

El romance «Miraba de Campoviejo»

Cleofé TATO

RESUMEN

Examen de algunos aspectos del romance «Miraba de Campoviejo»: sus diferentes versiones y la difusión editorial de éstas, la probable fecha y lugar de composición, la supuesta autoría de Carvajal (y su afinidad con el romance «Retraida estaua la reyna» de este poeta), etc. Se analizan también algunos de los motivos que conforman el texto y que suelen arrinconarse al prestar atención tan sólo a su dimensión noticiera.

Palabras clave: romance, Carvajal, Alfonso v de Aragón, poesía cancioneril, «Miraba de Campoviejo», «Retraida estaua la reyna».

ABSTRACT

Analysis of different aspects of the romance «Miraba de Campoviejo»: its different versions, its editorial transmission, its probable date and place of composition, Carvajal's supposed authorship (and its similarity to the romance «Retraida estaua la reyna» by the same poet), etc. Some of the motifs present in the text —usually neglected due to the attention paid to its news features— are also explored.

Esta breve pieza nos presenta el dolorido lamento del rey Alfonso v de Aragón por lo mucho que la conquista de la ciudad de Nápoles le ha costado. Su interés para el estudioso de la literatura medieval es notable, sobre todo porque, tal y como apunta Menéndez Pidal, constituye una valiosa muestra del cultivo de esta forma poética en la corte del Magnánimo¹. Pero quienes se ocupan del

¹ Y ello en un momento en que en Castilla el romance era poco apreciado (véase Menéndez Pidal 1953, II, pp. 19-22).

romancero han incidido, además de en la supuestamente temprana fecha de composición, en su relación con ID 0613 «Retraida estaua la reyna» —una pieza cancioneril atribuida a Carvajal con forma de romance (véase Tato 1997, pp. 1482-83)— y en la posibilidad de que su autor sea también Carvajal². No obstante, no han olvidado la intensidad poética de la queja del Magnánimo; Díaz Roig llega a destacarlo del conjunto del romancero viejo al afirmar: «es uno de los romances más hermosos y patéticos del Romancero y revela una maestría notable en su composición, sin dejar por eso de tener un aire popular» (1985, p. 81).

Es mi intención ir desgranando en estas páginas algunos de los problemas que el romance ha suscitado, para concluir ofreciendo una posible interpretación del texto.

1. DIFUSIÓN Y VERSIONES

Se trata de un romance viejo de tipo histórico del que hasta este momento, en lo referente a su difusión, sólo puede evaluarse el número de presencias en fuentes impresas (colecciones y pliegos sueltos), así como lo que ocurre en la tradición oral; cabe, asimismo, considerar el eco que deja en otras obras y autores³. No obstante, recientemente se ha descubierto una versión aragonesa manuscrita en 1448, lo que, sin duda, amplía y enriquece de modo sustancial la vida de «Miraba de Campoviejo»⁴.

Aunque ciertamente hay otros romances viejos históricos que alcanzaron mayor resonancia editorial, «Miraba de Campoviejo» figura ya en la colección más importante de la primera mitad del siglo XVI, el *Cancionero de romances* aparecido en Amberes sin fecha⁵. Cuenta tan sólo con catorce octosílabos, ya

² López Nieto (1982) ha abordado el examen del texto obviando estos problemas; como refleja el título de su artículo, el suyo ha sido un «ensayo de un análisis histórico-literario» del romance. En el ámbito de la poesía cancioneril me valgo de las convenciones de Dutton tanto para citar los cancioneros como para los textos poéticos (Dutton 1989, y 1990-91).

³ Por tratarse, como he dicho, de un romance viejo, me he centrado sobre todo en la revisión de las colecciones y pliegos del XVI.

⁴ Dan noticia de ello Catalán (1997, p. 214, n. 3) y Marín Padilla (1998, pp. ix y 1); ambos anuncian la pronta aparición en la *Revista de Literatura Medieval* del artículo de E. Marín Padilla y J. M. Pedrosa «Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*». He conocido la existencia de esta interesante aportación en una fase muy avanzada en la redacción de este artículo; por ello, aun a riesgo de repetir ideas y de formular hipótesis que más adelante hayan de ser corregidas, no he renunciado a publicar estas páginas. El examen de esa versión de 1448 arrojará, sin duda, más luz sobre el proceso de transmisión de nuestro romance.

⁵ Pese a que, como recuerda Rodríguez-Moñino (1969, p. 95), la vida de esta antología es limitadísima y a que el *Libro de cincuenta romances* le arrebató el mérito de ser el primer volumen dedicado exclusivamente a la recopilación de romances (1969, pp. 72-76), no puede olvidarse que el *Cancionero de Amberes* pone en circulación ciento cincuenta y seis romances, de los cuales no-

que se interrumpe apenas iniciado el triste parlamento de Alfonso v; una nota de Martín Nucio nos informa: «Este romance está imperfecto» (Menéndez Pidal 1945, p. 210). Menéndez Pidal concede especial relevancia a esta indicación y, a partir de ella, considera que la fuente de la que se sirve Nucio en este caso no es otra que la tradición oral (1945, p. xliii); y es que, pese a las dificultades para identificar romances que no proceden de fuentes impresas (1945, pp. xlvii-xlviii), entiende que los que contienen este tipo de aclaraciones han llegado por vía oral al colector y que sus imperfecciones se deben, según Martín Nucio declara en el prólogo, a «la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron, que no se podían acordar de ellos perfectamente» (1945, p. xlviii). Rodríguez-Moñino, aun cuando admite que algunos romances recogidos en el *Cancionero* sin fecha pueden efectivamente tener su origen en la tradición oral, cree que «no en muchas» (1967, p. 23)⁶. Lo cierto es que la «falta» de «Miraba de Campoviejo» tal vez haya de imputarse, más que a la «flaqueza de la memoria» de algún informante, «a los ejemplares de adonde los saque que estauan muy corruptos», como el propio Nucio de modo general declara en el prólogo; de hecho, textualmente llama la atención la escasez de variantes entre la versión del *Cancionero* sin fecha y la de 1550 (véanse *infra* los dos textos).

En el *Cancionero de romances* publicado en Amberes poco después (1550) también por el mismo Nucio, se aprecia un intento de reelaborar la obra anterior: se adicionan nuevos romances, pero, además —y esto es lo que nos interesa— se «mejoran» otros⁷. Precisamente uno de los textos «mejorados» es «Miraba de Campoviejo»: el impresor saca ahora a la luz una versión muy semejante a la que anteriormente había publicado en Amberes pero mucho más completa, ya que nos permite leer algo más de la queja del Magnánimo al alargar la composición diez octosílabos más. Tras la queja genérica por lo mucho que Nápoles le ha costado, Alfonso v enumera, como si quisiera cuantificar su sufrimiento, algunas de las pérdidas concretas que le ha supuesto la conquista; se vale siempre de la segunda persona del singular («cuéstatme») para increpar a la ciudad:

venta y uno pertenecen al romancero viejo —y de ellos setenta y cinco eran hasta entonces desconocidos— (véase Di Stefano 1977, pp. 377-78 y 397). Puede ejemplificar la vitalidad editorial de un romance histórico «Triste estaba el Padre Santo», que alcanza en el siglo xvi 16 presencias entre antologías y pliegos sueltos (Di Stefano 1977, p. 410).

⁶ Este investigador revisa y corrige algunas de las fuentes establecidas por Pidal para los romances del *Cancionero* sin fecha (Rodríguez-Moñino 1967, pp. 17-23); sin embargo, en el caso de «Miraba de Campoviejo» no se atreve a contradecirlo abiertamente y se limita a recordar que, para esta pieza, como sucede con «La triste reina de Nápoles», Pidal «se inclina a creer que ambos proceden de la tradición oral, aún reconociendo que otros textos diferentes andaban ya en pliegos sueltos» (1967, p. 17).

⁷ Es éste el vocablo empleado por Rodríguez-Moñino; se aprecian también otras modificaciones: supresiones de textos, cambios radicales... (véase Rodríguez-Moñino 1967, pp. 24-34).

**Romance que dize
miraua de campo viejo**

Miraua de campo viejo
 el rey de Aragon vn día
 miraua la mar de españa
 como menguaua y crecia
 mira naos y galeras
 vnas van y otras venian
 vnas cargadas de sedas
 y otras de ropas finas
 vnas van para leuante
 otras van para castilla
 mirava la gran ciudad
 que Napoles se dezia
 o ciudad quanto me costas
 por la gran desdicha mia
 (Menéndez Pidal 1945, p. 260)

**Romance que dize
Miraua de campo viejo**

Miraua de campo viejo
 el rey de Aragon vn día
 miraua la mar de España
 como menguaua y crecia
 mira naos y galeras
 vnas van y otras venian
 vnas cargadas de sedas
 y otras de ropas finas
 vnas van para Leuante
 otras van para Castilla
 miraua la gran ciudad
 que Napoles se dezia
 o ciudad quanto me cuestas
 por la gran desdicha mia
 cuestas me veynte y vn años
 los mejores de mi vida
 cuestas me vn tal hermano
 que mas que vn Hector valia
 querido de caualleros y de damas de valia
 cuestas me los mis thesoros
 los que guardados tenia
 cuestas me vn pagezico
 que mas que a mi lo queria.
 (Rodríguez-Moñino 1967, pp. 307-08)

Diríase que Nucio, en realidad, se limitó a rellenar una laguna, y tal vez lo hizo porque, habiendo advertido la «falta» del primer texto que ofreció del romance, buscó «un exemplar» menos corrupto y completó la pieza.

Pero la versión más extensa de «Miraba de Campoviejo», y a mi juicio la más intensa poéticamente, es la que da a conocer Esteban G. Nájera cuando, también en 1550, ofrece en Zaragoza la *Segunda parte de la Silva de romances*; entre los que integran la segunda sección de esta obra (los que tratan de «Historias Españolas») incorpora «Miraba de Campoviejo»⁸. Es esta versión la que se recoge en casi todas las antologías modernas y no parece que su texto tenga que ver con los anteriormente aparecidos en Amberes⁹:

⁸ Sobre la antigüedad y posibles relaciones de las tres colecciones de romances hasta ahora reseñadas, véase Menéndez Pidal 1945, pp. iv-vi, y también Rodríguez-Moñino 1970b, pp. 11-13.

⁹ De esta opinión es también Rodríguez-Moñino (1970b, p. 29). De entre las antologías que he manejado, sólo las de Grimm (1831, p. 256), Maldonado (1963, p. 100) y Alvar (1971, pp. 45-46, 1974, p. 127, y 1985, p. 48) ofrecen la versión del *Cancionero de romances* de 1550; en la *Primavera* de Wolf y Hofmann también se recoge, pero al lado de la de la *Segunda Silva* (Menéndez Pelayo 1945, viii, pp. 248-49); en las demás se ha elegido el texto más largo, el de la *Segunda Silva*.

- | | |
|---|---|
| <p>Miraba de Campoviejo
 miraba la mar d'España
 miraba naos y galeras,
 unas venían de armada
 5 unas van la vía de Flandes,
 esas que vienen de guerra,
 Miraba la gran ciudad
 miraba los tres castillos
 Castel Novo y Capuana,
 10 aqueste relumbra entr'ellos
 Lloraba de los sus ojos,
 —¡Oh, ciudad, cuánto me cuestas
 Cuéstarte duques y condes,
 cuéstarte un tal hermano
 15 d'esotra gente menuda
 cuéstarte veinte y dos años,
 que en ti me nascieron barbas</p> | <p>el rey de Aragón un día:
 cómo menguaba y crecía;
 unas van y otras venían;
 y otras de mercadería,
 otras la de Lombardía;
 ¡oh, cuán bien le parecían!
 que Nápoles se decía;
 que la gran ciudad tenía:
 Santelmo, que relucía;
 como el sol de mediodía.
 de la su boca decía:
 por la gran desdicha mía!
 hombres de muy gran valía;
 que por hijo le tenía;
 cuento ni par no tenía;
 los mejores de mi vida,
 y en ti las encanescía¹⁰</p> |
|---|---|

Como puede observarse, presenta algunas diferencias significativas con respecto a lo dado a conocer por Martín Nucio: me voy a referir, en concreto, a la omisión de los tres castillos napolitanos, a la comparación del hermano perdido con Héctor y al cómputo de los veintiún años¹¹.

Por lo que concierne a los tres castillos, lo que sucede es que en el texto del *Cancionero de romances* de 1550 (como en el anterior sin fecha) faltan los versos 8-11 de la *Segunda Silva*¹². Ello implica que el lamento de Alfonso V se introduce de modo directo, sin que medie transición alguna, pues se omite el verso 11 («Lloraba de los sus ojos, de la su boca decía»), muy típico del ro-

¹⁰ Sigo la edición de Díaz Mas (1994, pp. 168-69); puede también consultarse la de la *Segunda Silva* de Rodríguez-Moñino (1970b, p. 321), en donde el romance es presentado bajo el título *Romance del rey de Aragón*, al igual que sucede en la versión contenida en uno de los pliegos de De Bure (véase *infra*).

