



El género editorial y el *Romancero*¹

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa (México)

RESUMEN

En el presente artículo analizo las condiciones en las cuales se consolidó una fórmula editorial novedosa, expresada en el *Cancionero de romances* publicado hacia 1547-1548, como continuación de varias estrategias presentes antes en los pliegos sueltos y que ahora Martín Nucio reinterpretaba en un formato libresco para satisfacer la demanda potencial advertida en el gusto de un público español asentado en Flandes, a quien vendría bien una compilación en el formato prestigioso del cancionero impreso, en vez de la hoja volante. Un enfoque desde la perspectiva del *género editorial* (Infantes, 1992) permite disipar fantasmas críticos (como el de la inserción de romances sin manipulación desde la tradición oral) y ofrece una perspectiva del fenómeno desde las motivaciones comerciales de la compilación y de las tensiones con sus competidores inmediatos, los pliegos sueltos.

ABSTRACT

In this article, I discuss the conditions under the *Cancionero de romances* was published in 1547-1548, like new publishing trend, but following several strategies found in *pliegos sueltos*, and that now Martin Nucio reinterpreted in a bookish format to improve the offering to Spanish customers settled in Flanders, who could use a prestigious compilation songbook format printed instead of the pliego suelto. An approach from the *género editorials* perspective (Infantes, 1992), allows dispel some commonplaces (such as inserting *romances* without manipulation from the oral tradition) and provides an overview of the phenomenon from the business motivations of the compilation and the tensions with its immediate competitors, the pliegos sueltos.

El género editorial más allá de la prosa de ficción

Aunque hoy estamos acostumbrados a pensar el *género editorial* como un concepto clave para la formación de ciclos narrativos en prosa al estilo de los libros de caballerías, la narrativa caballeresca breve, la literatura celestinesca, las relaciones de sucesos, los li-

1.-Este trabajo se enmarca en el proyecto *La variante en la imprenta: hacia un canon de transmisión del cancionero y del romancero medievales*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2011-25266) y coordinado por Josep Lluís Martos como investigador principal.

bros de pastores o los de pícaros (gracias a los esfuerzos de Víctor Infantes² o José Manuel Lucía Megías³), trabajos recientes como el de Luigi Giuliani sobre las Partes de comedias de Lope⁴ nos demuestran que la utilidad del concepto se extiende a una tipología textual más amplia diseminada en el cauce de prácticas editoriales diversas y originales más allá de los límites de la prosa. La influencia del impresor y del mercado editorial aparece así indisolublemente ligada a la producción literaria de los primeros años de la imprenta, como hace poco nos recordó José Luis Canet desde la perspectiva de la Bibliografía material⁵, hasta volverse, en algunos casos, responsable del auge de nuevas formas expresivas que resultaron influyentes en el ámbito de la prosa literaria y, puede sospecharse, también en el de las obras en verso. Si bien la sombra del género editorial alcanza productos literarios diferentes a la prosa de ficción, extensa y breve, la realidad es que todavía no somos totalmente conscientes de su alcance.

La épica renacentista es un ejemplo que puede ayudarnos para ilustrar con oportunidad el nacimiento y consolidación de un género indefectiblemente ligado a la imprenta, exitoso sin apelar a fórmulas medievales (como había pasado con los libros de caballerías) o a un origen popular⁶. Sobre los indicios que apuntan a la identidad entre la épica renacentista y la imprenta, no son pocos: el uso de la octava real confería una regularidad compositiva a la página que los editores sin duda agradecerían, tanto para los textos en folio como para los formatos menores que sobrevivieron a los primeros años de su circulación. La solución de impaginación para desarrollos narrativos extensos en octava real no fue, sin embargo, original, al menos en los primeros años de su circulación peninsular, sino que se habría imitado de modelos italianos como el *Orlando furioso*, según puede advertirse si seguimos las distintas modalidades de impaginación a través del tiempo⁷. Advertiremos una sorprendente regularidad ligada al género editorial (esa frontera permeable entre las propuestas estéticas del autor, las demandas del lector-comprador y las posibilidades técnicas del impresor) en la que la página en folio del *Orlando furioso* y sus traducciones acogen series uniformes de octavas leídas en orden descendente a doble columna, formato más que adecuado por la tendencia de la poesía épica a los desarrollos narrativos largos emparentados con otros textos también narrativos y extensos, desde la

2.- Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el 'género editorial'», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del x Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, PPU, 1992, vol. 1, pp. 467-474; «El 'género editorial' de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, 7, 1996, pp. 127-132 y «Relaciones de sucesos [siglos XVI y XVII]», en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 1063-1066.

3.- José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

4.- Luigi Giuliani, «La Parte de comedias como género editorial», *Criticón*, 108 (2010), pp. 25-36.

5.- José Luis Canet, «Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la bibliografía textual», *Edad de Oro*, 28 (2009), pp. 59-73.

6.- Como apunta Pedro Ruiz Pérez: «la épica culta de raíz renacentista e imitación italiana nace, ya desde mediados del siglo XVI, completamente armada para la imprenta, siendo éste el cauce inseparable del género sin apenas excepciones, tal como deja de relieve el catálogo de Frank Pierce. Como en otros casos, las razones alternan entre lo material y la índole poética» (*Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003, p. 66).

7.- Y puede hacerse fácilmente hoy gracias al *Hypertexto del Orlando Furioso / Traducción de Jerónimo de Urrea*/ [en línea] <<http://stel.ub.edu/orlando/>> [Fecha de consulta 20/02/2013], página dirigida por María de las Nieves Muñoz Muñoz y hospedada dentro del Proyecto Boscán, *Catálogo Histórico Crítico de las Traducciones de la Literatura Italiana al Castellano y al Catalán de 1300 hasta 1939* [en línea] <<http://www.ub.edu/boscan/spagnolo/indexspa.htm>> [Fecha de consulta 20/02/2013].

Biblia, modelo de historia sacra, textos de historiografía y hasta libros de caballerías (no históricos, pero sí unidos a los anteriores por dilatados desarrollos narrativos). En un folio pleno de la edición italiana del *Orlando furioso* publicada en Venecia en 1542 se disponían uniformemente 5 octavas en 2 columnas (en una secuencia de lectura A-E / F-J), lo que hacía un total de 10 octavas por cada cara del folio; este mismo modelo de impaginación se usará para la traducción de Jerónimo de Urrea publicada en Amberes (1549), en Venecia (1553), en Amberes de nuevo (1554) y de nueva cuenta en Venecia (1575).

La imitación de un modelo prestigioso sería un valor agregado de la edición, como puede deducirse del orgullo con el que Alonso de Ulloa presenta el ejemplar impreso por Giolito di Ferrari, imitado del italiano y mejorado con argumentos y una exposición de vocablos⁸. En otras imprentas, por el contrario y con el objeto de ahorrar algo de papel, se redujo el módulo de la letra, de modo que las ediciones de Lyon (1550), Salamanca (1578) y Bilbao (1583) presentan una impaginación de 12 octavas por folio, lo que mantuvo, en esencia, la impaginación original. Una vez aclimatado el género, los impresores advertirían alguna oportunidad de medro en el cambio de formato y se lanzaron a ello: las numerosas épicas cultas de cuño hispánico escritas en la segunda mitad del XVI mudaron del folio al tamaño en octavo, cambiaron la doble columna por la columna sencilla (ya que el endecasílabo se ajusta mejor al nuevo tamaño) y la impaginación a tres octavas; sin estar constreñidos por el prestigioso modelo ariostesco y con el interés de vender sus libros, el nuevo formato daría una constitución manejable a las obras y precios más accesibles. Compuestas en 8º, a tres octavas por cara, se imprime la *Primera y segunda parte de la Carolea*, de Jerónimo Sempere (Valencia, 1560), *La araucana* de Alonso de Ercilla (Salamanca, 1574; Zaragoza, 1577; Zaragoza, 1578⁹), el *Orlando determinado* de Martín de Bolea y Castro (Lérida, 1578); la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada, 1586); *El Monserrate* (Madrid, 1587) y *El Monserrate segundo* (Milán, 1602) de Cristóbal de Virués¹⁰. Si la octava real parece un metro característico de la épica culta, quizá se lo debemos más a las ventajas prácticas que dicha regularidad representaba en el terreno de la impaginación, así como a una identidad alcanzada poco a poco también en el mercado editorial.

Esta hipótesis, sugerida por los formatos editoriales, corre en paralelo con estudios recientes sobre la emergencia y el auge de la epopeya hispánica entre la soldadesca plebeya e

8.- «Haviendo el S. Don Hierónimo de Urrea (amigo lector) traduzido en Romance Castellano el *Orlando Furioso* (libro no menos deleitable, que lleno de buena doctrina) me moví, por la affición que dividamente yo tengo al señor don Hierónimo, a adornarle la tal obra de las mismas cosas que está en el Thoscano ydioma, por ser cosa que infinito le convenía (es a saber de las anotaciones y exposiciones que el señor Lodovico Dulce hizo en Ytaliano) y acerca desto, para más declaración suya, inxerirle en cada uno de los cantos un nuevo argumento y alegoria, que de antes le faltava, con una exposición de muchos vocablos Castellanos contenidos en el tal libro, en lengua Thoscana, y una regla de la manera que se ha de observar en la provincia de aquellos, a fin que la nación Ytaliana tenga claro conocimiento de la lengua Castellana, pues es digna de que la sepan y no ignoren siendo una de las mejores lenguas vulgares que hay» (Venecia, 1553; en *Hypertexto del Orlando Furioso / Traducción de Jerónimo de Urrea* [en línea] <<http://stel.lub.edu/orlando/>> [Fecha de consulta 20/02/2013]).

9.- Excepcionalmente, se imprime también en 4º, pero con la misma impaginación de tres octavas por cara, en Madrid, 1578; en el caso del ejemplar de Barcelona publicado en 1592, para imprimirlo en 12º se disminuye el módulo de la tipografía y se ajustan cuatro octavas por cara.

10.- Pueden consultarse facsímiles digitales de todas estas obras en distintos acervos a través de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [Fecha de consulta 02/02/2013] y en *Googlelibros* [en línea] <<http://books.google.es/>> [Fecha de consulta 02/02/2013].

hidalga de los ejércitos imperiales de Carlos V y Felipe II, clases aspiracionales que asociarían estos nuevos productos de la imprenta a los espacios cortesanos de la alta aristocracia europea quinientista y se volcarían sobre ellos como sus principales consumidores¹¹. El tema y la forma de tratarlo sería un mérito de la *inventio* de los autores, pero no puede dejarse de lado el papel de los impresores en la identificación de un mercado posible y su promoción, ni el de los consumidores.

El género editorial no es, por supuesto, un concepto puramente teórico; se trata más bien de un plano de interacción en donde quedan al descubierto las complicadas relaciones entre la obra literaria, las intenciones comerciales con las que se imprime y la interacción entre el autor que satisface una demanda del público y el público que consume un producto ofrecido por el autor. Estos términos, con todo y resultar ajenos a una idea romántica de obra artística y de genio creador, permiten entender nuevas rutas del campo literario que de otra manera caen en la incompreensión. Contra la costumbre de pensar en un autor que controla su obra en todos los tramos del proceso creativo y de difusión, este concepto nos obliga a recordar, como han hecho Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, que «los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos —manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados— manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas maneras de leer varían con arreglo a los tiempos, los lugares y los ámbitos»¹².

