadas de los demás cuatro autores nos dejan entrever figuras de poetas de corte que escriben textos acordes con las preocupaciones de su entorno. Lope de Sosa, autor de *Más envidia he de vos conde*, lo es también de poesía amatoria[62], de canciones, de coplas suscitadas por sus vivencias —o que tales parecen— como la copla que escribió *Porque su amiga le dijo que quién era que no le conocía*, de coplas satíricas como la que compuso *Porque tañendo el avemaría se rodilló cabe una esclava que hedía a ajos* o la que se intitula *Otra suya a una señora que le olía mal la boca y era un poco caliente*. Nicolás Núñez, al que se atribuye la reescritura de *Estábase el rey Ramiro* —salvo en el *Cancionero de Rennert*— escribió romances de temática amatoria como *Durmiendo estaba el cuidado* o *Por un camino muy solo*, coplas a pedimiento de señoras, coplas sobre sucesos amorosos como la que compuso *Porque su amiga le dio una rosa*. También se le atribuye una continuación de la *Cárcel de amor*, lo que hace de él un poeta dedicado de manera exclusiva a poesía amatoria. De Garci Sánchez de Badajoz conocemos fechas aproximativas de nacimiento (1450) y muerte (1526). Se conservan de él un romance *El cuerpo tengo de un roble* de carácter amatorio alegórico y glosas de romances viejos. Se le atribuye el romance contrahecho sobre *Estábase el rey Ramiro*, lo que pone de manifiesto que, para el compilador del *Cancionero de Rennert*, ese tipo de poesía se le podía atribuir sin ningún problema. También dejó coplas anecdóticas como *A una dama que traía una toca negra*. La figura de Diego de San Pedro es la que más definida queda, y encaja perfectamente con lo que hemos podido descubrir de los demás poetas que reescribieron romances viejos. Fue criado del conde de Urueña en la época de Juan II. Es autor de la *Cárcel de amor*, novela sentimental que tuvo mucho éxito, y de dos romances contrahechos de inspiración amatoria[63]. Escribió también alabanzas de Isabel la Católica y otros poemas estrechamente relacionados con su entorno directo.

Hemos podido comprobar que los autores de reescrituras de romances todos tienen en común la escritura de obras poéticas motivadas por personas de su entorno directo. La reescritura de romances viejos se inscribe pues en un género de poesía ligado a un público particular a quien va directamente dirigido y que incluso puede llegar a motivarla. ¿Cuál es ese público? Sobre este tema tenemos la suerte de disponer de un librito llamado *El cortesano*[64], escrito por Luys Milán, poeta y músico cortesano, y publicado en 1535. En él se describen numerosas justas poéticas que nos ayudan a entender por qué se reescribieron romances viejos. En la primera jornada, el personaje de Luys Milán se cruza con algunas damas que tienen en la mano el libro *El cortesano* del conde Baltasar Castiglión. Les dice entonces :

Más quería ser vos conde
Que no don Luis Milán
Por estar en esas manos
Donde yo querría estar[65].

62 Como por ejemplo *Quando de vos me partiere* sobre el sufrimiento del amante separado de su amada.
63 *Reniego de ti amor* y *Yo me estaba en pensamiento*.
64 Utilizamos la edición de la Imprenta y estereotipia de Aribau impresa en Madrid en 1874.
65 *Op. cit.*, p. 4.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

Reconocemos en seguida aquí una versión reescrita del romance ya llamado contrahecho *Más envidia he de vos conde*. Utiliza el poeta un romance viejo cuya versión contrahecha tuvo tanta fama como el original —ya que siempre se publicó con él— para hacer un piropo a unas damas de la corte. Texto idóneo para reescritura y reescritura de reescritura es el romance viejo en el Renacimiento. Las justas poéticas que se relatan en *El cortesano* dejan aparecer muchos versos de romances citados para invitar a recitar o cantar el texto o su glosa. Sin embargo, cuando se utilizan versos romanceriles para aplicarlos a los hombres y damas de la corte, se da una versión contrahecha de los mismos. Hemos visto un primer caso aplicado a un libro en manos de lindas damas. Encontramos otra reescritura en la tercera jornada, en la que Joan Fernández aparece tachando a Don Diego de frío, gracias a una reescritura de los primeros versos del *Romance de Fonte frida*[66]. No vamos a poner aquí más ejemplos, pero los hay bastantes en *El cortesano*, y siempre ilustran el mismo mecanismo de reescritura[67].