¹¹ Hay alguna otra diferencia; así, como señala Díaz Mas, «No es muy lógica la mención de *Flandes* y *Lombardía* como destino de las naves que salen de Nápoles» (1994, p. 168) y resulta más comprensible, en cambio, la versión anterior «unas van para Levante / otras van para Castilla». Con todo, en la tradición oral se mantiene el rumbo hacia Lombardía en un romance recogido por Anglès en Cataluña («Los unos van pur Espanya, / lus otros van pur Llombardía. / Otros van per ciutat granda / que Nápolas si dicia», véase 1926, p. 267); por su parte, el gitano andaluz Luis Suárez altera el topónimo Lombardía en el correspondiente a una región francesa: «Unas iban para Flandes y otras para Normandía». El destino de «naos y galeras» se omite en la versión del romance transmitida por uno de los mal llamados pliegos sueltos de De Bure (en él tras el verso 3 figura el 7) y pasa a ser Francia y Castilla en una glosa del romance contenida en los pliegos poéticos de Praga (véase Menéndez Pidal 1960, I, pp. 269-71).

¹² En el pliego de De Bure, así como en la mencionada glosa del romance contenida en los pliegos de Praga, se enumeran también los tres castillos, si bien en este último caso figuran en otro orden: «Capuana y Castel Novo / Santelmo que relucía». En la tradición oral no se encuentra este elemento, aun cuando en el texto catalán se hace referencia a un castillo.

mancero y en el que todavía resuena el eco de la tradición épica¹³; pero, además, con esta supresión desaparece también la interesante enumeración de los tres castillos napolitanos, igualmente muy en la tónica del romancero viejo¹⁴. Otra consecuencia es la pérdida de información que se produce, ya que la descripción del marco en que se sitúa al protagonista, Alfonso, elimina tres referentes importantes en la ciudad de Nápoles: Castel Nuovo, Castel Capuano y Castel San Telmo¹⁵. Y con esto puede enlazarse la disparidad en la cifra de los años que el Magnánimo invierte en la conquista de Nápoles; para alguien familiarizado con la empresa era fácil hacer el cómputo matemático de los años transcurridos desde su inicio: veintidós (y no veintiuno como se escribe en las impresiones de Nucio)¹⁶. Estas precisiones geográficas e históricas no suponen una mayor elaboración del texto de la *Segunda Silva*, sino que podrían explicarse por el hecho de que el romance se hubiese gestado en el entorno napolitano de Alfonso v: en tal supuesto, pueden considerarse datos comúnmente conocidos¹⁷.

La comparación del infante Pedro con Héctor contenida en la versión del *Cancionero de romances* de 1550 implica, en cambio, un resabio culto muy del gusto de los escritores de fines de la Edad Media: este personaje era uno de los *neuf preux* —los nueve caballeros de la fama—, todos ellos pertenecientes a la esfera de la épica caballeresca, que se proponían como prototipo o modelo; junto a él se solían citar otros dos paganos (César y Alejandro), tres judíos (Josué, David y Judas Macabeo) y tres cristianos (Artús, Carlomagno y Godofredo de Bouillon) (véase Huizinga 1996, pp. 198-99)¹⁸. A partir de esta variante, Débax

¹³ A propósito del significado de la expresión *llorar de los ojos* véase Pascual 1984 y Viña Liste 1994; en ellos puede encontrarse abundante bibliografía. Junto con este verso, señala Díaz Mas otros que también corresponden a formulaciones muy tradicionales, como son los vv. 10, 13 y 17 (1994, p. 169), todos ausentes de la versión del *Cancionero* de 1550. También es preciso mencionar otros rasgos característicos de los romances tradicionales que no figuran en la versión de Nucio, como la desaparición de la mezcla de tiempos («reluzía» / «relumbra») —puede verse sobre ello Szertics 1974, pp. 20-24 y Sandmann 1974—; el peculiar uso del imperfecto («encanescía») —ver Szertics 1974, p. 130—; o la forma del demostrativo «aqueste», que puede entenderse como un arcaísmo a la vista de que a mediados del xvi ya había sido reemplazada por «este» (véase Urrutia Cárdenas y Álvarez Álvarez 1988, p. 165).

¹⁴ Sobre la enumeración véase Díaz Roig 1976, pp. 125-64; sobre los esquemas enumerativos tripartitos, los más frecuentes, puede consultarse Díaz Roig 1972.

¹⁵ A pesar de que cronológicamente la versión que omite los tres castillos se documenta con anterioridad a la que los enumera, es preciso incidir en que la diferencia de años entre una y otra es mínima, pues el *Cancionero de Amberes* sin fecha debió de aparecer entre 1547 y 1549 (Menéndez Pidal 1945, p. v), en tanto la *Segunda Silva* nos lleva al comienzo de la década de los 50.

¹⁶ En la versión difundida por uno de los pliegos de De Bure en el xvi los años son también veintidós, y lo mismo sucede en la glosa del romance de uno de los pliegos poéticos de Praga (Menéndez Pidal 1960, t. p. 270). El romance oral documentado por Anglès dice, en cambio, veintiuno.

¹⁷ Díaz Mas incide sobre este hecho: «llama la atención en nuestro texto la mezcla de formulaciones muy tradicionales con precisiones históricas y geográficas muy exactas» (1994, p. 168; véase *infra*).

¹⁸ Tal comparación no se hace en el texto de la *Segunda Silva* y tampoco en el del pliego de De Bure (en el cual se precisa: «cuestas me un tal hermano / que mas que a mi le quier») ni en la glo-

considera la versión de la *Segunda Silva* más tradicionalizada que la del *Cancionero* de 1550, pues, en buena lógica, entiende que la mención de Héctor es «señal de una elaboración trovadoresca en la corte de Nápoles» (1988, p. 263)¹⁹. Sin embargo, como enseguida precisaré, Menéndez Pidal consideraba esa alusión clásica como «original, no un añadido»; y es que, a su juicio, estábamos, en realidad, ante un romance de un poeta cancioneril, Carvajal (1953, II, p. 20)²⁰.

Al incidir en estas diferencias entre las versiones conservadas de «Miraba de Campoviejo», no pretendo rechazar ninguna de ellas en favor de otra, ya que, en último término, como acertadamente recuerda Catalán:

En el caso de los poemas pertenecientes al romancero «viejo», la «textualización en escrito» del poema en el siglo xv (o en el siglo xvi) presenta [...] el problema de que entre el «texto escrito» y su «fuente» oral ha mediado siempre un hombre de letras cuya intención al «editar» el romance no era documentar folklore. Las «versiones» antiguas suponen, de ordinario, un acto de apropiación del poema-canción por parte de las minorías «cultivadas», una consciente integración de ese objeto artístico ajeno en el ámbito artístico oficial (1997a, p. 213).

Con todo, es posible reconocer que en el texto de la *Segunda Silva* se detectan más rasgos propios del estilo habitual del romancero antiguo que en las versiones impresas inmediatamente antes²¹.

De las tres colecciones de romances mencionadas se hicieron algunas reediciones y reimpressiones, que, sin duda, contribuyeron a la difusión de «Miraba de Campoviejo»²². Pero, además, la *Silva de Nájera*, que comprendía

sa del romance que figura en uno de los pliegos de Praga (aquí, curiosamente, se dice: «que me cuestas un hermano / que por padre lo tenia»; véase Menéndez Pidal 1960, I, p. 271). En la tradición oral no se alude al hermano del Magnánimo.

¹⁹ Tal vez por ello Milá y Fontanals opinaba también que la versión que contenía el nombre clásico de Héctor era «inferior» a la que prescindía de él (1874, p. 409).

²⁰ Alcina, que ofrece la versión de la *Segunda Silva* y que no hace referencia siquiera a la alusión a Héctor, llega a calificar el romance de «trovadoresco» sin más, quizás porque tiene en mente a Carvajal como autor —de hecho recuerda la atribución de Pidal (Alcina 1987, p. 248)—. También Kish (1980, p. 430), aun cuando al citar al autor encierra el apellido Carvajales entre interrogantes, incluye el poema en su estudio sobre los romances trovadorescos del *Cancionero* sin fecha.

²¹ Y quizás todos estos elementos estaban en la redacción primitiva del romance.

²² Como bien afirma Débax, «Es un verdadero embrollo la historia de las ediciones de romances en esa segunda mitad del siglo xvi que Rodríguez-Moñino ha contribuido a aclarar» (1988, p. 19). El *Cancionero de romances* s.a. se reproduce «sin añadir ni quitar una tilde en los poemas y sólo con la eliminación del prólogo en prosa» con el título de *Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances castellanos que fasta agora se an compuesto*; se stampa en 1550 y, aunque no lleva lugar de impresión, el nombre de Guillermo de Miles lo sitúa en Medina (Rodríguez-Moñino 1967, pp. 23 y 41-59). Nuestro texto debería figurar aquí, pero falta debido a pérdidas de folios en el único ejemplar conservado; con todo, la *Tabla* da cuenta de que se encontraba en la antología. La reorganización que Nucio publica en 1550 se reimprime tres veces, todas en el siglo xvi y siempre fuera de España: en Amberes en 1555 (Martín Nucio) y en 1568 (Filippo Nucio), y en Lisboa en 1581 (Manuel de Lyra), con el único cambio de la supresión de dos romances en la reimpresión lisboeta

tres tomos, sirvió de base a Jaime Cortey, impresor de Barcelona, para hacer su propia selección, pues en 1561 reunió «los mejores romances de los tres libros de la Silva»; entre los dieciséis primeros se encuentra, precisamente, «Miraba de Campoviejo», cuyo texto parece provenir de la reimpresión de la *Segunda parte de la Silva* de 1552²³. Y lo importante es que este libro tuvo una «larga vida», pues a lo largo de los siglos XVI y XVII se lleva a la imprenta una y otra vez; según precisa Rodríguez-Moñino, «se estampa sin interrupción, en un tomito breve y manejable, desde 1561 hasta 1696: en total hemos registrado 33 ediciones y hay la seguridad de que existieron muchas más» (1969, p. 9)²⁴. Los lugares en los que salen a la luz estos ejemplares de la llamada *Silva recopilada* nos llevan al oriente peninsular, concretamente hasta Barcelona y Zaragoza (véase Rodríguez-Moñino 1969, pp. 171-198). Nuestro romance, por tanto, se imprime en los talleres de la antigua Corona de Aragón en numerosas ocasiones y, desde este punto de vista, cabe recordar las consideraciones de López Nieto:

el hecho de que se incluya [...] en unas quince colecciones de romances editadas en Zaragoza y Barcelona durante los siglos XVI y XVII, nos muestra el interés que despertó en el reino de Aragón y que, de alguna manera, estaba relacionado con la situación socio-histórica de este reino (1982, p. 231)²⁵.

La recepción de la obra durante el siglo XVI parece, pues, haber alcanzado gran éxito en los dominios de la Corona de Aragón; nada extraño hay, por otro lado, en ello si se tiene en cuenta que la materia tratada resultaría mucho más cercana al público de esta zona²⁶.

Aunque «Miraba de Campoviejo» no se encuentra entre los romances que a mediados del XVII López de Tortajada incluye en su *Floresta*, sí figura en tres

(Rodríguez-Moñino 1967, pp. 35-36 y 60-77). La *Segunda parte de la Silva* fue reimpresa por el propio Esteban G. Nájera en Zaragoza en 1552 (Rodríguez-Moñino 1970b, pp. 32-34).

²³ Afirma Rodríguez-Moñino: «Aunque los textos tienen escasas diferencias entre 1550 y 1552, las hay significativas como para poder afirmar que Cortey utilizó la última» y, a continuación, ofrece algunos ejemplos (1969, pp. 176-77).

²⁴ Díaz Mas nos ofrece una explicación plausible para justificar el porqué de la reiteración de los mismos textos en las distintas colecciones, dejando a un lado «otras versiones que debían discurrir oralmente»; tal proceder se debería, entre otras razones, a «la comodidad de los impresores, apremiados por sacar cuanto antes a la luz libros de un género que al parecer se vendía bien. Por otro lado, hasta modernamente se encuentran casos ilustrativos de desatención de las versiones orales en favor de las impresas, incluso entre editores que pretenden ir guiados por un interés folklórico o antropológico» (1994, p. 45, n. 55).

²⁵ Si se manejan los datos de Rodríguez-Moñino, las cifras de López Nieto aumentan.

²⁶ No debe olvidarse, sin embargo, que en la tradición oral un fragmento de las quejas de Alfonso v pervive en el canto de los gitanos andaluces del Puerto de Santa María (véase *infra*). En otro orden de cosas, hay que decir que, en cuanto a la difusión en colecciones del XVI, el lamento del rey de Aragón se ajusta al comportamiento general de los romances viejos de tipo histórico, pues la obra es recogida por dos de las antologías en que se concentra este tipo de romance: la *Segunda parte de la Silva de varios romances* y la *Silva recopilada* (véase Di Stefano 1977, p. 382).

de las ediciones que de esta obra se hacen en Valencia (sin fecha) y también en las que aparecen en Madrid en 1746 y 1764 (Rodríguez-Moñino 1970c, p. 33)²⁷. Y es que en estas ediciones se añaden algunos romances, entre los que se encuentra «Miraba de Campoviejo», cuyo texto posiblemente provenga, como apunta Rodríguez-Moñino, de la *Silva recopilada* de 1602 (1970c, pp. 33-34)²⁸.