La imprenta y el plano mercantil en el que se desarrollaba fueron estímulos para consolidar un buen número de ajustes en la prosa de ficción que, como hemos visto para el caso de la épica culta o el de las Partes de comedias, se amplió a otros géneros en los distintos cuadrantes del panorama literario. Respecto a la narrativa de ficción, Víctor Infantes escribía en 1992 que:

La realidad editorial del fin del XV y la de la mitad del XVI parece mostrarnos tras la fría estadística un reajuste literario comandado por un puñado de impresores y libreros que (re)ordena y lanza al mercado los modelos de una narrativa de ficción; van tanteando el asentamiento de determinadas obras y géneros casi siempre ajenos a los modos y modas del Renacimiento¹³.

Pero estas nuevas orientaciones no son, por supuesto, exclusivas de la prosa. En la impresión de obras teatrales, Luigi Giuliani¹⁴ ha documentado el paso del *in folio* a dos columnas, formato que se percibe ya algo anticuado, de la *Propalladia* (1517) de Torres Naharro, y de la selección octopartita de las *Ocho comedias y entremeses* (1615) de Cervantes, al moderno *in quarto* dodecapartita de Lope; frente a soluciones formales anteriores a Lope como las señaladas,

la *Parte* se afirma como el vehículo ideal para la transmisión de la Comedia Nueva, un género editorial que desbarata a sus posibles competidores y marca las

11.— Véase, a propósito, Miguel Martínez, «Género, imprenta y espacio social: una 'poética de la pólvora' para la épica quinientista», *Hispanic Review*, 79, 2011, pp. 163-187.

12.— Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, «Introducción», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, bajo la dirección de G. Cavallo y R. Chartier, trad. de María Barberán, Taurus, Madrid, 2001, p. 20.

13.— Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el 'género editorial'», p. 473.

14.— Luigi Giuliani, art. cit., pp. 28-33.

pautas de lectura del texto teatral durante décadas. Se va configurando, pues, un mercado de las *Partes* con peculiaridades que marcan el compás editorial del género, con etapas temporales y una geografía propia: tras una fase inicial (1605-1614) en que se publican pocas primeras ediciones y un número muy alto de reediciones, con una distribución difusa en los distintos reinos peninsulares y posesiones españolas en Europa (Zaragoza, Valladolid, Valencia, Lisboa, Madrid, Sevilla, Alcalá, Barcelona, Pamplona, Bruselas, Amberes, Milán), asistimos a una etapa posterior en que las nuevas *Partes* se publican con un ritmo frenético (hasta cuatro en un año), todas ellas bajo la supervisión de Lope, en Madrid editadas por Alonso Pérez en varios talleres, y con las segundas ediciones impresas en Barcelona por el editor-impresor Sebastián de Cormellas, ritmo que se quebrará sólo con la prohibición de imprimir comedias en Castilla en los años 1625-1635. A la cristalización de los aspectos formales del género editorial, corresponde, pues, la asunción del control del autor sobre la *Parte* y la centralización de su producción en la Corte¹⁵.

Estas innovaciones se presentan no como soluciones artísticas a problemas concretos, sino como respuestas técnicas que, con el tiempo, incluso logran involucrar al autor en el proceso, como pasó con Lope y años después sucedería con Calderón; así, apunta Luigi Giuliani, «con la *Parte* [...] asistimos a un proceso de estandarización progresiva de la manera de imprimir teatro, un proceso necesario para dar una respuesta industrialmente eficaz y rentable a la masa de textos disponibles en el mercado y encauzarla hacia los lectores» (28).

El triunfo de los géneros editoriales es voluble, según hemos visto hasta aquí, pues así como algunos perduran hasta nuestros días, otros simplemente desaparecieron al estilo de la épica culta o, como sucede con las partes de comedias, se transformaron hasta ser sustituidos por otros formatos (en la actualidad, sin duda habría que referirnos a las ediciones comentadas, ediciones críticas y obras completas en un mercado editorial académico muy atractivo generado por la democratización de los espacios universitarios). Con independencia de su comportamiento, por supuesto, se trata de una categoría editorial que, en todos los casos, determinó la forma en que fueron recibidas y apreciadas ciertas obras literarias que, sin el concurso del género editorial, quizá hubieran tenido otro destino.

El romancero antes del *Cancionero de romances*

El romancero, sin duda, es un buen ejemplo de la forma en la que una moda impulsada desde el traspaso de la imprenta provoca un cambio de dirección en el campo literario (influyente incluso hasta nuestros días: no hay colección de clásicos o de ediciones críticas en el mercado editorial actual que no dedique un tomo al romancero). El romancero pre-editorial existe desde la Edad Media en los diferentes soportes de transmisión oral, musical y escrita que le fueron propios, aunque a nosotros se nos haya transmitido exclusivamente por registros escritos al estilo del «Gentil dona, gentil dona» conservado por Jaume de Olesa en la primera mitad del xv, el «Arcebispo de Çaragoça, ¡cómo te avías exaltado!» o el «Si s'estava en Campo Viexo el rey de Aragón un día», hallados en proto-

15.- *Ibid.*, pp. 32-33.

colos notariales de 1429 y 1448¹⁶. Su difusión por escrito durante este periodo y hasta la primera mitad del XVI dista mucho de resultar exitosa o de pasar libre de manipulación: dentro de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI, el romance fue poco apreciado como tal¹⁷, muestra una presencia limitada incluso en número¹⁸ y cuando ingresa a este género manuscrito requirió pasar por una rigurosa criba y adaptación por medio de la glosa, la continuación o la contrahechura¹⁹. En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo y en el *Juego de naipes* de Jerónimo del Pinar se les incluye, pero ubicados en una categoría inferior al resto de las composiciones²⁰ y en ningún caso abandona la impronta trovadoresca o cancioneril, pues se trata de romances juglarescos, líricos o novelescos, continuados, contrahechos o glosados²¹. Lo mismo puede decirse de los pliegos sueltos más tempranos²² y de los cancioneros impresos que continuaron la estela dejada por Hernando del Castillo²³.

En los años previos al *Cancionero de romances* de 1547-48 y fuera del modelo del cancionero medieval, los romances se publican bajo la fórmula del pliego suelto, con regularidad pero sin encontrar un rasgo distintivo dentro de la inmensa masa temática y formal de textos de distintos géneros publicados en este *formato editorial*²⁴. Estas misceláneas, bajo distintas organizaciones temáticas, coinciden en un formato editorial popular muy

16.– Los tres editados recientemente en el *Romancero*, edición, introducción y notas de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Castalia, 2010, núms. 8, 81 y 84, respectivamente.

17.– Giuseppe di Stefano, «El impresor-editor y los Romances», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, p. 415.

18.– Pueden verse, por ejemplo, las tablas elaboradas por Virginie Dumanoir, en *Le Romancero courtois, Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 43 y 58.

19.– Como indica Mario Garvin, «ciertos romances de los que se suelen clasificar como históricos y épicos únicamente son aceptados en estos cancioneros manuscritos por permitir la composición de *contrafactas*, los que aparecen más frecuentemente tienen un carácter novelesco (puesto que éstos son los más adecuados para relacionarlos con temas amorosos) y los romances fronterizos se admiten sólo como depósito de acontecimientos históricos recientes»; la selección del *Cancionero del British Museum* muestra, por ejemplo, «una clara preferencia por la glosa y el juego cortesano» (*Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2007, p. 31).

20.– Giuseppe di Stefano, art. cit., pp. 415-416.

21.– Remito nuevamente al estudio de Virginie Dumanoir.

22.– Vicenç Beltrán, «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp. 363-379; véase también del mismo autor «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 71-120.

23.– Minuciosamente revisados en Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 97-164.

24.– Como han señalado Laura Puerto Moro y Antonio Cortijo Ocaña, «desde la uniformidad material que nos permite hablar del *pliego suelto* como un género editorial (en clásica terminología de Infantes 1996) y desde la repetición de argumentos, esquemas u obras, podría caerse en la tentación de considerar el universo que ahora nos ocupa como esencialmente cerrado. Puntualicemos: es cierto que hablamos de textos 'de larga circulación' —y frecuente trasvase europeo—, tan reiterativos como heterogéneos, sin embargo, en la multiplicidad de sus motivos, formas y subgéneros, además de sensibles a actualizaciones, modas y avatares literarios, socio-históricos y editoriales» («La ilusión de la literatura popular», *eHumanista*, 21 (2012), p. iv [en línea] <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21> [fecha de consulta 18/01/2013]). Por mi parte, prefiero distinguir entre *formato editorial* y *género editorial*; así, con *formato editorial* me refiero a soluciones técnicas y comerciales que no asocian tipos de texto (el caso de los pliegos sueltos o misceláneas al estilo de la *Propalladia* que luego no tienen continuidad), pero reservo *género editorial* para aquellas soluciones técnicas y comerciales que producen, conservan y fomentan la producción de *ciertos tipos de texto* asociados a *ciertos tipos de formato editorial*.

favorable al romance²⁵ que para mediados del siglo XVI empieza a percibirse probablemente como algo anticuado debido a sus características materiales (el in-4º caracterizado por un acomodo continuo de los textos en dos columnas paralelas del tipo A-A' / B-B', con letra gótica y un grabado en la portada²⁶) y paulatinamente depreciado gracias a una competencia feroz alentada por una política de mercado en la que participaban grandes y pequeñas imprentas sin buscar, a juzgar por la falta de pies de imprenta en una gran mayoría de los pliegos, un prestigio comercial, conformes con el medro económico.

El Cancionero de romances y el mercado editorial

La fórmula editorial que propuso Martín Nucio hacia 1547-48 resulta, frente al panorama circundante, abultadamente novedosa y sin competidores (o se concentra, al menos, en transmitir esa sensación triunfalista al posible comprador y virtual lector en su presentación editorial, titulada autorizadamente «El impresor»). Si la etiqueta editorial de *Cancionero de romances* funge de híbrido entre el *Cancionero general de muchos y diversos autores* de Hernando del Castillo y la nueva fórmula que se propone (en la que estratégicamente se prescinde de las etiquetas editoriales que identificaban los romances en los pliegos sueltos²⁷), no es menos cierto que en el título completo de la compilación se deja sentir la rivalidad y superación del volumen que se presenta al lector, un compendio exhaustivo, frente a la caótica parcialidad del pliego suelto: «Cancionero de / Romances / EN QVE ESTAN / recopilados la mayor par- / te delos romances caste- / llanos que fasta ago- / ra sean com- / puesto»²⁸. En la portada, resalta la palabra «Romances» en módulo mayor, muy por encima de «Cancionero», lo que significa una apuesta por la novedad de la compilación de una forma métrica exclusiva (contra la variedad de la miscelánea sugerida en la etiqueta editorial del *Cancionero general de muchos y diversos autores*), pero sin descartar la asociación posible para el comprador entre «general» y «la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se han compuesto». Explicitada desde la portada, la naturaleza exhaustiva de la pesquisa que ha guiado la compilación vuelve a presentarse en el prólogo por lo menos en dos ocasiones, con una insistencia que debe prevenirnos sobre las intenciones comerciales del impresor (y no, como se ha visto en ocasiones, sobre los empeños de un folklorista temprano). La primera vez desde la línea de apertura del pró-

25.- Según apunta Laura Puerto Moro, «no puede ser arbitrario el que hasta un tercio del corpus considerado esté encabezado por alguna pieza romanceril, en concreto, 30 unidades (más de la mitad publicadas por los Cromberger): el Romancero se erige, así, y en virtud de su idiosincrática sencillez temática y formal, en punto privilegiado de la intersección entre tradición 'mayor' y 'menor' sobre la que parece forjarse el nuevo mercado editorial» («El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21 (2012), p. 266 [en línea] <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_21> [fecha de consulta 18/01/2013]).

26.- *Ibid.*, p. 259.

27.- Entresaco algunos de los *incipit* que se repiten del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos*: «Glosa nueuamente hecha...», «Glosa sobre el romance que dize...», «Romance nueuamente hecho...», «Romance de Amadís, de don Gayferos, de don Virgilios, de la hermosa Xarifa, del Cid, del conde Dirlos...», «Aquí comiençan ciertos, dos, tres, ocho romances...», etc. (Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia - Editorial Regional de Extremadura, 1997).