En el centro de la reescritura del romance viejo encontramos la necesidad, por parte de poetas que no escribieron para generaciones futuras sino para conseguir el aplauso de su público más cercano, de adaptar los textos a los gustos del mismo. Hablando de gustos —y más aún hablando del gusto de hombres del Renacimiento— nos adentramos en un terreno muy resbaladizo. Apoyándonos en la poesía que se conservó en los cancioneros manuscritos y en los primeros impresos, podemos formular sin embargo algunas hipótesis que nos permitan situar la reescritura de los romances viejos dentro de la producción poetica cancioneril. Damos por sentado que los poetas cumplían con las exigencias de un público en mayoría cortesano, y del cual participaban directamente. Tenemos entonces que concluir que al público de los cancioneros, público lector u oidor, le gustaban todos los juegos con la escritura poética y la variación o bien alrededor de un mismo tema —proponiendo sobre el mismo un romance, un villancico por desecha, una canción y coplas, por ejemplo— o bien alrededor de una misma composición —ofreciendo el texto original, una glosa para ampliarlo, un mote para resumirlo, y una versión contrahecha para renovarlo. La escritura del romance viejo aparece entonces como una manifestación más de la dinámica poética de los ámbitos cortesanos del Renacimiento. El abandono de los temas épicos a favor de los temas líricos cancioneriles puede llevarnos a pensar que hubo una evolución de los gustos del público. Puede indicarnos también que los

[66] *Op. cit.*, p. 155: «Fuente fría fuente fría / Fuente fría sois, señor / pues atravesáis con hombres / Donde hay damas de primor». Se han conservado varias versiones del romance original, que tuvo mucho éxito y que se glosó mucho. La más antigua figura en el *Libro en el cual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas* y los primeros versos son los siguientes: «Fuente fría fuente fría / fuente fría y con amor / do todas las avecicas / van a tomar consolación». Encontramos aquí las características descritas en los romances mudados, trocados y contrahechos: se utilizan los primeros versos del romance, con un desplazamiento de sentido que permite proponer después versos totalemente diferentes y orientados hacia otro fin.

[67] Los romances viejos entran en las prácticas de juegos poéticos muy diversos que manifiestan su amplia aceptación en el mundo cortesano del Renacimiento. El estudio de esas utilizaciones particulares de los romances es uno de los elementos que me permitieron, en las investigaciones doctorales que estoy llevando a cabo, considerar una verdadera vertiente cortesana del Romancero viejo.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...
Centro Virtual Cervantes

romances viejos épicos florecían en otras capas de la sociedad, y que la adaptación a la temática cancioneril les permitió penetrar en los palacios[68].

Un caso de reescritura un poco atípico dentro del conjunto que hemos estudiado podría confirmar la segunda hipótesis : la de una adaptación mayor, por medio de la reescritura, a los gustos o por lo menos a los hábitos poéticos de un público diferente del que presenció la difusión de los primeros romances. El *Romance mudado por otro viejo*, que comparte con su original el primer verso «Rosa fresca rosa fresca» y otro verso «y agora que os serviría»[69] no presenta un cambio real de temática, sino más bien una elevación del registro. El original, que también encontramos en en *Cancionero General*, tiene unas características propias de la lírica tradicional antigua. Las numerosas repeticiones y las construcciones paralelísticas que estructuran el diálogo de amor contrariado crean una impresión de texto folkórico[70]. Esto desaparece en el romance mudado, que más bien juega con figuras estilísticas más habituales en la poesía cancioneril : la oposición fuerte entre el tiempo de la felicidad y el tiempo del sufrimiento, el juego sobre la vida que es muerte. Lo que propone el romance mudado es una verdadera reescritura *a lo cortesano*, *a lo cancioneril*, de lo que aparecía como una producción más popular y tradicional o, por lo menos, *a lo popular*.

Aquí damos fin a nuestro paseo por la reescritura en el Romancero viejo. Por una parte, hemos podido poner de relieve los mecanismos que establecen un equilibrio sutil entre lo viejo y lo nuevo, con miras a que la referencia al texto previo funcione, pero sin ocultar el talento del que reescribe. Por otra parte, hemos tenido la oportunidad de averiguar la gran adaptabilidad de los textos romanceriles, y de entender un poco mejor cómo han atravesado los siglos, gracias a su doble nivel de «apertura», para utilizar un término de Diego Catalán[71]. Finalmente, hemos dado con el fructífero huerto que andábamos buscando: la reescritura de los romances viejos echa un poco de luz sobre lo que fue la difusión y la vida del Romance dentro del ámbito cortesano, que no lo acogió esporádicamente, sino que poetas cancioneriles apuntaron, escribieron, glosaron, y también reescribieron romances, integrándoles plenamente en el conjunto de las formas poéticas cultas.