Pero, además de en colecciones, «Miraba de Campoviejo» circuló también en pliegos sueltos, el cauce más importante para la difusión escrita del romancero durante el siglo XVI (véase Rodríguez-Moñino 1970a, pp. 15-84). Ahora bien, como sucede en la mayoría de los casos, no suele haber en ellos indicación de fecha; sólo uno, impreso en Alcalá, consigna el año 1596, lo que nos sitúa en un momento bastante tardío²⁹. Rodríguez-Moñino se refería brevemente al volumen que contenía este pliego, pero a sus consideraciones es preciso superponer las de Infantes, quien lo manejó de primera mano; este estudio ofrece una descripción y comenta de modo sucinto algunas características de la colección, que abarca un total de ocho pliegos (1981, pp. 13-21)³⁰.

²⁷ Para la historia editorial de la *Floresta* de Tortajada véase Rodríguez-Moñino 1970c, pp. 9-34. A las tres ediciones valencianas sin año mencionadas, hay que añadir una no conservada que también contenía «Miraba de Campoviejo» y de la que tenemos noticia gracias al testimonio de Agustín Durán (Rodríguez-Moñino 1970c, p. 49). Por otro lado, es preciso incidir en que el inesperado e importante hallazgo de una tirada de la *Floresta* hecha en Valencia en 1646, hizo sospechar a Rodríguez-Moñino de la posibilidad de que existiesen otras anteriores; con todo, aun admitiéndolo, es poco probable que contuviesen «Miraba de Campoviejo» a la vista del título de la obra: *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los doce Pares de Francia*. Quizás, como sospecha este investigador, inicialmente Tortajada sólo habría incluido los veinte primeros romances —aquéllos que efectivamente tienen como tema las hazañas de los doce Pares—; con posterioridad, comenzaron a añadirse algunos de otro tipo: el conjunto de «catorce textos que vienen a continuación [tras los veinte primeros] en la tirada de 1646-1652, parece un añadido hecho por persona a la que interesaban sobre todo los romances cronísticos y noticieros» (1970c, p. 29).

²⁸ A tal conclusión llega no a través del cotejo de los textos, sino atendiendo al hecho de que los nueve romances que se adicionan figuran todos en dicha edición.

²⁹ En el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos* (Rodríguez-Moñino 1970a) figuraba el año de 1546 que, como aclara Martín Abad (1991, III, p. 1286), se debe a una «lectura incorrecta de la fecha» ofrecida en el catálogo de la *Huth Library*. El error aparece corregido en el *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos* (Rodríguez-Moñino 1997), si bien ya bastante antes había rectificado Infantes ese dato (1981, p. 13). El trabajo de este investigador es esencial para cualquiera que pretenda abordar el estudio de este volumen, pero no sólo soy deudora de esta aportación, sino que he de agradecer al profesor Infantes su gentileza al permitirme conocer la versión de «Miraba de Campoviejo» contenida en el pliego de De Bure.

³⁰ Según Rodríguez-Moñino el volumen perteneció al librero parisino De Bure, aunque luego tuvo otros poseedores, cuyos nombres indica; acaba advirtiéndolo: «Ingresó en la famosísima [biblioteca] de Huth y con ella se dispersó en 1911-1918 sin que hallemos su rastro actual por ninguna parte», lo cual implica que no pudo verlo (1970a, p. 64). Infantes aclara notablemente el panorama: el primer poseedor no fue De Bure sino probablemente el cubano Domingo del Monte y Aponte, en tanto que su último propietario fue el bibliófilo americano Alfred Clark Chapin, cuya biblioteca pasó en 1923 a engrosar los fondos del Williams College of Massachusetts, en donde Infantes reencontró este «volumen peregrino» (1981, pp. 12-13).

«Miraba de Campoviejo» cierra el primer pliego del volumen; se halla precedido de otros siete textos, todos ellos de tipo épico o histórico. La aproximación de Infantes permite, en cierto modo, tipificar dentro del conjunto el pliego que contiene nuestro romance: como el resto (con excepción del octavo), recoge piezas del romancero antiguo, pero, a diferencia de los demás, que son «ejemplares únicos con una cierta afinidad tipográfica», éste, el número 1, «parece tirada diferente de otra edición conservada en el Monasterio del Escorial» (1981, p. 18)³¹. En cuanto a la fecha y lugar de edición de estos pliegos, sólo el de «Miraba de Campoviejo» contiene indicación de fecha, lugar e impresor³².

Por lo que se refiere al texto de las quejas de Alfonso V recogido en este pliego, se nos ofrecen treinta y seis octosílabos en los que se divulga una versión más próxima a la de la *Segunda Silva* que a las impresas por Nucio, pese a que hay también elementos diferenciadores que la apartan de la de Nájera³³. Así, tras la indicación de los tres castillos napolitanos (en la que se omite la comparación de Castel San Telmo con el sol de mediodía), vienen ocho octosílabos que inciden en la tristeza del Magnánimo (meditabundo, se duele el de Aragón por la pérdida de su «cavallería»), para luego introducir el apóstrofe a la ciudad de Nápoles mediante dos octosílabos de transición muy semejantes al verso 11 de la *Segunda Silva*³⁴. Finalmente, el rey se lamenta, como sucede en el texto de Nájera, de lo mucho que le ha costado la ciudad de Nápoles, para luego detallar algunas de las pérdidas; mas en el pliego de De Bure no sólo el orden en que se exponen las quejas es diferente al de la *Segunda Silva*, sino que, además, se introduce un motivo más para el reproche («cuestas me grandes thesoros / que saque yo de Castilla»)³⁵.

³¹ Sin embargo, aun cuando es cierto que buena parte del material del pliego escurialense es común al que ahora nos ocupa (Infantes 1981, p. 18, n. 17), cabe reseñar que en aquél no se encuentra «Miraba de Campoviejo».

³² Hay otros dos que señalan el lugar y el resto carece de pie de imprenta, si bien una nota manuscrita en las guardas del volumen puede contener algún indicio sobre estos aspectos, pues en ella se dice: «All these pieces, with the exception of the first, & perhaps the last, were printed at Valencia c. 1540»; Infantes, que advierte de la existencia de esta nota, no confirma como verdadera esta afirmación pero tampoco la descarta (1981, p. 19).

³³ A pesar de la generosidad del profesor Infantes, me ha parecido oportuno aguardar la edición y estudio del volumen que este estudioso prepara: por ello, me referiré sólo a algunos pasajes del texto de «Miraba de Campoviejo» y a su estructura general.

³⁴ En el pliego de De Bure el orden para el «llorar de los ojos» es hiperbático.

³⁵ En este lamento Alfonso se queja primero por la pérdida de su hermano, don Pedro; luego por los veintidós años que gasta en la tarea (y, al igual que en la *Segunda Silva*, se recurre a la ponderación de ese lapso temporal mediante el motivo de la barba que nace y encanece en el proceso); en tercer lugar, viene la mención de los duques y condes, a la que sigue el lamento por la gente menuda; como cierre se añade ese nuevo elemento ya citado, que en el *Cancionero de romances* de 1550 es expresado de forma similar («cuestas me los mis thesoros / los que guardados tenia»). Además de estas diferencias en el orden de la exposición, no siempre hay identidad en la formulación verbal de estas quejas con respecto a lo que sucede en la versión dada a conocer por Nájera.

Pero, aunque por el momento no hay noticia de otros pliegos que contengan el romance, lo cierto es que su difusión debió de alcanzar elevadas cotas, posiblemente en grado mayor de lo que permite suponer el número de apariciones del texto completo en impresos y colecciones³⁶. Desde este punto de vista, conviene no olvidar que sirvió como fuente de otras obras y autores, de manera que dio lugar a *contrafacta*, se incorporó en ensaladas de romances y también fue glosado.

Ya en la segunda mitad del xvi, recién publicado «Miraba de Campoviejo» por Nucio y Nájera, se escriben algunos romances contrahechos a partir del nuestro. Cuando en 1551 Esteban G. Nájera ofrece la *Tercera parte de la Silva* coloca al principio de la colección nueve piezas de tema religioso: en tercer lugar se halla «Miraua dende la cruz / el rey de Israel vn dia», cuya primera parte, siguiendo los usos del momento, vierte «a lo divino» las quejas del rey de Aragón³⁷. Algo más tarde López de Úbeda, «el más notable» de los autores de poesía espiritual basada en modelos tradicionales (Catalán 1997b, pp. 265-67), vuelve a retomar «Miraba de Campoviejo» para convertirlo de nuevo en poesía religiosa; por dos veces recurre este escritor a nuestro romance tradicional: en «Miraua con grande amor Christo a S. Andres vn dia» y en «Miraua dende la cruz el rey soberano vn dia»³⁸. Más o menos por las mismas fechas, Luis Hurtado de Toledo, acogándose a la tradición literaria de las alabanzas de ciudades, se sirve del lamento de Alfonso v para recrear y ponderar la geografía de Toledo: la repetición constante del verbo «mirar» acompañado de distintos objetos directos hace que nuestro romance sea evocado constantemente³⁹.

³⁶ Cabe señalar que, si en los romanceros del xvi hay una tendencia a suprimir «el sector relacionado con temas novelescos, folklóricos o no, y con asuntos caballerescos extrapirenaicos» (Di Stefano 1977, p. 380), en los pliegos sueltos, en cambio, se aprecia un mayor conservadurismo en los gustos, de modo que son precisamente los romances novelescos y caballerescos los que cuentan con un mayor número de presencias en detrimento de los de temas históricos y épicos (Di Stefano 1977, p. 384), grupo en el que se incluye «Miraba de Campoviejo».

³⁷ De esos nueve romances devotos, tan sólo dos parecen haber sido impresos antes, pero no «Miraua dende la cruz» (véase Rodríguez-Moñino 1970b, p. 37). Puede verse el texto en Rodríguez-Moñino 1970b, pp. 417-18.

³⁸ Ambas piezas tuvieron cierta pervivencia, pues se hallan ya en la edición de 1579 del *Cancionero general de la Doctrina cristiana* de López de Úbeda y pasan luego a su *Vergel de flores divinas*, pese a que once de los romances contenidos en el *Cancionero* son suprimidos en el *Vergel* (véase Rodríguez-Moñino 1962-64, I, pp. 9-19); posteriormente verán la luz otras ediciones de estas obras (Rodríguez-Moñino 1962-64, I, pp. 146-47), con lo que el eco de «Miraba de Campoviejo» pervivirá aún más. En cuanto a la fuentes de las que bebe López de Úbeda, además de los textos impresos, no se puede descartar la tradición oral, pues parece haber conocido algún romance por esta vía (véase Catalán 1997b, p. 267).

³⁹ El texto de Luis Hurtado se ha conservado en dos pliegos sueltos: en uno de ellos es más reducido y comienza «Miraua las siete puertas de rica maçonería»; en el otro, cuyo *incipit* reza «Miraba de Sant Roman vn atribulado un dia», el romance se alarga. Hay edición facsímil de los dos (Askins 1981, pp. 79-82, y García de Enterría 1975, pp. 150-55); para un breve acercamiento a esta obra véase Infantes 1988: 519-20, en donde puede encontrarse otra bibliografía. Un eco parecido al que resuena en los versos de Luis Hurtado con la repetición del verbo «mirar» se registra en un romance histórico presumiblemente posterior a «Miraba de Campoviejo» cuyo *incipit* reza «Sobre Baça estava

Por lo que se refiere a las ensaladas o centones, en primer lugar, hay que hacer notar que la incorporación de uno o más versos de un romance en estas composiciones es un índice que nos permite hacernos una idea sobre lo conocido que era un determinado romance entre el público, pues «la gracia de las ensaladas radicaba precisamente en esto: en el reconocimiento de citas de poemas que estaban en la memoria del público destinatario» (Díaz Mas 1993, p. 232)⁴⁰. Asimismo, tal como se desprende del análisis de Piacentini (1984), es preciso recordar que el romancero histórico en el XVI, al igual que sucede con el novelesco con tema de la antigüedad clásica y con el fronterizo, muestra «una reducción de las presencias en *ensaladas*, en contraste con su situación en las ediciones y su éxito entre los refundidores» (1984, p. 1164). Lo cierto es que en el quinientos se cita «Miraba de Campoviejo» en un centón contenido en uno de los pliegos de la colección de Praga: en la estrofa undécima de la ensalada se recogen los dos primeros versos de nuestra pieza⁴¹. Pero también, entre los códices españoles de la Biblioteca Nacional de París, hay un manuscrito del XVII que contiene una composición, cuyo *incipit* reza «Oya vuestra señoría», presentada por una rúbrica larga y circunstanciada (*Coplas de pena sobre un hurto que se hizo á unos pajes de la Marquesa del Valle*) en la que se engarzan al final de cada estrofa versos de otros textos: la quinta estrofa se cierra con «Mirava la mar d'España / como menguava y cregia»⁴².