28.- Cito por el ejemplar de la Bibliothèque Nationale de France, L'Arsenal, magasin de la Réserve, Res. RESERVE 8° BL-16099.

logo («he querido tomar el trabajo dejuntar en este cancionero todos los romances que an venido a mi noticia») y la siguiente a pocas líneas, en la oración inmediata («puede ser que falten aqui algunos (aun que muy pocos) de los romances viejos», f. A [2]). Presentar su *Cancionero de romances* como la suma de romances más completa que podía adquirirse en ese momento le aseguraba al editor un atractivo que dejaba fuera de la jugada a su competidor directo, el pliego suelto, principal vehículo de transmisión para el romancero impreso hasta ese momento en España, pero siempre fragmentario.

Martín Nucio, impresor agudo, debió estar al tanto de las principales quejas contra el humilde pliego suelto, porque en su presentación al *Cancionero de romances* insistirá también en otros vicios achacables al formato editorial superado por su edición en libro; ahora, además de presentar la colección más completa, entregaba los textos más corregidos, presumiendo el haber dejado fuera varios romances cuando no los encontró «tan cumplidos y perfectos como quisiera» y si los que imprime van con «alguna falta», «esta se deue imputar a los exemplares de adonde los saque que estauan muy corruptos» (f. A[2]). La formación de un corpus integral de romances y su corrección eran dos de las características con las que justamente nunca podría competir el pliego suelto, fragmentario por naturaleza y a menudo corrupto por su ejecución ágil y descuidada, su poco prestigio, su bajo costo y su destino como papel volante.

La idea de un cancionero formado de pliegos sueltos parece un lance de ingenio, pero si tenemos en cuenta el contexto editorial en el que nace y da frutos quizá no lo sea tanto. Las imprentas en Amberes fueron naturalmente refractarias a la producción y venta de pliegos sueltos, como puede inferirse de la nula conservación de pliegos fuera de un par de apéndices a libros²⁹, de manera que se trataba de un mercado intencionalmente desatendido. Martín Nucio, en su nota de presentación, sólo muestra desdén hacia el formato humilde y descuidado, lo que explica en parte esta desatención. El desprecio al pliego orilló, de forma automática, a encontrarle un sucedáneo en el terreno que les era bien conocido y donde habían hecho su prestigio, el libro. El pliego suelto no resultaba suficientemente decente como para publicarlo en una imprenta respetada de Amberes, favorecida por un público seleccionado de entre los funcionarios o comerciantes españoles³⁰ (quienes, por añadidura, se harían de los pliegos sueltos que desearan durante sus viajes). Por regla general, parece que la venta de estas piezas menudas de la imprenta no arraigó en las colonias de la Corona quizá por el número limitado de lectores que se supondría a la empresa (apenas conservamos unos cuatro pliegos publicados en Nápoles y México, según *Nuevo*

29.— Como puede apreciarse en el índice tipográfico por lugares de impresión del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos* (pp. 888-889), los principales centros de irradiación fueron Barcelona, Burgos, Sevilla, Toledo y Valencia. Los únicos ejemplos de conservación procedentes de Amberes sugieren que los pliegos no resultaron muy apreciados (al menos en la imprenta) y sólo se publicaron, excepcionalmente, como apéndices de libros: pasa con los «Tres romances nuevamente compuestos, con un villancico al cabo, como se torno a ganar España», pliego ensamblado al final de la *Question de amor* y *Cárcel de amor* publicadas por Martín Nucio en 1546 (núm. 693 [+694]), precedido por una leyenda que justifica su presencia («lo que se sigue no es de la obra mas puso se aqui porque no vudiese tanto papel blanco y es buena letura y verdadera»); el otro caso es un romance de la toma de Berbería añadido por Juan Steelsio en las últimas páginas de su edición de 1551 del romancero de Lorenzo de Sepúlveda, ff. 238-259, con 24 hojas, extensión muy sobrada para el pliego suelto (núm. 1056bis).

30.— Véase, al respecto, Josep Lluís Martos, «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», en Vincenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 111-123.

diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos). A pesar del adverso panorama, por prestigio y alcance comercial, sus contenidos sí llamaban la atención de los lectores en una fórmula que apelaba a la nostalgia, de modo que valdría la pena adaptar los romances al formato prestigioso del libro, según sus propias normas de transmisión (ordenado y corregido). Como sucede en la geografía lingüística, los márgenes flamencos resultaban más conservadores por inseguridad y distancia de las cortes hispanas, mientras que las imprentas peninsulares se consolidaban como focos irradiadores de innovación (al estilo de los pliegos sueltos). La condición periférica de Amberes sería, por otro lado, un terreno más que propicio para un *Cancionero de romances*, pues las mismas fronteras geopolíticas permitían mantener un control sobre la competencia inmediata del pliego, concentrada en los centros editoriales peninsulares. El acierto de la estrategia puede medirse por sus reediciones y reimpressiones en Amberes (1547-1548, 1550 y 1555), contra la suerte de la edición de Guillermo de Miles de 1550 en Medina del Campo, ejecutada en paralelo, pero en un territorio conquistado por el pliego suelto, de la que no se conoce otra reedición o reimpression posterior. Parecería que el pliego suelto no tenía competencia en los núcleos impresores peninsulares hasta la llegada del romancero erudito, identificado por su autoría y novedad, al tratarse de obras escritas *ex profeso* para ser publicadas en libro como las de Lorenzo de Sepúlveda o Lucas Rodríguez.

Título y preliminares apuntan a un ejercicio editorial que rivaliza y supera, sin duda, lo que hasta aquí se había realizado fuera de Amberes en los pliegos sueltos con excelentes resultados comerciales, pero también con parcialidad y descuido. Un pliego suelto, por las condiciones inherentes a su formato editorial, no aspiraba ni a la totalidad ni a la perfección, mientras que el *Cancionero de romances* podía erigirse como el volumen de avanzada, aquel que reunía para el lector en un sólo cuerpo textual de tamaño manejable cuanto anduviera suelto por ahí en forma de pliegos, con la corrección textual que se esperaba de un libro. Mario Garvin ha insistido con razón en que Martín Nucio no preparó su colección como una respuesta para satisfacer las demandas de su público, sino como una estrategia comercial guiada por los pliegos sueltos³¹; a la luz de lo anterior, me permitiría agregar que la relación fue polémica y no completamente desinteresada, pues Martín Nucio miraba al pliego suelto como un competidor en el camino y subrayaba sus defectos como una estrategia comercial para posicionar su nuevo producto editorial en el mercado.

Es probable que el ataque no estuviera sólo dirigido contra los pliegos sueltos, la competencia más inmediata (y su primera inspiración), sino también contra el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, exitoso editorialmente hablando durante la primera mitad del XVI, pero no más allá. El aura de su influencia estaba en el aire³² y, si durante un periodo los impresores, como señala Mario Garvin, se centran «más en la repetición de un mismo modelo, en el que los romances predominantes siguen siendo los mismos que adornaban las páginas del *Cancionero general*, y ello no ocurre solamente por haber tenido lugar en su composición una serie de copias, sino también por deberse a un público

31.- Mario Garvin, «Sobre sociología de la edición: el orden del *Cancionero de romances* (S.A. y 1550)», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp. 491-493.

32.- Como ha demostrado Mario Garvin, el mismo Martín Nucio aprovecha romances del *Cancionero general* (*Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, pp. 210-212).

concreto»³³, durante la segunda mitad de la década de 1540, agotada la fórmula, parecen concentrados en avanzar distintas tentativas para aprovechar en su favor este mismo desgaste sufrido por la poesía de cancionero y el romance trovadoresco en este formato editorial. La portada de la penúltima edición durante el XVI del *Cancionero general*, la de Martín Nucio publicada en 1557, sugiere cierto agotamiento al referirse a «autores antiguos» («Cancionero ge- / NERAL: QVE CON- / TIENE MVCHAS OBRAS DE / diuersos autores antiguos, con / algunas cosas nuevas de mo / dernos, de nuevo corre- / gido y impresso»³⁴). Si se llegó a una última edición en el mismo taller de los Nucio, a cargo entonces de Philippo, en 1573, fue en un clima de desinterés por proponer nuevos proyectos y reediciones mecánicas de «clásicos» de la casa editorial³⁵.

La publicación del *Cancionero de romances* en el circuito comercial de Amberes satisfacía una serie de necesidades latentes con un modelo que, al tomar forma, creaba una oferta que terminó por atraer a otros competidores. Parece probable que el filón descubierto por Martín Nucio haya recalado en el ánimo de otro impresor también antuerpiense, Juan Steelsio, quien encontraría la revancha al *Cancionero de romances* de su competidor inmediato en otra fórmula editorial también exitosa³⁶, la del romancero historiado, de autor único y temática nacional, anclado ni más ni menos que en una obra de la historiografía hispánica, distinguida en su momento, como la crónica de Florián de Ocampo³⁷. Durante 1551 y para competir con el *Cancionero de romances*, Juan Steelsio publicó también en Amberes los *Romances sacados nuevamente de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo de Sepúlveda, obra que debió ver la luz en Sevilla antes de 1550 y donde el autor presumía escribir, con autoría reconocida, «en metro Castellano y en tono de Romances viejos que es lo que agora se vsa», con el propósito de que las historias fueran leídas «en este traslado, a falta de el original de donde fueron sacados: que por ser grande volumen, los que poco tienen careceran del por no tener para comprarlo» y «para aprouecharse los que cantarlos quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos, y de muy poco fructo»³⁸. Con esta edición, Juan Steelsio aprovechaba el camino abierto por Nucio y, al mismo tiempo, ofrecía alguna resistencia (y una desviación novedosa respecto a la trayectoria de su competidor) con un romancero de tema histórico nacional (pues Nucio, al contrario, daba prioridad al romance novelesco más en boga dentro de los pliegos sueltos que le sirvieron de fuente, como se desprende

33.– Mario Garvin, *ibid.*, p. 164.

34.– En Anvers, En casa de Martin Nucio, M.D.LVII; puede consultarse el facsímil digital en *Googlelibros* [en línea] <<http://books.google.es/>> [Fecha de consulta 02/02/2013].

35.– Joaquín González Cuenca, «Introducción», en Hernando del Castillo, *Cancionero general*, edición de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, t. 1, p. 77.

36.– Sobre la idea de una revancha comercial, véase Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, edición, estudio, bibliografía e índices de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, pp. 10-11.

37.– *Las quatro partes enteras dela Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el sabio, donde se contienen los acontecimientos y hazañas mayores y mas señaladas que sucedieron en España desde su primera poblacion hasta casi los tiempos del dicho señor rey*, vista y emendada mucha parte de su impresion por el maestro Florian Docampo, Agustín de Paz y Juan Pichardo, Zamora, 1541; Biblioteca Nacional de España, R-24 890.

38.– *Romances nueuamente sacados de historias antiguas dela cronica de España compuestos por Lorenço de Sepulueda*, En Anvers, en casa de Iuan Steelsio, 1551, ff. A2v-A3r (ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek en München, digitalizado en *Googlelibros* [en línea] <<http://books.google.es/>> [Fecha de consulta 22/02/2013]).

de la prioridad que dio a «los que hablan delas cosas de francia y delos doze pares» en su prólogo³⁹ y de la organización de los materiales, bien estudiada por Mario Garvin⁴⁰). En defensa de una estrategia comercial que consideraba propia, Martín Nucio publicó hacia 1553 una reelaboración del libro de Sepúlveda en la que se anuncia desde la portada que «van añadidos muchos nunca vistos, compuestos por vn cauallero Cesario, cuyo nombre se guarda para mayores cosas». Además del prólogo original de Sepúlveda, Martín Nucio acompañó la edición de una presentación en la que asumía su responsabilidad por haber creado una oferta de la que otros editores podían aprovecharse: «Como yo auia tomado los años passados el trabajo de juntar todos los Romances viejos (que auia podido hallar) [...] veo que he abierto camino a que otros hagan lo mesmo, porque avnque es cosa que facilmente se pudo començar, no sera possible poderse acabar, ni avn demediar por ser las materias diferentes, y en que cada día se puede añadir, y componer otros de nuevo»⁴¹.