*

[68] Esa tendencia se podría comparar con lo que Margit Frenk Alatorre llama, en el título de un artículo suyo, la «Dignificación de la lírica popular en los Siglos de Oro» a propósito de la introducción cada vez más importante de villancicos en los ámbitos cortesanos (*Anuario de Letras*, México, II, 1962, pp. 27-54).

[69] Este último verso es idéntico en ambos romances, pero es el quinto verso en la versión mudada que consta de doce, y el onceno en la versión original que consta de veintidós.

[70] La repetición sistemática de la negación al final del verso es característica y está presente en cuatro de los veintidós versos: «no vos supe servir no» (v. 4), «non vos puedo yo haber no» (v. 6), «vuestra fue que mía no» (v. 8), y «no vos dixo verdad non» (v. 18). Los versos 4 y 5 repiten «servir» y «serviría», los versos 7 y 8 «vuestra fue» al principio de los versos, los versos 14 y 20 repiten «allá en tierra de León», los versos 17 y 18 «dixo». Además, los versos 18-22 están construidos como un contrapunto de los versos 13 a 16.

[71] «La "apertura" al nivel de la fábula es, con la "apertura" al nivel verbal, la que garantiza la actualidad permanente de los mensajes romancísticos, por más que su codificación herede, al mismo tiempo, intenciones denotativas y connotativas fundamentadas en una praxis social histórica pasada» (art. cit., p. 262).

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes

DUMANOIR, Virginie, «De lo épico a lo lírico: los romances *mudados*, *contrahechos*, *trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo». En *Criticón* (Toulouse), 74, 1998, pp. 45-64.

Resumen. En los cancioneros poéticos del siglo XV y de la primera mitad del XVI, observamos la presencia de romances cuyos títulos indican que fueron *mudados*, *contrahechos* o *trocados*. El arte de la *variatio*, tan importante en el ámbito de la poesía cancioneril, supone la existencia de una forma de reescritura romanceril. Tal reescritura, pese a la variedad de denominaciones que recibe, ostenta constantes: el texto-fuente se califica de *viejo*, es más bien corto, casi siempre anónimo, y de tema preferentemente épico; la reescritura respeta la asonancia primitiva pero efectúa un desplazamiento temático hacia lo lírico o lo burlesco. La asumen poetas cortesanos en un juego que afirma la integración del romance y de su vida «en variantes» no sólo en la oralidad tradicional, sino en las prácticas poéticas lúdicras de los cancioneros del Renacimiento.

Résumé. Les chansonniers du XVe siècle et de la première moitié du XVIe siècle renferment des *romances* dont les titres annoncent qu'ils ont été *mudados*, *contrahechos*, ou encore *trocados*. L'art de la *variatio* ainsi suggéré, si propre au domaine de la poésie des chansonniers, suppose donc l'existence d'une forme de réécriture *romanceril*. Cette réécriture, malgré la variété des termes qui la désignent, possède des constantes: le texte de départ est un vieux *romance*, assez court, presque toujours anonyme, et de thématique plutôt épique; la réécriture est le fruit de poètes de cour qui respectent l'assonance primitive mais qui réalisent un déplacement thématique vers la lyrique ou le burlesque. Cette pratique atteste l'existence, parallèlement à la vie orale traditionnelle des *romances*, d'une réelle insertion des textes *romanceriles* au sein des pratiques poétiques ludiques des milieux courtisans de la Renaissance.

Summary. The Spanish song books of the 15th century and of the first half of the 16th contain some *romances* whose titles reveal that they are *mudados*, *contrahechos* or *trocados*. The art of the *variatio* —primordial in *cancioneril* poetry— suggested by this way confirms the full existence of a *romanceril* rewriting. Overflowing the fluctuation of terminology, such a rewriting offers constant outlines : the original text is an old and short one, mostly anonymous and epic ; the *romance* is rewritten by courtly poets who observe the primitive assonance but not the original thematic. The new versions are obviously lyric or burlesque. The rewritten *romances* stand as the testimonies of a full acceptation of the *romanceriles* texts among the literary *cancioneril* production of the Renaissance courts.

Palabras clave. Reescritura. Romancero. Renacimiento. Corte.

CRITICÓN. Núm. 74 (1998). Virginie DUMANOIR. De lo épico a lo lírico: los romances «m ...

Centro Virtual Cervantes