Algo parecido a lo que ocurre con las ensaladas semeja suceder con las glosas, pues sólo en uno de los pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Praga

el rey, lunes después de yantar»: en los versos 2-5, como bien hace notar Di Stefano (1993, p. 311), se repite el mismo juego anafórico que en las quejas del rey de Aragón, si bien falta la asonancia en *í.a* («Mirava las ricas tiendas qu'estavan en su real / mirava las huertas grandes y mirava el arraval, / mirava el adarve fuerte que tenía la ciudad / mirava las torres espesas, que no las puede contar»). Igualmente, la actitud contemplativa y triste de Rodrigo sobre un cerro en el romance «Las huestes de don Rodrigo» recuerda la de Alfonso v; y cabe mencionar que, aunque en presente, aparece también en varios versos el verbo «mirar» («dende allí mira su gente / cómo iba de vencida; / d'allí mira sus vanderas / y estandartes que tenía, / cómo están todos pisados / que la tierra los cubría; / mira por los capitanes / que ninguno parecía; / mira el campo tinto en sangre / la cual arroyos corría») (véase Dé-bax 1988, pp. 159-61, por donde cito; Díaz Mas ofrece una versión distinta que aglutina este romance con *La visión de don Rodrigo*, véase 1994, pp. 137-39).

⁴⁰ Sin olvidar que, como bien declara Díaz Mas, «cuando hablamos de lo que el público conocía y apreciaba, no sólo nos referimos a lo que leía, sino también a lo que se sabía de memoria, por ejemplo, por haberlo aprendido a cantar» (1993, p. 232).

⁴¹ Con todo, el estudio de las *ensaladas* dista por el momento de haberse completado (véase Piacentini 1984, p. 1135).

⁴² En el catálogo de Morel-Fatio el manuscrito tiene el n.º 602 (véase Morel-Fatio 1892, pp. 218-24). He tenido noticia de esta cita de «Miraba de Campoviejo» a través de la consulta del archivo del romancero de la Fundación Menéndez Pidal; la carpeta correspondiente a las quejas del rey de Aragón contiene un valiosísimo material al que he podido acceder gracias a la amabilidad del director de la Fundación, el profesor Diego Catalán, y a la inestimable ayuda y guía del doctor Mariano de la Campa. El texto «Oya vuestra señoría» forma parte de los documentos de la carpeta; la copia, según me informó Mariano de la Campa, parece deberse a la mano de María Goyri.

se conserva una de «Miraba de Campoviejo» a la que ya he hecho referencia⁴³; en el mismo impreso se da cabida a algún otro romance viejo. En realidad, sólo cinco pliegos de esta colección llevan expresa la fecha y de algunos más puede llegar a conjeturarse (Rodríguez-Moñino 1997, p. 62), pero, en cualquier caso, de nuevo nos remontamos al xvi.

Allende nuestras fronteras, el arranque de las quejas de Alfonso v se inserta en un texto portugués del xvi, «Por usar costume antigo», que incorpora como cierre de no pocas estrofas versos castellanos; la vigésima estrofa se cierra con «mirando la mar d'España / como menguava e crecia»⁴⁴.

Pero el panorama de la difusión del romance quedaría incompleto si no se hace referencia a su pervivencia en la tradición oral. Menéndez Pidal, al tratar de la situación en Cataluña, recordaba esta pieza para incidir en «la tradicionalidad restringida que en Cataluña ofrecen otros varios romances viejos, hace mucho olvidados en Castilla». Y señalaba el testimonio de Rubió i Ors (nacido hacia 1818), que había oído cantar a su madre, con un lenguaje alterado (esto es, catalanizado), «Miraba de Castroviejo / el rey de Aragón un día... etc.»⁴⁵. Con todo, Menéndez Pidal se preguntaba si se trataría de un proceso de tradicionalidad ininterrumpido o bien tardío, es decir, iniciado tras la lectura de algún romancero (1953, II, pp. 320-21). Lo cierto es que, tras constatar el éxito de la pieza en los tórculos del oriente peninsular, nada extraño habría en imaginar una vida paralela, igualmente exitosa, en la tradición oral. En este sentido, es preciso relacionar con este dato la versión oral recogida por Anglès en la Comarca del Camp y dada a conocer en los años veinte; en ella, cuyo *incipit* reza «Mirant estava mirando lo rei de Nàpols un dia», de nuevo percibimos la vigencia de las quejas de Alfonso v⁴⁶.

⁴³ Además de la edición facsímil de Menéndez Pidal (1945, I, pp. 269-71), puede verse Foulché Delbosc 1924, pp. 315-16 y 453-55. En cuanto al texto de «Miraba de Campoviejo», si desgajamos los versos del romance, obtenemos el siguiente resultado: «Miraua de campo viejo / el rey de aragon un dia. / Miraua la mar de españa / como meguaua y crecia. / Miraua naos y galeras / unas van y otras venian. / Las otras van para Francia / las otras para Castilla. / Las unas yuan cargadas / las otras yuan vazias. / Miraua la gran ciudad que Napoles se dezia. / Miraua los tres castillos que la gran ciudad tenia. / Capuan y castel nouo / santelmo que reluzia. / O ciudad quanto me cuestas / por la gran desdicha mia. / Cuestas me veynte y dos años / los mejores de mi vida. / Cuestas me duques y condes / señores de gran valia. / Que me cuestas un hermano / que por padre lo tenia. / Aunque agora te gannasse / por el costo de daria. / Dios nos da nosotros gracia / y a ellos alla la gloria».

⁴⁴ No es éste el único romance histórico que traspasa nuestras fronteras, véase Michaëlis 1934, pp. 56-64. Para la edición de «Por usar costume antigo» véase Saraiva 1986, pp. 335-41, quien la recoge en apéndice entre las piezas de autoría dudosa que se han incluido en el repertorio de Camões (sobre los problemas de atribución véanse pp. 334 y 341).

⁴⁵ También apuntaba Rubió i Lluch que, según su propio padre había declarado, la abuela alteraba el segundo octosílabo en «el rey de la Durundía»; de hecho, en el *Catálogo general* de Catalán se recoge como *incipit* moderno «Miraba de Castroviejo el rey de la Durundía» (1982-84, II, p. 254).

⁴⁶ Se trata de una contaminación entre varios romances, en la que se incorpora, entre otros, «Miraba de Campoviejo»; el lamento del rey de Aragón no está completo, pero es la versión menos fragmentaria de las que circulan oralmente (véase Anglès 1926, pp. 267-68).

Algún tiempo después, Suárez Ávila advirtió de la existencia entre los gitanos andaluces de un fragmento de «Miraba de Campoviejo»: corrían los años ochenta cuando, en el Puerto de Santa María (Cádiz), José Luis Suárez La O («Panete»), «de manera espontánea, después de un recital, tomando unas copas» dejó salir de su boca los primeros versos del lamento de Alfonso V («Miraba la mar de España cómo menguaba y crecía / yo miraba las galeras que el Rey de España tenía. / Unas venían de armada y otras con su mercancía; / unas traían seda y otras holanda traían. / Unas iban para Flandes y otras para Normandía»); los había aprendido de su padre (Suárez Ávila 1989, pp. 92 y 104)⁴⁷. Finalmente, cabe también mencionar el hecho de que un lejano eco de «Miraba de Campoviejo» parece persistir en la tradición judeo-española⁴⁸.

En la tradición oral del xx, el romance pervive, según lo visto, en tres áreas geográficas diferentes, lo cual puede estar apuntando hacia un proceso de tradicionalidad ininterrumpido en el tiempo.

2. ÁMBITO DE CREACIÓN

En el siglo pasado «Miraba de Campoviejo» se incorpora en algunas antologías importantes, pero, al tiempo, comienzan a hacerse algunas observaciones de interés sobre él: Milá y Fontanals considera que se trata de un romance «de carácter popular y que no puede ser muy posterior a los hechos a que se refiere (1420-42)» (1874, p. 409)⁴⁹. En 1915, Rajna, en una breve nota, volvió otra vez sus ojos a esta composición y la vinculó a ID 0613 «Retraida estaua la reyna», pero además se preguntaba: «Ci sarebbe mai il caso che anche il ‘Miraba’ fosse dovuto al Carvajal?» (1915, p. 8, n. 22). Años después, Menéndez Pidal

⁴⁷ Aunque recoge otros romances, Suárez Ávila declara al comentar el de «Miraba de Campoviejo»: «Este romance, para mí, ha sido la confirmación definitiva de la riqueza tradicional que poseen los gitanos portuenses en este campo» (1989, p. 104).

⁴⁸ De nuevo debo este dato al valioso archivo de la Fundación Menéndez Pidal. Manrique de Lara recogió en Rodas en 1911, de boca de una mujer de 66 años llamada Bolisa Jacob Israel, un romance cuyo *incipit* reza «Volando estaba la garza, / detrás vola el gavilán»; en el interior del texto, que resulta ser una contaminación de varios romances, de pronto se insertan algunos versos que tienen que ver con «Miraba de Campoviejo»: «mirando la mar salada, / como puja a la mañana y mengua la media día» / mirando caras pintadas como están empudreciendo!... /.../ mirando madres amargas.../ .../ mirando mujeres mancebas como se matan por ellos» (véase, además, Armistead y otros 1978, I, p. 134).

⁴⁹ Entre esas antologías decimonónicas que recogen las quejas del rey de Aragón cabe mencionar la de Grimm, que incluye en la sección «Romances diversos» el texto correspondiente al *Cancionero de romances* de 1550 (1831, p. 256); en la *Primavera y flor de romances*, obra publicada a mediados del xix por Wolf y Hofmann y reeditada por Menéndez Pelayo en 1899 (1945, VIII, pp. 248-49), se recupera la versión de la *Segunda Silva* de Nájera y también la del *Cancionero* de 1550, pero, además, se anotan otras variantes; asimismo, la versión de la *Segunda parte de la Silva* figura también en la sección octava («Sección de romances referentes a las crónicas y tradiciones históricas del reino de Aragón») del *Romancero general* de Durán (1849-51, II, pp. 205-10), quien advierte que está menos completo en el *Cancionero de romances*.

opinaba que debía de ser contemporáneo al de «Retraída estaua la reyna», obra que databa en 1454, y volvía a apuntar como posible para nuestro poema la autoría de Carvajal (1953, II, pp. 19-20).

Tal vez convenga, en primer lugar, tratar de acercarnos al ambiente y al momento precisos en que esta obra fue escrita.

2.1. Fecha y lugar

Por lo que se refiere a la cronología del romancero viejo, caben dos caminos: conformarse con la fecha en que se documenta por escrito un romance o bien rastrear en el propio texto pistas temporales que nos ayuden a datarlo con mayor precisión⁵⁰.

Los testimonios hasta ahora conocidos de «Miraba de Campoviejo» son muy posteriores al momento evocado en la composición, aunque no por ello hemos de pensar que la pieza no existió hasta entonces, siglo XVI. De hecho, resulta difícil asimilar la idea de que, a tanta distancia de los hechos cantados por el romance, cuando sucesos e intereses muy distintos ocupaban la mente de los hombres del quinientos, alguien lo hubiese creado aludiendo con notable precisión al marco geográfico y temporal desde el que Alfonso V oteaba la conquista de Nápoles y, al tiempo, impregnando su expresión de rasgos tan típicos de los romances tradicionales. En este sentido, el hallazgo de esa versión aragonesa manuscrita de mediados del XV de «Miraba de Campoviejo» cobra gran importancia, pues es una prueba documental de que en 1448 ya se conocía el romance; no obstante, no creo que necesariamente haya de tomarse esa fecha como el momento en que nace la obra⁵¹.

El análisis de los datos históricos que se desprenden de la lectura de «Miraba de Campoviejo» nos permite retrotraer algo más la fecha de su composición, pues, como enseguida trataré de demostrar, el marco temporal en que se crea nos lleva posiblemente hasta 1442⁵². Comenzaré por revisar la información espacio-temporal que el propio romance nos facilita.

Ya en el primer verso encontramos un topónimo, *Campoviejo*, que nos sitúa en Italia y, en concreto, en Nápoles, ciudad que explícitamente se vuelve a mencionar poco más tarde y de la que se enumeran tres de sus principales

⁵⁰ Ambos criterios son utilizados por Morley (1945), pero creo que las investigaciones de Catalán (1969) sobre el romance del Prior de San Juan y los pocos versos conocidos de otro que debía de comenzar «Mi compadre Gómez Arias que mal consejo me dio» demuestran bien a las claras la rentabilidad que alcanza determinar el suceso histórico cantado en un romance noticiero.

⁵¹ A falta de conocer otros datos sobre el trabajo de Marín Padilla y Pedrosa (véase n. 4), tomo ese año de 1448 como útil referencia para establecer un término temporal concreto en la vida del romance.