Más allá de los desencuentros entre impresores, la fórmula del romancero historiado no fue menos exitosa: cuajó en unas catorce ediciones entre 1550 y 1584⁴² y sirvió para componer un modelo del que se desprendería un subgénero editorial de buen arraigo durante la segunda mitad del XVI, conocido hoy como el romancero erudito, de estilo popular, pero hechizo a partir de fuentes librescas, con ejemplos de la envergadura del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez, hacia 1579-1580⁴³, y otros, menos conocidos pero no menos interesantes, como el *Romancero en el qual se contienen algunos sucessos que en la jornada de Flandres los españoles hizieron, con otras historias y poesías diferentes*, de Pedro de Padilla, en 1583⁴⁴ y llega hasta el siglo XVII y lo rebasa con la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar en romances en lenguaje antiguo* de Juan de Escobar⁴⁵, híbrido entre compilación y romancero erudito que luego de la edición de Alcalá en 1612 pasó a ser conocido como *Romancero e Historia del muy valeroso cauallero el Cid Ry Diaz de Biuar en lenguaje antiguo*⁴⁶.

Aunque un romancero de autor y otro recopilado nos parecen obras de intenciones enfrentadas, con el tiempo el cancionero de Sepúlveda y el de Martín Nucio vinieron a confundirse dentro del cauce de la recepción, cuando en sus diferentes ediciones la obra de Sepúlveda se conoció, al rescate de la etiqueta *Cancionero de romances*, como *Cancionero de romances sacados de las coronicas antiguas de España con otros hechos por Sepulueda* (Granada, 1563; Francisco del Canto, Medina del Campo, 1570 y 1576; Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1571; Diego Fernández, Valladolid, 1577; Fernando Díaz, Sevilla,

39.– *Cancionero de romances*, f. A2v.

40.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 165-218.

41.– Citado en Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances* (Sevilla, 1584), p. 53.

42.– *Ibid.*, p. 11.

43.– Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

44.– Hay edición reciente en Pedro de Padilla, *Romancero*, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, edición de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.

45.– Lisboa, por Antonio Aluarez, 1605 (ejemplar de la Harvard College Library, Houghton Library 26252.14.5) y también, por supuesto, *Historia y romancero del Cid* (Lisboa, 1605), edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, introducción por Arthur Lee-Francis Askins, Madrid, Castalia, 1973.

46.– En Alcalá, en casa de Iuan Gracian, 1612 (ejemplar de la BNE R-31248).

1584⁴⁷). La confusión debió ser muy temprana, como sugiere el que Nucio haya escrito ya en el prólogo de 1553, «veo *que* he abierto camino a que otros hagan lo mesmo» [...] «agora ha venido a mis manos vn libro nueuamente impresso en Seuilla, el qual me parecio imprimir por seguir el intento con que esto comence»⁴⁸, pero fue durable, porque alcanza a Juan de Escobar con su cancionero de romances sobre el Cid, mezcla indiscriminada de romances viejos, novelescos y eruditos, con otros que podemos presumir procedieron de la musa del mismo Escobar, hasta el mismo siglo XVII.

Formato del género editorial

Puede advertirse, hacia los años en los que Martín Nucio formaliza esta experiencia con el *Cancionero de romances*, un ánimo explícito del impresor para experimentar nuevas fórmulas editoriales y nuevos formatos. En 1554, por ejemplo, había publicado simultáneamente con otros centros impresores prestigiosos como Medina del Campo, Burgos y Alcalá una edición de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y aduersidades*, aunque se distinguía de sus pares por haber echado mano de un formato de poco uso en España, el dozavo. Mientras los otros impresores recurrían al plegado en forma de 8° (muy probablemente siguiendo un modelo impreso semejante)⁴⁹, Martín Nucio sorprendía a su competencia con una propuesta de menor tamaño y precio, atractivo porque en los años subsiguientes más de una imprenta asociaría este formato al *Lazarillo* (se editaron en dozavo Amberes, 1555; Madrid, 1599; Roma, 1600; Milán, 1615; París, 1620⁵⁰), lo que habla del moderado triunfo de la iniciativa y de su influencia editorial.

Volvería a repetir la experiencia con el *Cancionero de romances* y no saldría tampoco decepcionado, porque las dos ediciones preparadas fuera de su taller repitieron el dozavo (la edición de Miles de 1550 y la lisboeta de 1581⁵¹) y hasta Juan Steelsio sucumbió a la moda, según su edición de los *Romances sacados nuevamente de historias antiguas de la crónica de España* de 1551 también va en dozavo. La imitación del formato confirma, sin duda, que la competencia entre ambos impresores debió ser más que explícita, pero también nos orienta sobre la manera en que se formaban los géneros editoriales: conservar una serie de códigos formales asociados por el público a un libro con buena aceptación podía ser la clave para lograr que obras análogas se identificaran más rápidamente como pertenecientes al mismo cauce textual (fórmula bien conocida por los libros de caballerías; véase *supra* nota 3).

47.- Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances* (Sevilla, 1584), pp. 71, 83-85, 95, 106.

48.- Citado en *ibid.*, p. 53.

49.- Véase al respecto Jaime Moll, «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», en María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, t. 2, pp. 1049-1056 y Francisco Rico, «La *princeps* del *Lazarillo*. Título, capitulación y epígrafes de un texto apócrifo», *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 113-151.

50.- Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del Lazarillo, texto y mensaje*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 19-40.

51.- *Cancionero de romances*, [Medina del Campo], a costa de Guillermo de Miles, 1550 (ejemplar de la BNE R 12985) y *Cancionero de romances*, en Lisboa, en casa de Manuel de Lyra, 1581 (ejemplar de la BL C.69.a.15).

Se trata de un formato inusual procedente del plegado a lo largo del pliego, un nuevo plegado en tres y un plegado final⁵², que todavía en 1680 impresores experimentados como Alonso Víctor de Paredes no dudaba en considerar un «género imperfecto». En su *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*⁵³, este impresor distinguía entre los «Generos perfectos» de plegado, «que es el comun, y que estilan en casi todas las impresiones: este tiene medidas de a folio, quarto, octavo, diez y seis, treinta y dos, y sesenta y quatro» (23v). En 4º, se avisa que «lo mas que se haze son libros» (24v) y en 16º «hazense en ella casi siempre libros de devocion, y si fueren versos se le dara de ancho vno de ellos, como se dixo en la medida de las Comedias» (24v). El dozavo, sin embargo, entraba en la clasificación de los «Generos imperfectos», según «se dobla de otro modo diferente, como se verá por las signaturas, y por esso le llamo imperfecto. Sus planas son más largas que lo acostumbrado, sin duda por poder traer los tales libros en la faltriquera» (32v). El tema del tamaño asociado a la posibilidad de llevar el ejemplar de un lado a otro (y, probablemente, su precio) no debió de ser de poca monta⁵⁴, porque sobre él volvería el propio Martín Nucio cuando hacia 1553 recuerda cómo había juntado todos los romances viejos que había podido «en vn libro pequeño y de poco precio»⁵⁵ y Lorenzo de Sepúlveda pensaba que su «traslado» suplía *Las quatro partes enteras dela Cronica de España* en folio, «que por ser grande volumen, los que poco tienen careceran del por no tener para comprarlo»⁵⁶. El proyecto echado a andar por Nucio contemplaba no sólo la realización de un ejemplar que rivalizara con los pliegos sueltos en la cantidad y perfección de los textos, sino hasta en el precio y naturaleza portátil. El nuevo producto que ofrecía tendría un costo menor al de un libro en 4º, pero se distinguiría del volumen módico en 8º; podría transportarse con facilidad en la faldriquera y estaría listo «para aprouecharse los que cantarlos quisieren» (*idem*).

En la imprenta de Martín Nucio, la identidad de la publicación estaba salvaguardada frente a sus posibles modelos y competidores, como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, cuyo tamaño había ido del voluminoso *in folio* a dos y tres columnas (en las ediciones de 1511, 1514, 1517, 1520, 1527, 1535 y 1540) al 8º en las de 1557 y 1573⁵⁷ (en las que, al menos en parte, puede advertirse cierto desinterés del público por este tipo de

52.- Pilar Ostos, Ma. Luisa Pardo y Elena E. Rodríguez, *Vocabulario de codicología, versión española revisada del Vocabulaire codicologique de Denis Muzerelle*, Madrid, Arco/Libros, 1997, núm. 312.08.

53.- Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. y pról. de Jaime Moll, nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Madrid, Calambur, 2002. Puede consultarse una versión facsímil del impreso original en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [03/02/2013].

54.- Según ha demostrado Josep Lluís Martos, «como se puede concluir de una revisión al catálogo de Peeters Fontainas (1956), hay hasta sesenta y ocho obras impresas por Martín Nucio en 8º, veintitrés en 12º e, incluso, dos en 16º. Frente al interés por estos formatos tan manejables, sólo están *in folio* tres de las ciento una obras en español que salieron de sus prensas y únicamente encontramos cuatro en 4º. Son datos que evidencian la voluntad de Martín Nucio por imprimir obras en español en tamaños de faltriquera, que potenciaran un precio popular, facilitando, así, su venta y difusión» (en «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», pp. 113-114).

55.- Citado en Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», p. 53.

56.- *Romances nueuamente sacados de historias antiguas dela cronica de España compuestos por Lorenço de Sepulueda*, f. A3r.

57.- José Vicente Salido Gómez, «Cancionero general de Hernando del Castillo», en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, p. 161. Sobre el 8º utilizado por Nucio, puede verse con provecho Josep Lluís Martos, art. cit., pp. 113-114.

cancioneros misceláneos⁵⁸ y los formatos de grandes dimensiones) o frente al elenco de cancioneros y pliegos sueltos de menor tamaño que lo imitaron o saquearon, todos ellos en 4º, hasta la *Segunda parte del cancionero general* de 1552⁵⁹; para que aparezca el dozavo, por supuesto, hay que esperar hasta la publicación del *Cancionero de romances*, como sucede con cancioneros como *Vergel de amores* (Zaragoza, 1551)⁶⁰.

El orden editorial

Otro plano en el que la empresa de Martín Nucio estaba llamada a contribuir y servir luego de modelo fue el terreno de la organización de los materiales. Si volvemos al prólogo, puede advertirse una preocupación sincera desde la primera edición por un tema que vendría a colación después: el del orden editorial. Según apunta ahí el mismo Nucio, aspiraba a una organización temática, aunque su realización no parece haberlo dejado del todo contento: «tambien quise que tuuiesen alguna orden y puse primero los que hablan delas cosas de francia y delos doze pares / despues los que cuentan historias castellanasy despues los de troya / y vltimamente los que tratan cosas de amores / pero esto no se pudo hazer tanto a punto (por ser la primera vez) que alfin no quedasse alguna mezcla de vnos con otros»⁶¹. El ideal de orden alcanzado no fue satisfactorio porque tampoco era una meta fácil. Como ha demostrado Mario Garvin, la organización estuvo fuertemente filiada al orden de sus fuentes en pliegos sueltos (en la sección de *Romances de la historia de España*, por ejemplo, cuando copia más de un romance del mismo pliego conserva el orden del modelo) y sólo recurrió a la tradición oral cuando percibió inconsistencias narrativas entre los impresos⁶²; la presidencia de la materia de Francia en la compilación no debió sorprender mucho, ante su presencia dominante en pliegos sueltos⁶³, muy del gusto de la época debido a la naturaleza narrativa de los romances⁶⁴. Para la segunda edición en su taller, Nucio se concentraría en añadir romances en zonas estratégicas de la nueva composición tipográfica, como sucede con un cuadernillo completo agregado al final del cancionero con 14 romances de la treintena de nuevos⁶⁵. Pese a ello, la articulación de los textos parece una preocupación genuina del trabajo que había emprendido Nucio como editor, pero no se trata de ninguna innovación: ya en los pliegos sueltos se percibía en germen un ánimo organizador que, sin embargo, ofrecía menos retos al tratarse de un

58.– Joaquín González Cuenca, «Introducción», en Hernando del Castillo, *Cancionero general*, edición de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, t. 1, pp. 73-78.

59.– Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), *sale nuevamente a la luz en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española*, introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958, pp. 21-23, 26-27 y 33-38.

60.– En dozavo; *ibid.*, p. 33.

61.– *Cancionero de romances*, f. A2v.

62.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 167-218.

63.– Como señala Laura Puerto Moro, «hasta casi dos tercios del subconjunto de pliegos romanceriles (19 sobre 30), recogen 'materia de Francia' apenas presente en el *Cancionero [general]*, donde, por el contrario, predominan composiciones trovadorescas bajo la práctica de la glosa y la deshecha» (art. cit., pp. 266-267).

64.– Giuseppe Di Stefano, art. cit., pp. 419-420.

65.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 220-232.

formato breve. Cuando Nucio apunta que «esto no se pudo hazer tanto a punto (por ser la primera vez)», se refiere a ser la primera vez que se realiza con un libro de 275 ff., equivalentes a 24 pliegos, y a las dificultades implícitas en la organización temática y narrativa de aquellos textos que podrían ocupar una extensión de tal amplitud.

El tema de la organización de las composiciones, por otro lado, no habría salido a la luz en cancioneros previos. Si volvemos los ojos a otros modelos editoriales, los ejes organizativos en los libros misceláneos era el de la autoría, el género o las formas métricas, el estilo (entendido de forma muy amplia como «de burlas» o «de amores»), a veces combinados en proporciones diversas debido a la naturaleza acumulativa del material (a imagen y semejanza de lo que pasaba en los manuscritos desde los cancioneros latinos, italianos o provenzales⁶⁶ y en los castellanos desde el inicio⁶⁷ y hasta bien entrado el siglo XVI⁶⁸). En sus talleres, los impresores ensayaron varias fórmulas que cuajaron, durante la primera mitad del XVI, en modelos diferentes que triunfarían o no, desde la miscelánea desequilibrada al estilo de la *Propalladia*⁶⁹ y cancioneros impresos como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo⁷⁰, con un orden mixto donde a la división en nueve secciones (por asuntos, estilos y formas métricas) seguía un orden interno por el nombre de sus autores⁷¹, hasta misceláneas poéticas organizadas de acuerdo a sus metros, cuya regularidad sin duda facilitaba la impaginación en la imprenta, como sucede con las *Obras de Boscan* y

66.– Pascale Bourgain, «Réflexions sur la genèse des chansonniers latins», en Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 241-262 y Furio Brugnolo, «El 'libro de poesía' en Italia en los siglos XIV y XV», en *ibid.*, pp. 263-277; Vicenç Beltrán Pepió, «The Typology and Genesis of the Cancioneros: Compiling the Materials», en E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, pp. 19-46.

67.– Giuseppe Di Stefano, art. cit., pp. 416-421.

68.– Manuel Herrera Vázquez, «Notas sobre la recopilación y organización de materiales en los cancioneros de poesías varias del último tercio del siglo XVI», en Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Estudios sobre la poesía de cancionero*, pp. 375-418.

69.– En este caso temprano, la organización del material depende de una voluntad autoral parcial, como puede deducirse del «Prohemio»: «la orden del libro pues que ha de ser pasto spiritual me parecio que se deuia ordenar ala vsança delos corporales pastos. conuiene a saber dandoos por antepasto algunas cosillas breues como con los Cap[itulos]. Ep[istolas]. r[oman]c[es]. y por principal cibo las cosas de mayor subjecto como son las Comedias. / y por pospasto ansi mesmo algunas otras cosillas como vereis» (*Propaladia / de Bartolomé de Torres Naharro (Nápoles, 1517); sale nuevamente a luz reproducida en facsímile por acuerdo de La Academia Española y a sus expensas*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1936, f. IIIr). La voluntad expresada en este «Prohemio», sin embargo, se cumplió a medias, como puede deducirse del acomodo de los romances al final (ff. rIIIv-gIIr), aunque los «Capitulos diuersos» y las «Epistolas familiares» sí se dejaron como «antepasto» (ff. BIIv-DIIIIv).

70.– Como apunta Hernando del Castillo, «e porque todos los ingenios delos ombres naturalmente mucho aman la orden / y ni atodos aplazen vnas materias ni atodos desagradan / ordene / y distingui la presente obra por partes / y distinciones de materias enel modo que se sigue. Que luego enel principio puse las cosas de deuocion / y moralidad / y continue aestas las cosas de amores / diferenciandolas vnas y las otras por los titulos / y nonbres de sus auctores / Y tan bien puse juntas a vna parte todas las canciones / los romances assi mismo a otra / las inuenciones / y letras de justadores en otro capítulo / y tras estas las glosas de motes / y luego los villancicos / y después las preguntas / E por quitar el fastio a los lectores que por ventura las muchas obras graues arriba leydas les causaron / puse ala fin las cosas de burlas prouocantes a risa con que concluye la obra por que coja cada vno por orden lo que mas agrada asu apetito» (*Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a la luz en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española*, ff. Iv-IIr). El mismo editor advierte que el orden temático puede confundir fácilmente al lector y añade algunas herramientas de búsqueda que considera pertinentes: «E por quitar / o aliuair tan bien con este trabajo mio el enojo que se suele causar en buscar las materias por la obra derramadas que acada vno mas plazen / hize tabla / y si no mengaño pro suficiente sobre todo el libro. Por donde en modo tan cierto como breue con poco trabajo se hallaran las materias generales / y particulares / que por toda la obra son difusas» (ff. Iv-IIr).

71.– Manuel Herrera Vázquez, art. cit., p. 398.

algunas de Garcilasso de la Vega⁷². En dos de los tres casos, se advierte que la disposición de los textos seguía un orden de lectura lineal, con una gradación diferenciada en la que se progresa del primer folio al último (en la *Propalladia*, los textos más graves presentados y seguidos por los más ligeros; en el *Cancionero general*, de los textos más graves, de devoción, a los más ligeros, de burlas, con una generosa paleta de tonos intermedios donde sin problema cabría el romancero). Para las *Obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega*, se eligió un modelo de organización mecánico, de acuerdo a las formas métricas (bien ensayado en la imprenta italiana y pertinente por las innovaciones estilísticas de que presumía el volumen al introducir en España una métrica italianizante por primera vez). En las antípodas de estos modelos, el cancionero petrarquista seguía un patrón de compleja organización en el que se reflejaba principalmente la evolución de la historia amorosa del poeta, en sus distintos planos simbólicos. Aunque para el lector moderno resulta fácil entender esta disposición artística, la suerte editorial de los *Rerum vulgarium fragmenta* fue muy distinta: complejos e inestables desde su propia transmisión manuscrita, sometidos a un proceso muy intenso de reescritura y reorganización⁷³, al llegar a la imprenta se advierte muy pronto una incompreensión de la sutil coherencia interna de las composiciones, a menudo sustituida por otra más convencional en la que el impresor prefirió agrupar los textos por sus afinidades métricas⁷⁴. La razón por la que triunfa esta disposición resulta obvia desde la perspectiva de la impaginación: se trataba de agrupaciones textuales fácilmente reconocibles con sólo mirar la página, sin necesidad de leer e interpretar cada soneto o canción para ubicarlo de acuerdo a su contenido. La impaginación de formas polimétricas era un problema técnico difícil de resolver, lo que explica que los impresores (y quizá también los propios autores) hayan preferido agrupaciones uniformes por formas métricas (al estilo de las obras de Boscán y Garcilaso). Si a la imprenta le interesaba mantener cierta regularidad en la formación es porque con ello podía economizar papel y tiempo al contar con una mancha de tinta uniforme; por el contrario, la fórmula polimétrica de la Comedia sería un problema hasta en formatos amplios como el 4º. Al respecto, por ejemplo, recomendaba Alonso Víctor de Paredes que «si fuere libro de Comedias se ha de componer vn verso de los mas largos, tanto que en esse distrito puedan caber todos los demas versos; y el ancho de este verso le servirá de medida»⁷⁵. Respecto al cancionero-

72.- También como parte de una decisión autoral (o, al menos, así nos lo transmitió el editor), según se indica en «A los lectores»: «después que el [Juan Boscán] ya se dexo vencer: y se determino ala impression, y andaua juntando sus papeles y examinandolos, para que con concierto saliessen adonde todo el mundo los viesse, que era cosa que el nunca penso en el principio que lo començo a escreuir, sabemos que los tenia repartidos en quatro libros. En el primero las primeras cosas que compuso que son coplas Españolas, y en el segundo, canciones y sonetos amañera de los Ytalianos, y en el tercero epistolas y capitulos y otras obras tambien ala Ytaliana, en el quarto queria poner las obras de Garcilasso de la vega, de las quales, se en cargo Boscan por el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuuieron, y porque despues dela muerte de Garcilasso, le entregaron a el sus obras para que las dexasse como deuan de estar» (*Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, en la oficina de Carles Amoros, 1543; facsímil digital en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/>> [Fecha de consulta 02/02/2013], f. Aiv).

73.- Marco Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana Editrice, 1979 y *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992; Giuseppe Savoca, *Il Canzoniere di Petrarca, tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.

74.- Nadia Cannata, *Il Canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

75.- Ed. cit., f. 24v.

ro Petrarquista, por ejemplo, parece probable que por la intromisión de los impresores y por falta de recursos técnicos se haya recurrido preferentemente a la publicación de las obras en series definidas por su identidad métrica, según se puede advertir que a menudo las obras se presentan agrupadas en bloques de métrica semejante, como sucedió con las obras de Boscán y Garcilaso desde su primera edición y otros autores españoles que pudieron haber seguido la fórmula del cancionero inspirados por Petrarca⁷⁶. En estas dos tendencias, por supuesto, puede advertirse un orden artístico asumido por un autor excepcional como Petrarca o un orden práctico seguido por un impresor que ofrece a su lector el mismo producto, los textos poéticos en desfase con la estructura macrotextual de autor, sin complicarse la vida y detrás de otro modelo impreso.

Respecto a las soluciones de agrupación de romances dentro de las misceláneas impresas, los criterios no siempre son claros. En la ordenación de los romances incluidos en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, donde convive el criterio por autor y por temáticas afines, el impresor apostaba sin duda por una lectura lineal, donde romance y deshecha compartían autoría o pueden descubrirse series de textos sobre el mismo tema de la muerte como liberación⁷⁷ y exhiben, en fin, «un proceso de edición pensado y meditado»⁷⁸. Este modelo de organización cancioneril pasaría, en razón de su prestigio e influencia, a los cancionerillos posteriores e, incluso, hasta una iniciativa editorial tan original como el *Libro de cincuenta romances*⁷⁹. Esta fórmula servía, sin duda, para composiciones cortesanas de temática afín y autoría reconocida (o, al menos, atribuida), pero ciertamente resultaba torpe para grupos de textos narrativos anónimos como el romancero, donde el mismo personaje protagonizaba núcleos narrativos diferenciados (en ocasiones, insistentemente explicitado desde las rúbricas, quizá para no confundir al lector). El romancero en formación requería una lectura distendida (y por ello progresiva) que no se parecía en nada a la lectura condensada (y por ello basada en la reiteración) que aceptaba el romancero cortesano, en el que a un romance seguía su deshecha y al grupo de romance y deshecha seguía otro grupo análogo sobre el mismo tema.