⁵² Con todo, este tipo de datación ha sido cuestionada en más de una ocasión; Di Stefano resume brevemente algunas de las objeciones que se han formulado (1973, pp. 54-60 y 1993, pp. 30-33; véase también Díaz Mas 1994, pp. 12-13).

castillos: Castel Nuovo, Capuana y San Telmo⁵³. *Campoviejo* es, en realidad, castellanización de *Campovecchio*, lugar en donde estaba instalado el campamento de Alfonso y cuando en 1442 despliega su estrategia militar para someter la ciudad de Nápoles (Ryder 1992, p. 303)⁵⁴. En cuanto a «los tres castillos que la gran ciudad tenía», cabe advertir que, aunque eran muchas las fortalezas que se erigían en torno a la bahía de Nápoles, éstas eran tres de las más importantes y que, en el momento del asedio, se encontraban en manos del enemigo; se rindieron en junio de 1442 (Ryder 1992, p. 307)⁵⁵. El texto denota, pues, un conocimiento notable de la geografía napolitana, lo cual permite suponer que se haya originado en el entorno aragonés del Nápoles de la época.

Por lo que concierne al ámbito temporal, no es difícil tampoco establecer algunas coordenadas, aun cuando no es posible avanzar una fecha de composición con exactitud⁵⁶. Teniendo en cuenta la referencia a Campovecchio y el tono pesimista de la composición, puede pensarse que estamos en el segundo asedio aragonés a la ciudad de Nápoles, mas en un momento en que todavía no se había producido la entrada triunfal de Alfonso (febrero de 1443)⁵⁷. Pero, además, el recuerdo de la pérdida de un hermano del rey («cuéstarte un tal hermano que por hijo le tenía») nos lleva a 1438: en la madrugada del 17 de oc-

⁵³ Rodríguez Puértolas facilita su localización exacta: Castel Nuovo se encuentra a orillas del mar; Castel Capuano en la parte oriental de la ciudad; San Telmo en los montes occidentales (1992, p. 107).

⁵⁴ Croce en una breve nota se refiere al origen del topónimo y localiza el lugar a que hace referencia: «*Campus Neapolis o de Neapoli*, ed anche *campo vecchio, campo dei nostri*, ecc. si diceva la pianura fuori Porta Capuana fino ai luoghi poi chiamati di Poggioreale, Ottocalli e Foria» (1905, p. 33, n. 1); según Tesauro, hoy en día corresponde a «Pacella al Mercato» (1996, p. 180, n. 9). Mayor interés reviste el comentario de Ryder, quien precisa que el monarca denominó a Campovecchio «Siti Perillós», sintagma que constituye uno de sus lemas emblemáticos favoritos; dejando sus fuerzas en esta llanura bajo el mando de Ferdinando, «en enero de 1442 Alfonso dirigió su atención a las alturas de Pizzofalcone» (1992, p. 303). Canal Gómez afirma que el origen del lema «Siti Perillós» se remonta precisamente «a la conquista de Pizzofalcone, lugar existente en las cercanías de Nápoles conocido entonces con el nombre de Siti Perillós» (1935, p. xviii), pero no lo relaciona con Campovecchio. Del mismo modo, Scoles menciona algún documento de la época en que se identificaba Pizzofalcone con el nombre de Siti Perillós; se refiere también brevemente a algunos aspectos literarios de esta expresión (1967, p. 77, n. 34). Pero llamaráse o no «Siti Perillós» a Campovecchio, en las cláusulas de su testamento, el Magnánimo muestra su especial querencia hacia el lugar, pues dispone que, a fin de conmemorar sus victorias napolitanas, se contruyese allí un monasterio (Ryder 1992, p. 523); y es que, según Croce, tras la victoria que lo hace dueño de Nápoles, el rey «istitui subito una processione annuale solenne dal Duomo alla chiesa di S. Maria della Pace in Campovecchio; e qualche anno dopo, per adempiere il voto fatto alla Vergine, che gli era apparsa in sogno per indicargli il modo d'impadronirsi di Napoli, faceva edificare la chiesa e il monastero di S. Maria della Mercede nello stesso Campovecchio» (1905, p. 38).

⁵⁵ Castel Capuano y Castel Nuovo fueron, además, objeto de reformas y ampliaciones una vez se conquistó la ciudad y la corte se instaló de forma permanente en ella (véase Ryder 1987, pp. 71-72; ofrece bibliografía sobre los castillos de Nápoles Rovira 1990, p. 235).

⁵⁶ López Nieto, que examina con detalle el contexto socio-histórico que corresponde al texto, no precisa una fecha para su creación (1982).

⁵⁷ Ya Croce vincula este romance con los años que anteceden inmediatamente a la conquista (1905, pp. 33-34).

tubre una bala de cañón disparada desde el interior del monasterio fortificado de Santa María del Carmine acabó con la vida de don Pedro mientras éste, al mando de las operaciones, supervisaba el ataque contra Nápoles:

En l'any de M.CCCC.XXX.VIII., divenres, a XVII de octubre, qui fon vespra de sent Luch, tenint lo senyor rey, ab molt grandisim poder, asetjada la ciutat de Nàpols, de la dita ciutat despararen huna bonbarda, e la pedra dona sobre hun fonament de paret de huna esglessia, e la petra de la bonbarda se rompe, e hun tros de la dita pedra sorti e dona tan gran colp al cap del infant don Pedro, germa del senyor rey, que li parti per mig lo cap, de que sus en aquel loch de continent mori, del qual lo senyor rey feu molt gran dol e molt doloros de la mort de tant famos e valent cavaler com hera lo dit don Pedro, germa del dit senyor rey (Cabanes Peccourt 1991, p. 153)⁵⁸.

En el poema, la desaparición del infante, junto con los años gastados por Alfonso en la conquista, semeja ser una de las principales causas de la desdicha real⁵⁹; y, afectivamente, podría ser ésta la pérdida que mayor impacto causase en el auditorio: a don Pedro la muerte lo asalta en plena juventud, le llega a deshonorar⁶⁰. Se creó incluso una suerte de leyenda negra en torno a su fallecimiento, pues, según una creencia aún viva hoy en Nápoles, llegó a considerarse un castigo divino, ya que el infante habría intentado abrir una brecha en la fortificación de Santa María del Carmine, en donde se veneraba una imagen de Cristo crucificado⁶¹. Una de las fuentes que difunde la leyenda, cuenta cómo los aragoneses dispararon contra el muro de la ciudad y alcanzaron la iglesia, en donde causaron algunos destrozos, si bien el Cristo crucificado sólo resultó afectado parcialmente en la corona de espinas y el cabello, pues milagrosamente la imagen bajó la cabeza y esquivó el proyectil, que cayó sobre el pavimento. Los napolitanos interpretaron tal suceso como gran milagro y advirtieron de lo ocurrido a don Pedro, entendiéndolo que existía un rechazo divino al ataque aragonés; el infante, pese a ello, continuó con el bombardeo y, pocas horas después, sufrió el terrible impacto de un proyectil procedente del monasterio fortificado.

En la realidad, esta muerte supuso un duro golpe para el monarca, pues «arrojó una sombra oscura sobre la empresa napolitana. Le privó a Alfonso de

⁵⁸ Véanse también Ryder 1992, p. 286, y Tesauro 1996, pp. 183-84; en este último trabajo se indica que el infante dispara contra Santa María del Carmine el 17 de octubre y que es al día siguiente cuando muere don Pedro a consecuencia de otro disparo.

⁵⁹ Resulta significativo que todas las versiones del XVI recuerden el hecho, aun cuando en ellas se detecten diferencias en la formulación concreta; el texto del *Cancionero* sin fecha constituye excepción al estar «imperfecto». En la tradición oral sólo el romance recogido por Anglès deja oír la voz del Magnánimo, quien únicamente se lamenta de la pérdida de la «gente menuda» y de los «veintín» años.

⁶⁰ Sobre este asunto véase Salinas 1970.

⁶¹ El incidente es resumido algo más ampliamente por Tesauro (1996, pp. 183-84), quien, además remite a G. Antonio Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, 1675, obra que no he podido consultar.

su compañero más cercano, su segundo de a bordo, y un príncipe capaz de sustituirlo» (Ryder 1992, p. 287). Distintos testimonios nos muestran la pena de Alfonso al saber la noticia: se desplazó al lugar en donde yacía su hermano y «ab piadoses làgremes lo besà. De fet manà fos portat al castell de l'Hou fins que ab aparel real, axícom après féu, li fes sepultura» (Durán 1990, p. 227)⁶². El propio rey, que informa de lo sucedido a su hermano Juan en una carta escrita casi dos meses después (el 3 de diciembre), confiesa sus sentimientos ante el mero hecho de relatar lo acontecido: «Pensat con quanta tribulacion e dolor, tan cruel e inaudito caso podemos recítar. Empero havemos podido e podemos por non desplaizer e offender a Dios» (Giménez Soler 1909, p. 159). Y, cuando por fin conquista la ciudad en 1442, el recuerdo del infante don Pedro revive en su memoria y a él dedica algunos instantes:

Su primera preocupación fue visitar el monasterio del Carmine para ver el crucifijo que la leyenda vinculaba con la muerte de su hermano Pedro. Se dice que por un momento se arrodilló ante él, con lágrimas en los ojos [...] (Ryder 1992, p. 306).

La tristeza por la pérdida de don Pedro se enciende, pues, con la alegría de la victoria por la conquista: ambos hechos parecen haber ocupado el corazón de Alfonso; por ello, puede admitirse que el romance —cuya carga de fatalismo, angustia y soledad es notable— haya nacido hacia 1442, año en que el Magnánimo consigue su deseado objetivo⁶³. Pero es que, además, en una de las versiones del texto hay un dato que puede servir también para proponer esa fecha: el monarca aragonés, dirigiéndose a la ciudad, le reprocha: «cuéstatme veinte y dos años, los mejores de mi vida, / que en ti me nascieron barbas y en ti las encanescia». Díaz Mas en su edición hace notar que este detalle temporal de los veintidós años «es rigurosamente histórico, ya que desde la llegada de rey a Nápoles hasta la conquista definitiva pasaron veintidós años (1420-1442)»⁶⁴. Una interpretación similar había hecho antes Menéndez Pelayo, cuando, al comentar la versión del romance en que en lugar de veintidós se dice «veinte y un años», afirmaba que la de la *Segunda Silva* era más exacta «pues el rey don Alonso pasó los años de 1420 a 1442 a conquistar enteramente al reino de Nápoles» (1945, VIII, pp. 249-50). Lo cierto es que para los contemporáneos del Magnánimo ésta fue la idea acerca de la duración de la conquista de Nápoles; el Panormita y su traductor lo recuerdan de este mismo modo:

⁶² Además de la información de Jordi de Centelles, que no hace sino traducir al Panormita, contamos con otros relatos presumiblemente más objetivos (véase Ryder 1992, pp. 286-87).

⁶³ En todas esas emociones incide López Nieto (1982, pp. 228-30).

⁶⁴ De forma más o menos explícita, inciden también en la exactitud de los veintidós años García de Enterría (1987, p. 76) y Rodríguez Puértolas (1992, p. 108). No obstante, cabe precisar que entre 1423 y 1431 Alfonso permanece en la Península Ibérica alejado de la empresa napolitana.

La empresa contra Nàpols, ni per por ni per treball ni per nenguna dificultat, lo victoriós rey jamés cessà de virilment seguir, y maltractat a veguades de fortuna y mesa la sua real presona en poder de enemichs, ab pus ferma e valerosa constància seguí la difícil empresa, sforçant-se sobre les forces de fortuna, ensemps contra la mala sort y los enemichs combatre, e ab tal perseverança, *vint-y-dos anys durant*, vencé e sutgugà lo realme ab immortal triünfe (Durán 1994, p. 89)⁶⁵.

A la vista de estos datos, puede presumirse que el romance nació en el entorno aragonés que rodeaba a Alfonso V durante su segunda expedición a Italia (h. 1442), aunque sólo más tarde fue recogido por escrito.

2.2. Atribución a Carvajal

Con respecto a la posible autoría de Carvajal, no es posible llegar a ninguna conclusión segura. Después de que Rajna apuntase la candidatura del poeta (1915, p. 8, n. 22), Menéndez Pidal se inclinó por esta hipótesis y vio en la alusión clásica a Héctor un indicio que permitía sostener la atribución, pues

se asocia muy bien con las otras semejantes contenidas en el romance de Carvajales [ID 0613 «Retraida estaua la reyna»], y nos hace pensar que los lamentos del rey hacen pareja con los de la reina, y pudieran ser obra del mismo Carvajales y estar en parte destinados a consolar también a la muy casta doña María (1953, II, p. 20).

Ciertamente, podría alegarse en favor de la candidatura de Carvajal el hecho de que cronológicamente este escritor está en plena actividad literaria hacia mediados del XV, por más que no se conocen poemas suyos referentes a la conquista de Nápoles⁶⁶. Por otro lado, no debe perderse de vista que en su poesía pone en boca del rey otro lamento: ID 0623 «Yo só el triste que perdí» y que, además, compone dos romances (ID 0613 «Retraida estaua la reina» e ID 0640 «Terrible duelo fazia») en un momento en que tal forma poética no es frecuente entre los poetas cancioneriles⁶⁷.

Pero, si bien esta atribución no resulta imposible, sí es indemostrable. La mención de Héctor a que se acogía Menéndez Pidal como apoyatura de la

⁶⁵ La cursiva es mía. Como ya he señalado, el mismo número de años aparece en ID 0613 «Retraida estaua la reyna», si bien, en este caso, la interpretación de la cifra resulta mucho más problemática (véase Tato 1997, pp. 1484-85).

⁶⁶ Esto, en opinión de Salvador Miguel, «obliga a sospechar en su incorporación a la Corte después de ese momento, mientras que la última de las composiciones aludidas [ID0652 «Las trompas sonauam al punto del día»] testimonia que continuó en el reino napolitano una vez muerto Alfonso V» (1977, p. 56). En realidad, sobre su biografía apenas podemos llegar a algunas conjeturas a partir de la lectura de su obra; algunos de sus textos permiten afirmar con seguridad que era un poeta en ejercicio entre 1457 y 1460 (véase Scoles 1967, pp. 21-29, y Salvador Miguel 1977, pp. 55-56).

⁶⁷ Para los textos véase Scoles 1967, pp. 101-05, 131-32 y 174-76.

posible adscripción a Carvajal no sirve como argumento, a pesar de que es cierto que en el romance sobre la reina María hay varias alusiones clásicas y de que ese mismo personaje aparece, al menos, en otros dos textos del poeta⁶⁸. Y es que, como apunta Salvador Miguel al referirse a la poesía de este autor:

Las referencias clásicas son escasas y tan vulgares que dan la impresión de haber sido captadas en el ambiente cultural en que se movía más que en un contacto directo con los textos latinos (1977, p. 62).

Di Stefano, aun calificando de «muy razonable» la hipótesis pidaliana de la atribución, enuncia algunas objeciones de interés:

mientras la angustia de doña María y la ausencia del Magnánimo eran temas corrientes entre poetas de corte, sobre todo en la Península [...], un lamento de Alfonso —tan dentro de la poética del romancero— estride fuertemente con los tonos apologéticos de la poesía de corte dedicada al monarca [...]. Además, este segundo texto nunca aparece en mss. cancioneriles, que en cambio contienen el primero, que pudo ser su modelo (1993, p. 269).

A mi juicio, el argumento de mayor peso para rebatir la autoría de Carvajal es que ninguno de los cancioneros conocidos da cabida a «Miraba de Campoviejo». Y, en este sentido, conviene recordar que la obra de este escritor nos ha sido transmitida fundamentalmente por varias misceláneas confeccionadas en el área italiana: el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), el de *Roma* (RC1) y el de la *Biblioteca Marziana* (VM1); y es que su producción forma parte de la que Varvaro ha dado en llamar la tradición *n*, un centenar largo de textos de los que aquellos cancioneros se nutren y que cuentan con muy escasa representación en otras antologías (Varvaro 1964: 70). El autor con mayor peso específico en esta colección es, sin duda, Carvajal, pues aproximadamente son suyas la mitad de las obras (Varvaro 1964, p. 70; Scoles 1967, p. 14). Ahora bien, en la transmisión textual de su poesía, la fuente manuscrita principal es el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), por cuanto, a diferencia de RC1 y VM1, nos ha hecho llegar íntegramente su producción⁶⁹. Pero esta antología no sólo ha preservado toda su obra, sino que incorpora interesantes rúbricas que contienen marcas de primera persona; este hecho induce a Vozzo

⁶⁸ En ID 0604 «Quien podría comportar» es recordado y mencionado por sus amores con Polícena; y en ID 0652 «Las trompas sonauam al punto del día» hay una alusión indirecta al guerrero, pero no se explicita su nombre. Pueden verse los textos en Scoles 1967, pp. 73-80 y 202-06.

⁶⁹ Según precisa Scoles: «Il codice R [RC1] non trascrive sedici delle poesie di Carvajal raccolte da M [MN54] e inserisce invece all'interno del corpus [...] un componimento attribuito a Mendoza (Muchas mercedes señora), tramandato, secondo Simón Díaz, solo da questa fonte. Anche in V [VM1] le poesie attribuite a Carvajal sono meno numerose rispetto a quelle di M, ma le lacune non sono saltuarie come in R: non compare cioè nella raccolta veneta il gruppo delle tredici poesie che precedono l'epistola della regina Maria d'Aragona» (1967, pp. 14-15).

Mendia a sospechar de que se ha manejado para la confección de MN54 un cancionero individual de este autor o bien que el propio Carvajal ha sido el compilador (1995, p. 181)⁷⁰. El que el *Cancionero de Estúñiga* no contenga «Miraba de Campoviejo» reduce notablemente, en mi opinión, las posibilidades de que el romance haya sido escrito por Carvajal⁷¹.

Hemos, pues, de considerar esta pieza más como un romance tradicional y anónimo que trovadoresco⁷².

3. SU RELACIÓN CON ID 0613 «Retraida estaua la reyna»

A pesar de que se niegue la autoría de este escritor, la afinidad del romance del rey de Aragón con ID 0613 «Retraida estaua la reyna» es tan notable que sería ingenuo achacarlo a mera coincidencia; me parece verosímil suponer que uno de los romances haya servido de patrón al otro⁷³. Si en la composición que nos ocupa asistimos al lamento de Alfonso v por lo mucho que la ciudad de Nápoles le ha costado, ID 0613 nos deja oír la voz de su esposa María quejándose por los años de soledad que ha pasado mientras su marido conquistaba Italia. Igualmente, la estructura en ambos poemas es similar; en ellos se distinguen claramente dos partes: primero se ofrece una breve descripción en tercera persona que sirve para presentarnos al protagonista (Alfonso / María) y luego se deja paso al lamento en primera persona. Pero se dan, además, otros paralelismos: la misma asonancia *-í.a* (frecuente, por otro lado, en el ámbito del ro-

⁷⁰ Ya Salvador Miguel había advertido de la importancia de Carvajal en *Estúñiga* al precisar que en esa colectánea es «el autor que totaliza [...] mayor número de poemas, agrupado en un cuerpo compacto que presenta aspectos muy precisos de las diversas tendencias poéticas de la corte napolitana» (1977, p. 57). Con todo, Scoles en su edición emplea como testimonio base RC1: «Come si è potuto osservare nell'esame della tradizione manoscritta, R [RC1] è nel complesso la testimonianza meno corrotta di a e, per quanto non offra la raccolta più completa delle poesie di Carvajal, viene qui assunto come manoscritto di base. In assenza di R, il codice M [MN54], che contiene il maggior numero di componimenti attribuiti al poeta, fungerà da codice guida» (1967, p. 39). Y, efectivamente, según Varvaro ha demostrado, RC1 es el manuscrito más interesante de los tres citados (véase 1964, p. 60).

⁷¹ Scoles en su edición, aun cuando se refiere a «Miraba de Campoviejo» y señala su simetría con ID 0613 «Retraida estaua la reyna», en ningún momento sugiere la autoría de Carvajal para el primer romance (1967, p. 28). No sucede lo mismo entre los diversos editores del romancero, pues algunos de ellos recuerdan la posible atribución de «Miraba de Campoviejo» a Carvajal: tal sucede con Alcina (1987, p. 248), Lozano (1985, p. 152) y Díaz Mas (1994, p. 168); en ocasiones lo hacen, como Di Stefano (1993, p. 269), para rebatirla.

⁷² Con todo, las formulaciones tradicionales son, como he indicado, más abundantes y claras en la versión de la *Segunda Silva* que en las aparecidas en Amberes.

⁷³ De hecho, no de forma casual se ofrecen juntos en algunas antologías: tal ocurre en el caso de la *Primavera* de Wolf (Menéndez Pelayo 1945, viii, pp. 202-05), Alcina (1987, pp. 246-47) y Di Stefano (1993, pp. 269-73); y, en general, se recuerda la afinidad entre los dos textos: así lo hacen Menéndez Pidal, Rajna, Alcina, Lozano, Di Stefano, Díaz Mas y Débax. La contaminación que sufre Alvar cuando erróneamente titula *A la reina María de Aragón* «Miraba de Campoviejo» (1974, p. 127) puede tal vez explicarse por esta indudable afinidad.

mance al suponer una rima fácil) y el sintagma «veintidós años»⁷⁴. Asimismo, como antes he indicado, las quejas del rey de Aragón, al igual que ocurre con ID 0613, tuvieron su origen en el entorno del Nápoles aragonés.

Menéndez Pidal, que fechaba «Retraida estaua la reyna» en 1454, suponía que los dos textos eran contemporáneos y dejaba entender que la simetría entre ellos podía explicarse por el autor común; Rajna, en cambio, que también subrayaba la cercanía entre las dos piezas, creía que el lamento de Alfonso V era pocos años posterior a «Retraida estaua la reyna», cuya composición situaba en 1445 (1915, pp. 7-8). Años después, Di Stefano sugiere que «Miraba de Campoviejo» podría haber imitado el modelo del de la reina doña María, que sería, por tanto, anterior (1993, p. 269). Creo muy probable que entre ambos romances haya habido, en efecto, una relación de dependencia, si bien me parece conveniente precisar en qué sentido se ha dado.

La fecha de composición del lamento de Alfonso, aunque establecida de forma aproximada (h. 1442), arroja cierta luz sobre el asunto, especialmente si se acepta, como en otro lugar he propuesto, que los versos 19-20 de ID 01633 «Retraida estaua la reyna» («el terremoto era tan grande que por cierto parecía / que la máchina del mundo del todo se desfazía») recuerdan el temblor de tierra que asoló la ciudad de Nápoles en 1456 (véase Tato 1997)⁷⁵. Y es que, en ese supuesto, cobran mayor fuerza las razones para desestimar la idea de que ambas piezas fueron contemporáneas: precisamente Castel San Telmo que en «Miraba de Campoviejo «reluzía» y «relumbra [...] como el sol de mediodía», resultó seriamente dañado por el seísmo; también Castel Nou sufrió desperfectos. El capellán de Alfonso V da cuenta detallada «Del mal e dan que ha fet lo terratremol» precisando los templos y edificios que resultaron afectados, entre los cuales menciona explícitamente estos dos:

Primo, que s'es enderocat hun tros del Castel Nou de la part del portal, ab molts merlets [...] Item, gran part del castel de Sent Elm. No y ha escapat sino dos presones (Cabanes Pecourt 1991, p. 183).

Por más que se invoque la influencia de una vieja tradición oriental para justificar el hecho de que las piedras del Castel San Telmo relumbren al sol en

⁷⁴ La simetría de la cifra de años ya había sido señalada por Scoles (1967, p. 28). Por lo que concierne a la asonancia en *-i.a*, Menéndez Pelayo hace notar la posibilidad de que hubiese existido un ciclo de romances referido a los asuntos del reino de Nápoles, pues otros que tratan también estos sucesos ofrecen idéntica rima (1945, VIII, p. 203). Y sobre esa asonancia, que también se da en otro romance cancioneril de tipo histórico (ID2922 «Yo me so el ynfante enrique» de Pedro de Escavias), reflexionó García (1995, p. 94). No obstante, no se puede olvidar el análisis de Menéndez Pidal a propósito de las rimas del romancero, pues en él resulta claro que los romances históricos ofrecen una marcada preferencia hacia la terminación *-i.a* (1953, II, p. 138).

⁷⁵ Cito por la edición de Scoles (1967, pp. 101-02). Sobre el terremoto nos informa el capellán de Alfonso V (Cabanes Pecourt 1991, p. 183), pero contamos, además, con otros relatos (véase Madurell Marimón 1963, pp. 544 y 546).

«Miraba de Campoviejo» (véase sobre este motivo Díaz Esteban 1966), ciertamente resultaría poco oportuno el comentario del romance si pensásemos que se dedica a un edificio en ruinas; más lógico parece admitir que la fortaleza está en perfecto estado y que, por consiguiente, todavía no ha llegado el año de 1456 (Tato 1997, p. 1482)⁷⁶. Nada extraño habría, por otra parte, en que Carvajal, que ya había recurrido al romancero en el primer verso de ID 0613 «Retraída estaua la reyna», tomase, para construir el poema, algunos elementos más de otro romance también anterior, «Miraba de Campoviejo». De aceptar esta idea, ID 0613 serviría como prueba adicional de que las quejas de Alfonso v circulaban ya a mediados del xv⁷⁷.

4. CLAVES PARA UNA POSIBLE INTERPRETACIÓN

Pero si dejamos a un lado todos estos aspectos referentes a las circunstancias externas de creación del romance —fecha, autor y ámbito en el que se gestó— y entramos en el propio texto, lo cierto es que sería exagerado reducir su interés a la dimensión noticiera, pues el tema la trasciende ampliamente. Así, resulta oportuno incidir sobre algunos de los recursos temáticos y estilísticos que el texto ofrece; desde este punto de vista, sólo López Nieto (1982) ha llevado a cabo un análisis demorado de la pieza⁷⁸. Con todo, los distintos editores han llamado también la atención sobre otros aspectos y alguno de ellos ha hecho una valoración global del lamento del rey de Aragón que lo destaca del conjunto del romancero viejo⁷⁹.