Fuera del ámbito de los libros impresos, la verdadera experimentación respecto al orden de los romances se dio en un formato que, debido a su menor costo y producción más espontánea, muy pronto pudo experimentar con mayor libertad nuevas formas de organización, ya con un genuino ánimo de experimentación, ya con el propósito de resolver problemas concretos y a la busca de una fórmula comercial exitosa desde el punto de vista del consumidor. El descubrimiento de los nexos obvios entre el pliego y formas breves como las coplas, los villancicos o el romancero fue temprano y nunca se abandonó. Si bien los primeros pliegos de los que tenemos noticia parecen consagrados a obras únicas adaptadas a la extensión del pliego⁸⁰, muy pronto se vislumbra la necesidad de encontrar

76.– Álvaro Alonso, «Cómo se construye un cancionero: sobre los sonetos-prólogo de Boscán, Montemayor y Lomas Cantoral», en Vicenç Beltrán y Juan Paredes (eds.), *Convivio, Estudios sobre la poesía de cancionero*, pp. 55-66.

77.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 117-123.

78.– *Ibid.*, p. 123.

79.– Véase el detallado análisis que realiza Mario Garvin para demostrar la influencia editorial del orden del *Cancionero general* en los demás cancionerillos conocidos en *ibid.*, pp. 123-164.

80.– Sigo el índice cronológico del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos siglo XVI*, pp. 890-892; me refero a los núms. 326, 235.3, 495.5, 535, 417, 326.5, 176.5 y 808, de entre 1482 y 1496 (en su mayoría, sólo conocidos por

un orden apropiado para compilaciones, en pliegos unitarios donde se seguirá primero el orden por autor conocido en los cancioneros (en ocasiones, como sucede con Juan del Encina, incluso supervisado por el mismo autor⁸¹), pero sin descuidar cierta solidaridad temática y anímica de piezas que, al haberse preparado *ex profeso* sobre la misma circunstancia, ofrecían nexos temáticos obvios, desde la defunción a la fiesta⁸². En el caso de los pliegos compuestos, anónimos o de autoría explícita, con el paso de los años las combinaciones proliferaron al buscar, mediando el atractivo de la miscelánea, un público más allá de los primeros lectores insertos en una pequeña nobleza aspiracional, letrados y otros pequeños grupos que frecuentaron el pliego suelto ante la imposibilidad de adquirir la copia elegante o el volumen impreso⁸³. No es el propósito presentar una tipología exhaustiva, pero sí llamar la atención sobre el amplio abanico de patrones de combinación desplegados: mezclas de géneros (por ejemplo, algunos prosímetros⁸⁴), misceláneas de temas y estilos afines (amores burlescos, con asociaciones ingeniosas como el «Abrás me Madalenica...» seguido del «No te tardes que me muero, carcelero» de Juan del Enzina, pero precedidos por «Yo te voto a dios ximena, puta vil rostros de mona»⁸⁵), misceláneas de temas y estilos contrarios (pero ingeniosamente zurcidos, como el romance sobre la prisión de Guarinos, a quien el rey moro le ofrece a una de sus hijas en matrimonio sin que la acepte, y de nuevo el «Abrás me Madalenica...»⁸⁶), misceláneas surtidas de obras que coincidirían en haber ganado el reconocimiento de los lectores, sin que compartan ni géneros, ni temas, ni estilos entre ellas (como el pliego que reúne un romance sobre el desafío de Montesinos y Oliveros y termina con un doble remate: «Razón que fuerza no quiere...» de Encina y «Por una gentil floresta...» de Santillana⁸⁷, muestra inequívoca de la impronta cortesana en el romancero⁸⁸, cuya única justificación podría ser el recto y verso de un folio en blanco pendiente de llenado luego del romance); obras vinculadas por su *performance* (del tipo «Canciones y villancicos para cantar y tañer con vihuela»⁸⁹) y varias ingeniosas soluciones más.

noticias de segunda mano). Los pliegos monográficos continúan, por supuesto, mucho después de estas fechas, al estilo de las *Coplas que hizo don Jorge Manrique por la muerte de su padre* (núms. 326.5-329 y 332-334), las *Coplas de los siete pecados capitales* de Juan de Mena (núms. 354.5-356.5), las *Coplas de Mingo Revulgo* glosadas por Fernando del Pulgar (núms. 450.5-459.5), etc.

81.- Como ha demostrado Víctor Infantes en «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 83-99.

82.- Como las tres piezas incluidas en *La dolorosa muerte del Príncipe / Don Juan* de hacia 1497, en cuya portada se apunta como *Tragedia trobada por Juan del enzina*: «Despierta despierta tus fuerças pegaso...», el romance «Triste españa sin ventura...» y el villancico «Atal perdida tan triste...», hacia 1497 (*ibid.*, núm. 180) o las prosas, coplas, motes y villancicos de Luis de Soto en el *Recebimiento que se fizo al rey don Fernando en Valladolid*, de hacia 1509 (núm. 550.3).

83.- Vicenç Beltrán, «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», pp. 369-370.

84.- *Carta de la gran victoria y presa de Oran*, de hacia 1509, carta en prosa rematada por dos villancicos y unas coplas sobre el mismo tema (núms. 759 y 760) o *La historia del virtuoso cauallero don Tungano*, de 1526, con la prosa señalada, un romance tomado del *Cancionero general* y su glosa (núm. 901).

85.- De hacia 1511-1515, núms. 790-793.

86.- De hacia 1511-1515, núm. 1026.

87.- De hacia 1511-1515, núm. 1040.

88.- Vicenç Beltrán, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», p. 91.

89.- S/f, núm. 1066.

Sobre la ineludible alianza entre el pliego suelto y el romancero, aunque se antoja una pareja obvia, lo cierto es que no tuvo una naturaleza poligenética y, como señala Vicenç Beltrán, «parece haber sido Jacobo Cromberger quien en el periodo 1510-1516 descubrió para el pliego un nuevo filón: el romancero»⁹⁰. La alianza inició tímida con el pliego unitario, a razón de un romance por pliego, como «Assentado esta Gayferos en el palacio real» (de entre 1510-1515, núm. 994), aunque muy rápidamente deriva hacia el pliego con remate, compuesto por un romance y seguido de una coletilla ante la necesidad de no dejar blancos al final del pliego, al estilo del *Romance del conde Claros*, «Media noche era por filo...», rematado por un villancico (núm. 477), sin fecha, o el *Romance del moro Calaynos*, rematado con un villancico de Juan del Encina, de hacia 1510-1515 (núms. 1028-1031). La naturaleza acomodaticia de la coletilla editorial se explicita en pliegos como el del *Romance del conde Alarcos*, rematado no por un villancico o unas coplas, como parece ser la costumbre (véase el pliego núm. 484), sino por otro romance breve sobre Amadís que llena en sus dos terceras partes el blanco del folio Aiiij v (núm. 485), lo que articula dos romances sin un vínculo narrativo explícito más allá de su identidad métrica y la oportunidad de poder cantarse. Ante un hilo conductor garantizado, el de la forma y la *performance*, la acumulación de estilos y temas diversos no fue rara y quizá hasta pudo ser otro atractivo, según se aprecia la aparición temprana de los pliegos compuestos de «varias maneras de romances», como el pliego de hacia 1515-1517 que inicia con «Aquí comiençan onze maneras de romances» y ofrece, además del elenco de romances sobre penas de amor (aunque remata con «La gentil dama y el rústico pastor» y «Rosa fresca...»), deshechas, villancetes y motes (núm. 668) o compilaciones simplemente de varios (como el núm. 990, donde se mezcla un romance de Amadís, uno de la materia de Francia y otro carolingio de Gaíferos; uno sobre el rey don Fernando, otro de penas de amor de Pedro Núñez y otro sobre la toma de Bujía).

Al tratarse de obras anónimas, debió resultar difícil repetir clasificaciones más tradicionales como se había hecho en los cancioneros por nombre de autor, de manera que se impuso la forma de identificación más obvia para textos sin autoría explícita: el nombre del protagonista. Así, la extensión caprichosa del género permitió pronto experimentar con combinaciones de dos o más romances protagonizados por el mismo personaje, lo que condujo naturalmente a segmentos narrativos diversos que requerían un orden interno (a menudo lógico-causal, cronológico, espacial) para su articulación. Un ejemplo de este paso puede advertirse en la evolución organizativa de los romances del marqués de Mantua, desde los dos romances (tres en realidad) de hacia 1515-1519 y hasta el pliego de 1597 donde se articulan cuatro romances. Una solución para organizar los materiales y guiar al lector puede encontrarse desde los respectivos encabezados de ambos pliegos, con fuerte énfasis en la identidad onomástica de las composiciones:

¶ Aqui comiençan dos romances delmarques de mantua. El primero es de como andando perdido por vn bosque fallo a su sobrino Baldouinos con feridas de muerte. y el segundo la embaxada que el marques embio al emperador demandando justicia. E otro agora añadido que es la sentencia que dieron a Carloto: fecha por Jeronymo tremiño de Catalayud (núm. 607).

90.- Vicenç Beltrán, «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», p. 370.

¶ Quatro romances vieios del marques de Mantua. ¶ El primero, cuenta como andando el Marques de Mantua perdido por vn bosque, hallo a su sobrino Valdouinos con heridas de muerte. ¶ El segundo, la embajada que el Marques de Mantua embio al Emperador, demandandole justicia. ¶ El tercero, la sentencia que dieron a don Carloto, por la muerte de Valdouinos. ¶ El quarto y vltimo es, de las obsequias que hizieron en la sepultura de Valdouinos (núm. 971).