En primer lugar, quiero llamar la atención a propósito del motivo de la contemplación melancólica del mar, sobre el cual había incidido ya Di Stefano (1993, p. 272). Se trata de un elemento frecuente en la lírica amorosa tradicional, que aquí cuenta con una sola mención explícita, «la mar d'España» (v. 2), pero que, además, se evoca indirectamente a través de las «naos y galeras»

⁷⁶ El reciente descubrimiento de la copia manuscrita de 1448 de «Miraba de Campoviejo» confirma esta hipótesis.

⁷⁷ De modo similar, la inclusión en el *Cancionero de Estúñiga* (MN54) y en el *Cancionero de Roma* (RC1) de este texto de Carvajal sirve para apoyar la tesis de que el romance «Retraída está la infanta», cuyo primer verso retoma el poeta en «Retraída estaua la reyna», se conocía ya en el siglo xv (véase Díaz Mas 1994, p. 300).

⁷⁸ Por lo que se refiere a la interpretación, en su examen entiende que la obra plantea un drama, pues el tema es la angustia del hombre por haber malgastado su vida; y en ese drama destaca la soledad, la falta de comunicación, el aislamiento del protagonista, que acaba en la frustración de éste (1982, pp. 229-30). Introduciendo estos datos en su contexto socio-histórico, alcanza a ofrecer una nueva lectura del texto: el ocaso del ideal caballeresco (anacrónico ya en el siglo xv), la crisis del feudalismo que abre paso a un nuevo sistema de relaciones basado en la economía monetaria y, en definitiva, el resquebrajamiento de una concepción del mundo son las claves para entender la obra (1982, pp. 231-33). Sin pretender restar validez a esta propuesta, creo, no obstante, que puede leerse de modo distinto, en especial si se atiende a las tradiciones en las que se ancla.

⁷⁹ Recuérdese, por ejemplo, la afirmación de Díaz Roig citada al comienzo (véase *supra*).

(v. 3), pronominalizadas en los siguientes versos como «unas» «otras» «esas», y de forma mucho más sutil a través de una construcción sintáctica repetitiva que parece sugerir el movimiento del oleaje marino; incluso la mezcla de tiempos («van»—«vienen» / «venían») puede entenderse como un intento de renovación poética del cliché «van y vienen» (Sandmann 1974, p. 284), con lo que, desde mi punto de vista, se trataría de reforzar la idea del movimiento del mar⁸⁰. Alfonso v se limita a «mirar»; mantiene, pues, una actitud contemplativa, meramente pasiva⁸¹.

Del motivo del mar hay abundantes ejemplos en la lírica gallego-portuguesa y, de hecho, existe incluso una variedad de las cantigas de amigo, la *barcarola* o *marinha*, «sin paradigma en la Romania» (Asensio 1970a, p. 40). Se caracteriza este subgénero de cantiga porque en ella el mar, y por extensión un río, constituye el elemento esencial; con frecuencia, además, el paisaje marino se localiza de forma precisa (Pena 1982, p. 180), como sucede en «Miraba de Campoviejo», que nos sitúa en Nápoles. Formalmente, según señala Alvar,

as cantigas de amigo que se podem adscreever a este género apresentam es-tribillo e têm carácter paralelístico: em geral são de temática simples: a mulher lamenta-se, diante das suas irmãs ou da mãe, da ausência do amado. O carácter arcaizante ou popular deste tipo de cantigas não deixa lugar a dúvidas (Alvar 1993, p. 78).

Más difícil es interpretar la simbología del mar: a menudo se asocia a la ausencia y a la separación; y es que, en muchos casos, el amigo se ha ido y se ha embarcado. Seguramente ésta es la razón de que la contemplación del mar y de todo lo que con él se asocia desencadene la «cuita» o pena de amor:

la partida de las naves, el alta mar y cuanto se relaciona con la navegación (incluso el agua y el viento) se convierten en sinónimos de separación y dolor (Beltrán 1976, p. 59).

⁸⁰ Véase también Szertics 1974, p. 61. García de Enterría comenta al respecto: «el ritmo alterna de los octosílabos (alternancia rítmica y semántica hábilmente unidas) nos recuerda el ir y venir de las olas del mar que está el rey mirando. Por medio de la anáfora, constante a lo largo de todo el romance, se logra también un tono obsesionante en perfecta correspondencia con el ritmo antes señalado y con la melancolía del rey Alfonso v ante el paso de los hombres, de los hechos y de su propia vida» (1987, p. 76, n. 14). También Díaz Mas se fija en ello: «la repetición de formulaciones paralelísticas evoca el vaivén de las olas que el rey contempla» (1994, p. 168).

⁸¹ Como señala López Nieto: «los vv. 2-6 contraponen a la pasividad del rey el confuso movimiento de todo aquello que ven sus ojos: 'la mar cómo menguaba y crecía' (v. 2); 'naos y galeras' de diferentes tipos que 'van', 'vienen' y 'venían' en distintas direcciones (v. 5); se cierra esta rápida pintura con una interjección que prepara felices expectativas (v. 6), truncadas en el v. 11» (1982, p. 228).

Pero es preciso considerar, además, el mar como líquido, como agua, por cuanto su significación en la lírica tradicional es a veces discutible y aun misteriosa⁸².

Aunque aparece con menos frecuencia, el mar no falta tampoco en la lírica castellana. Ya Alfn, al tratar de las relaciones entre la lírica gallego-portuguesa y la lírica tradicional, dedicó algunas páginas «al tema de las barcas, de tanta entidad en las cantigas» y recogió algunas muestras en la lírica castellana (1968, pp. 237-43). También Frenk Alatorre incluye en su excelente *Corpus* algunas cancioncillas en donde se registra⁸³; pero es, sobre todo, en aquellas canciones en las que la tristeza de amor resuena con más fuerza en la que encontramos mayores similitudes con nuestro texto: «Que mis penas parecen olas de la mar, / porque vienen unas quando otras se van» (n.º 843A); «Mis penas son como ondas del mar, / qu'unas se vienen y otras se van: / de día y de noche guerra me dan» (n.º 843B); «Van y vienen las olas, madre, / a las orillas del mar: / mi pena con las que vienen, / mi bien con las que se van» (n.º 844). Y es que, al decir de Sánchez Romeralo, «Una melancólica armonía encuentran los penados de amor con el mar» (1969, p. 72). Especial cercanía con relación a «Miraba de Campoviejo» parece presentar «Mirava la mar / la mal casada, / que mirava la mar / cómo es ancha y larga»; de hecho, la propia Frenk Alatorre señala entre sus correspondencias nuestro romance (n.º 241)⁸⁴.

La tristeza de Alfonso, su pesimismo, su melancolía semejan de naturaleza similar a la del enamorado que sufre su pena, que ve pasar el tiempo sin que su pasión amorosa fructifique de forma positiva; y no me parece imposible que el motivo del mar llevase al público a identificar el estado de ánimo del rey con el del penado de amor de la lírica tradicional. Desde esta perspectiva, es preciso recordar que las concomitancias del romance con la lírica no son infrecuentes y que, como señala Rico, «de la lírica aprende el romancero no sólo temas y to-

⁸² Sobre ello, puede verse para la tradición gallego-portuguesa Asensio 1970a, pp. 40-55; Morales Blouin 1981, pp. 89-96; Filgueira Valverde 1992, pp. 87-93; Pena 1986, I, pp. 180-81; Lorenzo Gradín 1990, pp. 198-202). Pero, además, sobre el agua y su significado en otras literaturas, véase Ribémont 1996.

⁸³ Bastantes ejemplos se localizan en los dos primeros apartados de la sección «Por campos y mares»; véanse, entre otras muestras, los números 923, 924, 925, 937, 938, 939, 940 de su *Corpus* (Frenk Alatorre 1987).

⁸⁴ Sánchez Romeralo comenta a propósito de este villancico: «En una poesía tan desnuda de metáforas e imágenes, destaca la complacencia en esta comparación: las penas del amor, de un lado; y del otro, el mar inmenso con el vaivén interminable de sus olas» (1969, p. 72). Sobre su interpretación vuelve Beltrán: «El contraste entre la inmensidad del mar y el desafortunado matrimonio de la muchacha dan una dominante melancólica; aparte de esto no sabemos a ciencia cierta si miraba la mar gozándose en su belleza, esperando algún acontecimiento (digamos que temiendo un ataque de los piratas norteafricanos, hecho corriente en las costas levantinas durante los siglos XVI y XVII), o si proyectaba un suicidio. Las cábalas sobre estos versos serían ilimitadas si no conociéramos el mar como símbolo de la separación. A partir de ahí podemos imaginar el matrimonio de la muchacha, su amor frustrado y ausente y cuantos motivos conecten con estos núcleos temáticos; el poema significa pocas cosas, pero sugiere cuantas queramos añadirle del repertorio tradicional» (1976, p. 82).

nos, sino formas y técnicas constructivas» (1991, p. 44)⁸⁵. Por otro lado, la afinidad con la lírica no se agota en nuestro texto con este motivo temático, pues también cabe señalar la importancia de la reiteración: la repetición del verbo *mirar* y de la construcción sintáctica no hacen sino intensificar la expresión, como tantas veces sucede en la lírica⁸⁶. Y tal vez, como apunta Di Stefano (1993, p. 272), el relieve que alcanza la presencia del mar en el texto explique la supervivencia actual del romance en el canto del gitano andaluz Luis Suárez ya mencionado

Tras la contemplación del mar, el rey dirige su vista a lo que entiendo es el objeto de su deseo: Nápoles, cuyos castillos —fortalezas militares en manos del enemigo que, en definitiva, han sido los muros de contención de los impulsos del monarca— se nos presentan como las señas de identidad de la ciudad. Pero el nuevo panorama no hace que la tristeza desaparezca del ánimo del rey; antes de proferir su lamento se nos anticipa que «lloraba de los sus ojos».

Viene luego la queja, el reproche que el monarca dirige en apóstrofe a la ciudad; y en este punto es preciso tomar en consideración la personificación de Nápoles, pues a ella habla Alfonso v. Y creo que hemos de recuperar aquí la metáfora de la ciudad-mujer: la personificación de la ciudad como amada es para Menéndez Pidal un rasgo árabe, por cuanto en esta lengua es frecuente llamar *esposo* de un territorio al señor de él (1973, pp. 33-35, y 1953, I, p. 71). Uno de los ejemplos paradigmáticos de este recurso se da en el romance «Abenámbar, Abenámbar»: Juan II le habla a la ciudad de Granada como a su amada («Granada, si tú quisieses, contigo me casaría») y la ciudad le contesta frustrando su propósito («Casada so, el rey don Juan, casada soy que no viuda; / el moro que a mí me tiene bien defenderme querría»)⁸⁷. Sin embargo, Rico ha demostrado que el apóstrofe a la ciudad-mujer figura en otros textos de diferente índole, para los que no es necesario pensar en una influencia árabe (1990, pp. 140-154). Cabe, pues, entender que Alfonso, que primero contempla el mar como muchos otros penados de amor, reprocha luego a Nápoles —el objeto de su deseo como conquistador— su indolencia y su resistencia, los muchos años de sufrimiento pasados.

El motivo del vaivén de las olas y el apóstrofe a la ciudad hacen posible, a mi juicio, una lectura del romance como queja de desamor. Leyendo de este modo «Miraba de Campoviejo», su cercanía con respecto a ID 0613 «Retraída estaua la reyna» es aún mayor: si en un caso se presenta el lamento del rey por

⁸⁵ Sobre las relaciones entre lírica y romancero puede verse, además, Alvar 1958-59, Sánchez Romeralo 1973, Díaz Roig 1976 (si bien no se refiere a la lírica antigua, sino a la popular moderna).

⁸⁶ Y ello hasta alcanzar fórmulas más elaboradas de paralelismo. Sánchez Romeralo señala, precisamente, la repetición como uno de los rasgos que comparten lírica y romancero (1973, pp. 230-231); también se ocupa con detalle de la repetición en la lírica popular moderna y en el romancero Díaz Roig (1976, pp. 23-90). Sobre el paralelismo en la lírica véanse los estudios, ya clásicos, de Asensio 1970a; para lo que sucede en concreto en la lírica castellana, Asensio 1970b.

⁸⁷ A partir de aquí, se ha llegado a sugerir que esta pieza tiene origen musulmán (véase Di Stefano 1993, p. 294).

lo mucho que le cuesta conquistar a la ciudad-mujer Nápoles, en el otro es la reina la que se queja del abandono del marido asentado en Italia. Puede entenderse, como hacía Menéndez Pidal, que ambos textos «hacen pareja», pero siempre ha de considerarse que «Miraba de Campoviejo», un romance anónimo y tradicional (posiblemente nacido en el entorno aragonés de Alfonso hacia 1442), es el punto de partida que sirvió a Carvajal para la construcción de ID 0613. Y en cuanto al sentido también cabe conectar con estas dos piezas otro poema cancioneril posterior, ID 2889 «Partenope la fulgente», sólo transmitido por GB1; Diego del Castillo lo compone con motivo de la muerte de Alfonso V (1458): Nápoles, ahora llamada Parténope, escribe a la reina María para comunicarle el fallecimiento de Alfonso y, de paso, hace una dura increpación a la muerte.

«Miraba de Campoviejo» cobra, así, una nueva dimensión que acrecienta su interés: no sólo es una temprana muestra del cultivo del romance en la corte de Alfonso V, sino que, además, se revela como fuente de la poesía cancioneril.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCINA, Juan, ed., 1987: *Romancero viejo* (Barcelona: Planeta).
- ALÍN, José María, ed., 1968: *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus).
- ALVAR, Carlos, 1993: «Barcarola», en *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani, org. y coord. (Lisboa: Caminho), pp. 78-79.
- ALVAR, Manuel, 1958-59: «Patología y terapéutica rapsódicas», *Revista de Filología Española*, XLII, pp. 19-35.
- ALVAR, Manuel, ed., 1971: *El romancero viejo y tradicional* (México: Porrúa).
- ALVAR, Manuel, ed., 1974: *El romancero* (Madrid: EMESA).
- ALVAR, Manuel, ed., 1985: *Romancero* (Barcelona: Bruguera).
- ANGLÈS, Higinio, 1996: «Recull de cançons populars de la Comarca del Camp», en *Centre de Lectura de Reus. IV Certamen* (Reus: Ed. Revista del Centre de Cultura), vol. 3, pp. 243-334.
- ARMISTEAD, Samuel; Selma MARGARETTEN; Paloma MONTERO y Ana VALENCIANO, 1978: *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Catálogo-índice de romances y canciones), 3 vols. (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal).
- ASENSIO, Eugenio, 1970a: «Poética y realidad en las cantigas de amigo», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid: Gredos), pp. 7-55.
- ASENSIO, Eugenio, 1970b: «Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad», en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media* (Madrid: Gredos), pp. 177-215.
- ASKINS, Arthur L. F., ed., 1981: *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca Rodríguez-Moñino*, 2 vols. (Madrid: Joyas Bibliográficas).
- BELTRÁN, Vicente, ed., 1976: *La canción tradicional: Aproximación y antología*, Tarragona: Ediciones Tarraco).

- CABANES PECOURT, M^a Desamparados, ed., 1991: *Dietari del capella d'Alfons V el Magnànim* (Zaragoza: Anubar).
- CANAL GÓMEZ, Mariano, ed., 1935: *El cancionero de Roma* (Florença: G. C. Sansoni).
- CATALÁN, Diego, 1969: «Romances a noticia. Dos romances políticos del siglo XIV», en *Siete siglos de romancero* (Madrid: Gredos), pp. 15-81.
- CATALÁN, Diego y otros, eds., 1982-84: *Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, 3 vols (Madrid: Seminario Menéndez Pidal).
- CATALÁN, Diego, 1992: «Hallazgo de una poesía marginada: el Romancero de tradición oral», en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (México: El Colegio de México), pp. 53-92.
- CATALÁN, Diego, 1997a: «El romancero medieval», en *Arte poética del romancero oral: Parte 1^a. Los textos abiertos de creación colectiva* (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo Veintiuno), pp. 213-241.
- CATALÁN, Diego, 1997b: «El romancero espiritual en la tradición oral», en *Arte poética del romancero oral: Parte 1^a. Los textos abiertos de creación colectiva* (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo XXI), pp. 265-290.
- CROCE, Benedetto, 1905: *Leggende napoletane*, (Nápoles: Vito Morano).
- DÉBAX, Michelle, ed., 1988: *Romancero* (Madrid: Alhambra).
- DI STEFANO, Giuseppe, ed., 1973: *El Romancero* (Madrid: Narcea).
- DI STEFANO, Giuseppe, 1977: «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, xxxiii: *Homenaje a Vicente García de Diego*, vol. II, pp. 373-411.
- DI STEFANO, Giuseppe, ed., 1993: *Romancero* (Madrid: Taurus).
- DÍAZ ESTEBAN, Fernando, 1966: «'Altos son y relucían'. La lejana tradición oriental de los palacios relucientes», *Revista de Filología Española*, XLIX, pp. 301-314.
- DÍAZ MAS, Paloma, 1993: «Algo más sobre romances (y canciones) en ensaladas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, pp. 231-250.
- DÍAZ MAS, Paloma, ed., 1994: *Romancero* (Barcelona: Crítica).
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1972: «Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI, pp. 79-95.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, 1976: *El romancero y la lírica popular moderna* (México: El Colegio de México).
- DÍAZ ROIG, Mercedes, ed., 1985: *El Romancero viejo* (Madrid: Cátedra).
- DURÁN, Agustín, ed., 1849-51: *Romancero general ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols. (Madrid: Rivadeneyra).
- DURAN, Eulàlia, ed., 1990: Antonio Beccadelli el Panormita, *Dels fets e dits del gran rey Alfonso: Versió catalana del segle xv de Jordi de Centelles* (Barcelona: Barcino).
- DUTTON, Brian, 1982: *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies).
- DUTTON, Brian, con Jineen Krogstad, ed., 1990-91: *El cancionero del siglo xv c. 1360-1520*, 7 vols. (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo xv-Universidad de Salamanca).
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, 1992: «A paisaxe no Cancioneiro da Vaticana», en *Estudios sobre lírica medieval: Traballos dispersos (1925-1987)* (Vigo: Galaxia), pp. 71-95.
- FOULCHÉ DELBOSC, Raimond, 1924: «Les cancionerillos de Praga», *Revue Hispanique*, 61, pp. 301-381.

- FRENK ALATORRE, Margit, ed., 1987: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (Madrid: Castalia).
- GARCIA, Michel, 1995: «Pedro de Escavias. *Rromance que fizo al sennor Ynfante Don Enrique Maestre de Santiago*», en *Le Romancero ibérique: genèse, architecture et fonctions*, Claude Bremond y Sophie Fischer, eds. (Madrid: Casa de Velázquez).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz, ed., 1975: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, 2 vols. (Madrid: Joyas Bibliográficas).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz, ed., 1987: *Romancero viejo (Antología)* (Madrid: Castalia Didáctica).
- GIMÉNEZ SOLER, Antonio, 1909: *Itinerario de Alfonso de Aragón y de Nápoles* (Zaragoza: Mariano Escar).
- GRIMM, Jacob, ed., 1831: *Silva de romances viejos* (Viena: Casa de Schmidt).
- HUIZINGA, Johan, 1996: *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (Madrid, Alianza) [primera edición española 1930].
- INFANTES, Víctor, 1981: «Un volumen viajero de impresos españoles del siglo XVI: los pliegos góticos de J. J. De Bure», *Studi Ispanici*, 6, pp. 9-21.
- INFANTES, Víctor, 1988: «Toledo como urbe poética en pliegos renacentistas», en *Toledo ¿ciudad viva? ¿ciudad muerta?: Simposio celebrado en el Palacio Lorenzana. Colegio Universitario de Toledo (26 al 30 de abril 1983)* (Toledo: Colegio Universitario).
- KISH, Kathleen, 1980: «Los romances trovadorescos del Cancionero sin año», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Toronto: Universidad), pp. 427-430.
- LÓPEZ NIETO, Juan Carlos, 1982: «El 'Romance del Rey de Aragón': ensayo de un análisis histórico-literario», *Nuevo Hispanismo*, 1, pp. 227-233.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, 1990: *La canción de mujer en la lírica medieval* (Santiago: Universidad).
- LOZANO, Modesta, ed., 1985: *El romancero* (Barcelona: Juan Granica).
- MADURELL MARIMÓN, José M^a, 1963: *Mensajeros barceloneses en la corte de Nápoles de Alfonso V de Aragón: 1435-1458* (Barcelona: CSIC).
- MALDONADO, Felipe C.R., ed., 1963: *Romancero español (Antología)* (Madrid: Taurus).
- MARÍN PADILLA, Encarnación, 1998: *Maestre Pedro de la Cabra. Médico converso aragonés del siglo XV, autor de unas coplas de arte menor* (Zaragoza: la autora).
- MARTÍN ABAD, Julián, 1991: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, 3 vols. (Madrid: Arco-Libros).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1945: *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols. (Santander: CSIC) [primera edición 1890-1908].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed., 1945: *Cancionero de romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, s.a., [Amberes: Martín Nucio] (Madrid: CSIC).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1953: *Romancero hispánico: (hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed., 1960: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols. (Madrid: Joyas Bibliográficas).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1973: *Estudios sobre el Romancero* (Madrid: Espasa-Calpe).
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, 1934: *Estudios sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal* (Coimbra: Universidad).

- MILÁ Y FONTANALS, Manuel: 1874, *De la poesía heroico-popular* (Barcelona: Verdaguier).
- MORALES BLOUIN, Eglá, 1981: *El ciervo y la fuente: Mito y folklore del agua en la lírica tradicional* (Madrid: José Porrúa Turanzas).
- MOREL-FATIO, Alfred, 1892: *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais* (París: Imprimerie Nationale).
- MORLEY, S. Griswold, 1945: «Chronological List of Early Spanish Ballads», *Hispanic Review*, XIII, pp. 273-287.
- PASCUAL, José Antonio, 1984: «Del silencioso llorar de los ojos», *El Crotalón*, 1, pp. 799-805.
- PENA, Xosé Ramón, 1986: *Literatura galega medieval*, 2 vols. (Barcelona: Sotelo Blanco).
- PIACENTINI, Giuliana, 1981: *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI)*, I: *Los pliegos sueltos* (Pisa: Giardini).
- PIACENTINI, Giuliana, 1984: «Romances en ensaladas y géneros afines», *El Crotalón*, 1, pp. 1135-1173.
- PIACENTINI, Giuliana, 1986: *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI)*, II: *Cancioneros y romanceros* (Pisa: Giardini).
- RAJNA, Pio, 1915: «Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole», *Romanic Review*, VI, pp. 1-41.
- RIBÉMONT, Bernard, dir., 1996: *L'eau au Moyen Age. Symboles et usages: Actes du colloque Orléans - Mai 1994* (Orléans: Paradigma).
- RICO, Francisco, 1990: «Las endechas a la muerte de Guillén Peraza», en *Texto y contextos* (Barcelona: Crítica), pp. 95-168.
- RICO, Francisco, 1991: «Canto y cuento», en *Breve biblioteca de autores españoles* (Barcelona: Círculo de Lectores), pp. 35-49.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ed., 1962-64: *Cancionero general de la Doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, 2 vols. (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed., 1967: *Cancionero de romances: (Anvers, 1550)* (Madrid: Castalia).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1969: *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI* (Salamanca: Universidad).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1970a: *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed., 1970b: *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)* (Zaragoza: Publicaciones de la Cátedra Zaragoza).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed., 1970c: *Damián López de Tortajada, Floresta de varios romances (Valencia 1652)* (Madrid: Castalia).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1973: *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Impresos durante el siglo XVI*, coord. por Arthur L.F. Askins, 2 vols. (Madrid: Castalia).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1977-78: *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Impresos durante el siglo XVII*, 2 vols., coord. por Arthur L.F. Askins (Madrid: Castalia).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1997: *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ed., 1992: *Romancero* (Madrid: Akal).

- ROVIRA, Juan Carlos, 1990: *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo* (Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»).
- RYDER, Alan, 1987: *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo* (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim).
- RYDER, Alan, 1992: *Alfonso el Magnánimo* (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim).
- SALINAS, Pedro, 1970: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana).
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 1977: *La poesía cancioneril: El «Cancionero de Estúñiga»* (Madrid: Alhambra).
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1969: *El villancico* (Madrid: Gredos).
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1973: «Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo», en *El romancero en la tradición oral moderna, I: Romancero y poesía oral*, Diego Catalán y Samuel G. Armistead, eds. (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid), pp. 207-232.
- SANDMANN, Manfred, 1974: «La 'mezcla de los tiempos narrativos' en el Romancero Viejo», *Romanistisches Jahrbuch*, 25, pp. 278-293.
- SARAIVA, Maria de Lurdes, ed., 1986: Luís de Camões, *Lírica completa I* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- SCOLES, Emma, ed., 1967: Carvajal, *Poesie* (Roma: Edizioni dell'Ateneo).
- SUÁREZ ÁVILA, Luis, 1989: «El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás», en *Dos siglos de flamenco, Actas de la conferencia internacional (Jerez, 1988)* (Jerez: Fundación Andaluza de Flamenco), pp. 29-129.
- SZERTICS, Joseph, 1974: *Tiempo y verbo en el Romancero viejo* (Madrid: Gredos).
- TATO, Cleofé, 1997: «Algunas precisiones sobre el romance *Retraida estava la reyna*», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, José Manuel Lucía, ed., 2 vols. (Alcalá: Universidad), ii, pp. 1479-1489.
- TESAURO, Pompilio, 1996: «Los infantes de Aragón, ¿qué se hicieron? Huellas aragonesas en el reino de Nápoles», *Incipit*, xvi, pp. 175-188.
- VARVARO, Alberto, 1964: *Premesse ad un' edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena* (Nápoles: Liguori).
- VIÑA LISTE, José M^a, 1994: «De los sos oios tan fuertemiente llorando...», en *Home-naxe ó profesor Constantino García* (Santiago de Compostela: Universidad), vol. II, pp. 401-414.
- VOZZO MENDIA, Lia, 1995: «La lírica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali», *Revista de Literatura Medieval*, VII, pp. 173-186.