Llama la atención en el primer pliego la mención a «dos romances del marqués de Mantua», cuando se trata en realidad de tres, porque la sentencia de Carloto sirve de cierre al asesinato de Baldovinos (de otro modo, quedaría impune). Esta mención a dos romances con un tercero «agora añadido» permite suponer un pliego suelto previo formado sólo por los primeros dos. Así, al par de romances de estilo juglaresco se sumaría un tercero, con un Carloto (bien identificado nominalmente, pero cuyo origen ignoramos)⁹¹ y un estilo amplificatorio que hace sospechar se trató de un encargo para esta edición, ante los folios en blanco, acometido por Jerónimo Tremiño. Aunque el paso de uno a otro se percibe en primer lugar como un desarrollo acumulativo para llenar el pliego, no hay que perder de vista que durante el proceso se atiende también a la unidad entre los textos (métrica, estilística y temática), a su coherencia narrativa (justificada en los dos primeros por la presencia del marqués de Mantua y entre el primero y el último por la traición, castigada, de Carloto) y al suspenso que puede lograr (en el primer romance Carloto se presenta como un asesino alevé, hijo del emperador; en el segundo, crece la expectación del lector al llevar la demanda de justicia ante el emperador; en la tercera, se resuelve el caso con el castigo, demorado hasta el final del romance, de Carloto). En este sentido, el llenado del pliego parece un requisito menor ante la posibilidad de que el impresor haya encargado un texto creado *ex profeso* para ofrecer una conclusión climática a los posibles lectores. El procedimiento apunta a recoger textos previos, identificar núcleos narrativos sin desarrollar y crear nuevos textos encadenados diegéticamente como ampliaciones narrativas, de modo que ninguna posible trama argumental quede sin resolver. En el pliego de 1597, la acción se divide ordenadamente en cuatro «romances vieios» y en cada caso se explicita la relación causal entre ellos: en el primero, encontramos a Baldovinos con «heridas de muerte» como detonante de la acción narrativa: una muerte y un asesino alevé hijo del emperador; en el segundo, el marqués manda una embajada al emperador «demandándole justicia» por la muerte de Baldovinos; en el tercero, la sentencia de Carloto se debe a «la muerte de Valdouinos» y en el cuarto y último se cuentan las obsequias en la tumba de Baldovinos. El último romance de la serie, a diferencia del pliego más temprano, puede parecer anticlimático para el lector actual, pues se trata de un romance de tamaño mediano, fuera de la intriga inicial, en el que se amplifica sencillamente uno de los cabos sueltos del primer romance: el entierro de Baldovinos, abandonado su cuerpo en el bosque. En 1597, sin embargo, debió percibirse como un desenlace más que apropiado, pues el sepelio honroso funcionaba como el contrario restaurador de la deshonra inicial, «final feliz» y redondo que explicaría, al menos en parte, la prosperidad de los romances del marqués de Mantua entre un público adulto (a quien llamaría la atención la diatriba entre justicia y poder real y la intriga que generaba esta dupla), pero también

91.- Vicenç Beltrán, «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», p. 91.

entre el público infantil o juvenil donde pudo circular en las escuelas, de hacer caso a Cervantes («Historia sabida de los niños, no ignorada de mozos, celebrada y aún creída de los viejos») y a Rodrigo Caro («¡Oh, noble marqués de Mantua! / ¡Qué de veces repetido / fue tu caso lastimero, | que en la escuela deprendimos!»)⁹². El último romance podría no agregar nada a la intriga inicial, pero se volvía parte de un discurso ejemplar sobre el orden restablecido.

El verdadero motor de todos estos ajustes, sin embargo, sería el valor comercial de la compilación, no su utilidad ejemplar o su perfeccionamiento diegético; en el fondo, se trata de ofrecer alguna novedad que justifique de nuevo la compra de un pliego de romances ya publicados antes por la competencia o en la misma imprenta, pero con agregados ingeniosos que hicieran más atractivo el producto. Como ha demostrado Trevor J. Dadson con el análisis del inventario de Cristóbal López en 1606-1607, el pliego debió ser un éxito de ventas a juzgar por las nueve resmas de pliegos del marqués de Mantua, equivalentes a unos 1500 ejemplares, a las 55 manos que se conservaban entre los bienes de Mariana Hernández, mujer del librero Pedro de la Torre y a los 90 ejemplares que mandó Francisco Muñoz Centeno a Tierra firme en 1585⁹³. Hoy tenemos muchos equivalentes comerciales, como las ediciones de películas en blu-ray con restauración de imagen («nuevamente corregido» o «nuevamente emendado»), con un final alternativo o nuevas escenas nunca antes vistas («e otro romance agora añadido»), con cortometrajes o avances de otras películas de géneros distintos («y otros muchos villancicos diuersos»), etc.

Dentro de este panorama, la organización de los textos propuesta por Martín Nucio no parecerá ya tan novedosa, pero debemos considerar que el reto estribó en mantener un orden simple (pensado para las ocho páginas del pliego) a lo largo de los 275 folios que componen el *Cancionero de romances*. La solución dada por el editor al problema es bien conocida y también he podido apuntar ya el orgullo con el que la presume a sus lectores; en parte, como otra estrategia de venta ante la clara superación de las limitaciones espaciales del pliego suelto. La efectividad de la fórmula organizativa, basada en la identidad de los personajes y el encadenamiento/amplificación de núcleos narrativos para formar una diégesis comprensible no sólo se demuestra por su imitación en otros romanceros semejantes, sino por su evolución hacia el romancero monodiegético, centrado en un personaje único, como la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar en romances en lenguaje antiguo* de Juan de Escobar de 1605.

El ejemplar inicia con una «TABLA DE LOS ROMANCES QUE AY EN ESTE LIBRO» (ff. A3r-A5v), donde se enlistan alfabéticamente los *incipit* de cada romance, como una herramienta básica que confiere al usuario la capacidad de leer selectivamente con independencia del orden impuesto por el impresor. No hay que olvidar, sin embargo, que esta tabla se coloca después del prólogo en el cual se avisa de un orden editorial. Contra el derecho del lector de transitar a su gusto por la miscelánea romanceril, la intención de una

92.- Jacobo Sanz Hermida, «La literatura popular, ¿una escuela portátil?», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, pp. 349-360.

93.- Trevor J. Dadson, «La librería de Cristóbal López (1606): estudio y análisis de una librería madrileña de principios del siglo XVII», en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), edición al cuidado de M^a Isabel Hernández González, *El libro antiguo español. IV, Coleccionismo y bibliotecas (siglos XV-XVIII)*, Salamanca / Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1998, p. 186.

lectura dirigida se explicita desde una perspectiva material en otros dos espacios privilegiados de la superficie del folio: en los títulos corrientes del margen superior de la página y en los finales de cada serie de romances e inicios. Respecto a los títulos corrientes, cada uno se reparte de manera uniforme a lo largo de dos cabeceras (vuelto y recto del folio), de modo que en el vuelto siempre queda la primera parte del sintagma (reiteradamente «Romance de») y en el recto, la segunda, con la identidad onomástica de la serie. Las primeras series y los primeros títulos corrientes resultan uniformes y no parecen ofrecer ninguna complicación, pero los problemas se presentarán cuando se cambia el orden establecido en los pliegos sueltos y Martín Nucio ensaya un orden cronológico estricto de acuerdo a los reyes españoles. La primera serie de Romances «delas cosas de francia y delos doze pares» avanza sin muchos problemas:

- Romance del | conde Dirlos. (ff. 6v-28r)
- Romance del | marques de mantua. (ff. 29v-54r)
- Romance de | don Gayferos. (ff. 54v-65r)
- Romance de | vn desafio. (ff. 65v-71r)
- Romance de | don Reynaldos. (ff. 71v-77r)
- Romance de | don Roldan. (ff. 77v-82r)
- Romance del | conde claros. (ff. 82v-92r)
- Romance del | moro Calaynos. (ff. 92v-100r)
- Romance del | conde Guarinos. (ff. 100v-103r)
- Dos Romances de | Gayferos. (ff. 103v-107r)
- Romance del | conde Alarcos. (ff. 107v-114r)
- Romance segundo | de don Renaldos. (ff. 114v-122r)

Como puede advertirse, al seguir el orden onomástico previsto en los pliegos sueltos la composición de los títulos es muy regular. Esta regularidad se repite en la composición del volumen, pues un buen porcentaje de las secciones identificadas por el nombre de su protagonista está compuesto por un único romance (como pasó en muchas ocasiones en los pliegos sueltos)⁹⁴ y sólo en tres casos se presentan dos o más romances articulados bajo el mismo título corriente en la cabecera (los romances del marqués de Mantua, del conde Claros y los dos de Gayferos). El orden interno de estas pocas secciones debió seguir el observado en los pliegos sueltos que sirvieron de modelo, a juzgar por las coincidencias⁹⁵:

Pliego suelto, posiblemente Valladolid,
Guillén de Brocar, 1515-1519⁹⁶

Romance del | marques de mantua.
(*Cancionero de romances*, ff. 29v-54r)

94.- Así con el romance del conde Dirlos, el primero de don Gayferos, con el de un desafio, los de don Reynaldos, don Roldán, el moro Calaynos, el conde Guarinos, el conde Alarcos y el segundo de Reynaldos.

95.- Sobre las relaciones entre este pliego y el *Cancionero de romances*, véase Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 173-174.

96.- Bibliothèque Nationale de France, Y2 859; *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, núm. 607.

¶ Aquí comiençan dos roman | ces delmarques de mantua. El primero es de como an | dando perdido por vn bosque fallo a su sobrino Baldoui | nos con feridas de muerte. Y el segundo la embaxada que el | marques embio al emperador demandando justicia. E o- | tro agora añadido que es la sentencia que dieron a Carloto: fe | cha por Jeronymo tremiño de Calatayud.

ROMANCE | del marques de mantua.

Romance | del marques de mantua.

ROMANCE dela | embaxada que embio da- | nes vger al emperador.

Romance | dela embaxada que embio danes vrgeio marques de mantua al | emperador.

SENTENCIA DA- | da contra Carloto.

Sentencia da- | da a Don Carloto.

Quizá esta misma atención a los modelos explique también que Martín Nucio se haya rehusado a presentar articulados en una secuencia el «Romance de vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. don Gayferos» y los «Dos Romances de vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. Gayferos» o el «Romance de vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. don Reynaldos» y el «Romance segundo vrgeio marques de mantua al Romance | emperador. de don Renaldos»; además de advertir que sus núcleos narrativos no tenían continuidad (a diferencia, por ejemplo, de lo que pasa con los tres romances del marqués de Mantua o los dos de Gayferos), percibiría que dentro de la tradición impresa previa tendrían también una circulación independiente.

Hay un segundo indicio explícito de segmentación que se suma al uso de títulos corrientes en cabeceras: la asignación de blancos entre cada uno de los bloques onomásticos. Para subrayar la identidad de cada sección, el impresor dejó un blanco al final, cerró explícitamente con la leyenda «Fin» e inició el nuevo romance en el recto o el verso del folio. Los blancos dejados entre una sección y la siguiente son visibles (pueden ocupar hasta medio folio o más, como en los casos de los ff. 54v, 92r, 107r) y en alguna ocasión pueden abarcar el folio casi completo (f. 122r). El procedimiento se abandona muy poco después de iniciar los romances que tratan de la historia de España (el último blanco y la última leyenda «Fin» están en el f. 144r) y sólo hasta el f. 188v aparece un blanco equivalente a cuatro líneas de texto. Cuando se forman series de romances al interior de una sección con identidad onomástica (los romances del marqués de Mantua, los del conde Claros y los dos de Gayferos), se evita la inclusión de la leyenda «Fin» entre ellos⁹⁷, lo que demuestra que no se trata sólo de señalar el término del romance, sino que se piensa en una serie (aunque en muchos casos dicha serie esté compuesta por un solo romance).

En la sección de los romances «que cuentan historias castellanas», Martín Nucio sin duda respetó el orden advertido en los pliegos sueltos⁹⁸, pero diseñó los títulos corrientes

97.– Sólo en un caso, posiblemente por una errata, se incluye un «Fin» entre dos romances del conde Claros en el f. 90v.

98.– Véase Mario Garvin, *op. cit.*, 182-205.

según un orden macroestructural por reinados (lo que parcialmente atendía a la onomástica de los protagonistas):

- Romance de | la duquesa de Loreyna. (ff. 122v-125r)
- Romance del | rey don Rodrigo. (ff. 125v-131r)
- Romance del | rey don Bermudo. (ff. 131v-132r)
- Romance de | don Alfonso el casto. (ff. 132v-135r)
- Romances de | Bernaldo del carpio. (ff. 135v-142r)
- Romance dela muerte | del rey don Alfonso el casto. (ff. 142v-144r)
- Romance dela muerte | del rey don Sancho. (ff. 144v-151r)
- Romance del | rey don Alonso. (ff. 151v-153r)
- Romance del juramento | del rey don Alonso. (ff. 153v-155r)
- Romance del | Cid ruy diaz. (ff. 155v-157r)
- Romance del rey | don Fernando primero. (ff. 157v-158r)
- Romance del | rey don Sancho. (ff. 158v-159r)
- Romance de | los condes de carrion. (ff. 159v-160r)
- Romance que dize | tres cortes armara el rey. (ff. 160v-161r)
- Romance del | rey don Sancho ordoñez. (ff. 161v-163r)
- Romance de | doña Hembra. (ff. 163v-164r)
- Romance del | rey don Fernando quarto. (ff. 164v-166r)
- Romance de | don Fadrique. (ff. 166v-168r)
- Romance de | doña Isabel. (ff. 168v-171r)
- Romance de | merida sale el palmero. (ff. 171v-174r)
- Romance de | Sayauedra. (ff. 174v-175r)
- Romance del | obispo don gonçalo. (ff. 175v-177r)
- Romance delos | cinco marauedis. (ff. 177v-179r)
- Romance del rey moro | Que perdio a Valencia. (ff. 179v-180r)
- Romance de | Antequera. (ff. 180v-182r)
- Romance de | Abenamar. (ff. 182v-183r)
- Romance del rey moro | que perdio alhama. (ff. 183v-184r)
- Romance que dizen | ya se salia el rey moro. (ff. 184v-185r)
- Romance de | Boualias el pagano. (ff. 185v-186r)
- Romance del | infante vengador. (ff. 186v-187r)
- Romance que dizen | por la matança va el viejo. (ff. 187v-188r)
- Romance que dizen | por la dolencia va el viejo. (ff. 188v-189r)
- Romance de | Virgilios. (ff. 189v-190r)
- Romance de | rosa florida. (ff. 190v-191r)
- Romance de | de don Tristan. (ff. 191v-192r)
- Romance de | conde Arnaldos. (ff. 192v-193r)
- Romance de | Montesinos. (ff. 193v-194r)

Romance de | Valdouinos. (ff. 194v-195r)

Del romance que abre la sección no conocemos pliego suelto, pero su inclusión sugiere que el criterio cronológico por reinado pretendía ser estricto, como se infiere del paratexto⁹⁹ y del mismo romance¹⁰⁰; la serie de cuatro romances alusivos al rey Rodrigo, con antecedentes en los pliegos sueltos¹⁰¹, se prolonga hasta el f. 131r en que cierra con la leyenda «Fin» y el consabido espacio en blanco siguiente. La serie inmediata de los romances de Bermudo y Alfonso el Casto (ff. 131v-135v) también agrega marcas de separación de acuerdo a su modelo en pliegos sueltos¹⁰². Respecto a la serie siguiente, los romances de Bernardo del Carpio durante el reinado de Alfonso el Casto (ff. 136r-142r), Mario Garvin piensa con razón que pudieron estar reunidos también en un pliego suelto anterior no conservado¹⁰³. Esta sección cierra con un romance sobre la muerte de Alfonso el Casto (ff. 142v-144r), con lo que concluye la saga abierta folios atrás y se anuncia la sucesión del rey Ramiro.

Los siguientes títulos corrientes dejan entrever que el sistema por reinados no es tan fácil de seguir como parece a primera vista, en una serie que tenía además la complicación adicional de haberse formado por una selección de romances aislados, sin haber contado con modelos de organización previos en pliegos sueltos¹⁰⁴. Los títulos corrientes de la serie de romances protagonizados por el Cid van del reinado de Sancho II y Alfonso VI en estricto orden cronológico (ff. 144v-157r), pero vuelven a la muerte del rey Fernando (ff. 157v-158r) y de nuevo a la muerte de Sancho II (ff. 158v-159r), para saltar hasta el episodio de la afrenta de Corpes (ff. 159v-160r) y las cortes en las que el rey da su fallo, mediante la introducción de un nuevo tipo de etiqueta en la que se ordena por el *incipit* del romance («Romance que dize | tres cortes armara el rey», ff. 160v-161r). Aunque todos los romances coinciden en un mayor o menor protagonismo del Cid, al seguir una onomástica regia se pierde el núcleo narrativo en perjuicio de la lógica narrativa del conjunto. La imperfección de la propuesta se advierte cuando atendemos a los romances que quedan sin título corriente que los identifique, ambos protagonizados por personajes femeninos (un «Romance de Ximena gomez» y un «Romance de doña Vrraca»; ff. 155r-155v y 158r-158v) o a las relaciones de la lógica narrativa entre los romances («Afuera afuera Rodrigo...», por ejemplo, se presenta después de «Cualga diego laynez...» y seguido de «Doliente estaba doliente...» y «Morir vos queredes padre...», sin que haya una razón explícita para tal desorden narrativo). Será hasta la edición de 1550 que se ordenen los romances por su cronología interna y su lógica narrativa¹⁰⁵.

En los folios siguientes, los títulos corrientes se suceden con más flexibilidad, identificados unas veces por el nombre de su protagonista, otras por su *incipit* y otras más por el

99.– «Romance | dela duquesade Loreyna saca | do dela historia del rey don | Rodrigo que perdio a | Hespaña», f. 122v.

100.– «En la cibdad de Toledo / muy grandes fiestas hazia / este rey godo Rodrigo / con su gran caualleria», f. 122v.

101.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 182-183.

102.– *Ibid.*, pp. 183-184.

103.– *Ibid.*, p. 197; aunque Garvin realiza su planteamiento con mucha cautela, creo que por el contexto en el que se encuentra la serie y por la distribución y marcas en el *Cancionero de romances*, puede afirmarse sin duda la existencia previa de un pliego suelto no conservado.

104.– *Ibid.*, pp. 186-197.

105.– *Ibid.*, pp. 224-228.

nombre de su autor, sin que haya una norma preferible sobre las demás, ya que en muchos casos no se trata de romances con vínculos entre sí (de ahí que haya más títulos corrientes, a veces uno por romance):

- Romance de | Paris. (ff. 195v-198r)
- Romance del | Menelao. (ff. 198v-199r)
- Romance dela | muerte de hector. (ff. 199v-208r)
- Romance delas obsequias | de hector el troyano. (ff. 208v-210r)
- Romance dela | reyna Hecuba. (ff. 210v-211r)
- Romance que dize | Tarquino. (ff. 211v-213r)
- Romance que dizen | mira Nero de tarpeya. (ff. 213v-214r)
- Romance que dizen | triste estaua el padre santo. (ff. 214v-215r)
- Romance del | incitamento contra el turco. (ff. 215v-220r)
- Romance .I. de | Bartholome de Torres. (ff. 220v-224r)
- Romance .II. de | Bartholome de Torres. (ff. 224v-225r)
- Romance .III. de | Bartholome de Torres. (ff. 225v-226r)
- Romance .IIII. de | Bartholome de Torres. (ff. 226v-227r)
- Romance que dizen | Arriba canes arriba. (ff. 227v-228r)
- Romance que dizen | Lançarote. (ff. 228r-229r)
- Romance que dize | Domingo era de ramos. (ff. 229v-230r)
- Romance de | Fontefrida. (ff. 230v-231r)
- Romance del | rey Ramiro. (ff. 231v-232r)
- Romance de | don Alonso de Cardena. (ff. 232v-233r)
- Romance de | don iuan manuel. (ff. 233v-234r)
- Romance de | comendador auila. (ff. 234v-235r)
- Romance de | Iuan de leyva. (ff. 235v-236)
- Romance | yo me era mora morayma. (ff. 236v-237r)
- Romance de | Durandarte. (ff. 237v-238r).

Sobre el método seguido por el impresor, su ideario explícito no estaría ni en la primera edición del *Cancionero de romances* ni en la segunda de 1550 (cuyas ampliaciones están orientadas por la inclusión de nuevos textos en lugares estratégicos de la composición editorial¹⁰⁶), sino en el prólogo a la edición de los romances de Lorenzo de Sepúlveda, hacia 1553, donde apuntaba sobre el volumen salido de su taller: «trabaje que en el se pusiessen algunos romances no como estauan sino como deuen, porque auiendo en el muchos que tratan de vna mesma persona no me parecio justo que estuuiesen derramados por el libro como estauan, mas que se juntassen todos en vno, porque de esta manera la historia dellas sera mas clara y al letor sera mas aplazible»¹⁰⁷. El trabajo de Nucio continuaba la agrupación onomástica («muchos que tratan de vna mesma persona») y la organización

106.– Mario Garvin, *op. cit.*, pp. 220-232.

107.– Citado en Antonio Rodríguez-Moñino, «Introducción», en Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, p. 53.

al interior del grupo para formar una diégesis comprensible («la historia dellas sera mas clara»); todo ello, como pasaba en la tradición editorial, para beneficio del lector y con independencia del creador. Difícil reto que, en todo caso, no era sino una extensión de las prácticas que se habían seguido en los pliegos sueltos desde décadas atrás.

El romancero después del *Cancionero de romances*

El triunfo de la fórmula editorial fue inmediato, desde la copia a plana y renglón o copia ajustada del taller de Guillermo de Miles de 1550¹⁰⁸, realizada sobre la primera edición, o las siguientes, donde la edición de Amberes de 1550¹⁰⁹ sirvió como modelo para la copia ajustada de 1555¹¹⁰, que debió servir, a su vez, de modelo para 1568¹¹¹. Sus mayores logros podrían constatarse, por supuesto, en las series de romanceros que vendrían después fuera del aura de influencia directa del *Cancionero de romances*, desde romanceros originales de autor como el de Sepúlveda hasta los mismos plagios, como la *Silva de varios romances*, de la que ha escrito Giuseppe Di Stefano que «en poco tiempo se ha pasado del pionerismo de Nucio a una producción de Romanceros que se piratean unos a otros, como ocurría entre los pliegos»¹¹². La fórmula se volvería popular y evolucionaría a saltos, hasta llegar a híbridos compilatorios como la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar en romances en lenguaje antiguo*, cuyas articulaciones principales podían advertirse ya en los pliegos y cancioneros más tempranos, pero que debe esperar hasta el siglo XVII, cuando la fuerte competencia comercial termine por agotar la fórmula compilatoria de romances misceláneos (de las *Silvas* y las *Flores* hasta el *Romancero general*) para poder proponer una propia y «original»: la del cancionero compilatorio de romances viejos, nuevos y eruditos, pero organizado a modo de biografía estricta y no ya como miscelánea. En esta «nueva» estructura puede advertirse, por supuesto, el triunfo de la narratividad que había orientado los antojos del público lector desde que Martín Nucio dio prioridad a los romances «delas cosas de francia y delos doze pares», donde el romance narrativo crece desde su ocupación en el pliego suelto hasta una historia densa y compleja repartida a lo largo de varios romances ensamblados con una buena dosis de ingenio y no pocas dificultades, con un protagonista nacional. Un estudio más amplio nos conduciría hasta las ediciones críticas del romancero publicadas durante el último cuarto del siglo XX, familiares para todos, con muchas características comunes en las que fácilmente pueden verse reflejadas las demandas de los lectores y el olfato de las casas editoriales (en ocasiones, orientadas por los editores críticos): ediciones filológicas profusamente anotadas, al estilo de un *Quijote* o de un *Cantar de mio Cid* (en suma, de un Clásico), en una fórmula editorial que aspira a conquistar un público académico legítimo o a un público de bachilleres con aspiraciones (quizá más numeroso). Una fórmula atractiva para un universitario en un momento de democratización de los estudios profesionales,

108.– Biblioteca Nacional de España R-12985.

109.– Bayerische Staatsbibliothek, Munich Rar. 925.

110.– British Library C.20.a.36.

111.– British Library C.20.a.37.

112.– Giuseppe Di Stefano, art. cit., p. 418.

donde el romance «académicamente» «enmendado y anotado» vuelve a ser una apetitosa opción comercial para el amplio público que se despliega desde los pupitres. Detrás de esta curiosa continuidad y sin dejar de considerar las diferencias, la noción del género editorial puede ayudarnos a entender las estrategias desplegadas y el auge alcanzado hasta nuestros días.