

Heurística editorial en el romancero carolingio¹

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Academia Mexicana de la Lengua ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.96773>

ES Resumen: A partir de una heurística implícita en el naciente negocio de la imprenta española, donde el mercado creció a través de caminos discontinuos y diferentes tanteos, los productos editoriales impresos fueron el resultado de la interacción comercial entre impresores, el público de la corte y el público de las ciudades. Contra la intención divulgativa que caracterizó a otros subgéneros del Romancero, donde los autores de pliegos sueltos comenzaron a romancear los títulos más exitosos de las imprentas españolas, el análisis de los Romances carolingios demuestra una vertiente distinta, centrada en una experimentación editorial que jugaba con historias de mayor complejidad, personajes reconocidos, técnicas de amplificación y un estilo formulario. Además de lo anterior, me propongo evidenciar cómo las versiones extensas de los romances más representativos del ciclo lograron posicionarse como anzuelos comerciales en el formato más demandado y novedoso de la época: el libro impreso.

Palabras clave: cancionero, materia de Francia, romancero carolingio, pliego suelto, mercado editorial, heurística editorial.

EN Printing Heuristics in the Carolingian Romances

Abstract: From a heuristic implicit in the nascent business of the Spanish printing press, where the market was growing through discontinuous paths and different scores, printed publishing products were the result of commercial flows between the urban and suburban public and the courtly public. Although it has been found that several loose sheets of other subgenres of the Romancero reached commercial success since before their integration in printed formats, the present study is interested in demonstrating that the Carolingian cycle traveled an opposite path, but remaining within the context of editorial experimentation that played with episodes, characters, amplification techniques and redundant elements. The study also aims to show how the extensive versions of the most representative romances of the cycle managed to position themselves as commercial hooks in the most demanded and novel format of the time: the printed book.

Keywords: cancionero, matter of France, carolingian *romancero*, chapbooks, book market, editorial heuristic.

Sumario: 1. El Romancero carolingio como un espacio de experimentación editorial. 2. Los temas carolingios en el romancero cortés manuscrito antes de la imprenta. 3. Los romances carolingios en la imprenta: pliegos sueltos. 4. El Romancero carolingio en Amberes. 5. Nuevas perspectivas sobre el Romancero carolingio. Bibliografía.

Cómo citar: Higashi, A. (2024). Heurística editorial en el romancero carolingio. *Revista de Filología Románica* 41 (2024): 163-175. <https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.96773>

1. El Romancero carolingio como un espacio de experimentación editorial

Resulta difícil pensar los romances de tema carolingio como una zona de experimentación para las imprentas españolas del xvi. Desde la perspectiva del siglo xxi, este subgénero romanceril ha lucido sano y bogante; fue, ciertamente, el que mejor se adaptó a la mecánica de producción y venta del pliego suelto, escalado luego a los libros de romances, y así lo corroboran varios hitos: como ha apuntado Laura Puerto Moro (2012: 266-267), casi dos tercios de los pliegos que contienen romances recogen «materia de Francia»; si desconbamos un romance hoy perdido sobre la muerte de Felipe el Hermoso o los romances de fray Ambrosio Montesino (Garvin 2023: núm. CIM/RAR16-06*MF y CIM/RAR16-08AM), carolingio es el primer pliego

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

conocido que incluye un romance (Zaragoza: Jorge Coci, ca. 1510; Rodríguez-Moñino 1997: núm. 1020 y Garvin 2023: CIM/RAR16-10*CD) y precisamente destaca por su peculiar extensión, 12 hojas, que parecería tan contraria a la misma esencia del pliego suelto y que, paradójicamente, no dejaría de imprimirse en las décadas siguientes (1997: núms. 1019, 1021 y 1022); carolingio es el grupo de romances del marqués de Mantua de la misma extensión, publicado por primera vez hacia 1515-1519 en Valladolid (1997: núm. 607), pero ininterrumpidamente a lo largo de todo el siglo; la misma Laura Puerto Moro llama la atención sobre la experimentación formal a la que los Cromberger sometieron al romance de Gaiferos en los primeros años del pliego suelto: en 1513 tenemos un Gaiferos tamaño folio (1997: núm. 994) y, ca. 1511-1515, otros en cuarto con ilustraciones (1997: núms. 7 y 995) y sin ellas (1997: núm. 6). A pesar de sus peculiaridades, romances tan originales como el marqués de Mantua, Gaiferos o el conde Alarcos estuvieron siempre en los puntos más altos de impresión y ventas, y con justicia pueden ser considerados *best sellers* de su momento (Di Stefano 2021: 218). Otros experimentos, lamentablemente, fracasarían, como el pliego en folio (además del de Gaiferos, el Romance de Calisto y Melibea; Rodríguez-Moñino 1997: núm. 1042) (Puerto Moro 2012: 268), pero serían los menos.

2. Los temas carolingios en el romancero cortés manuscrito antes de la imprenta

La solidaridad entre materia de Francia y experimentación fue una circunstancia típica de las imprentas del periodo. En los cancioneros manuscritos de finales del xv y principios del xvi, por el contrario, el subgénero apenas se conoce. Esta indiferencia explica que los pocos productos en circulación sean repetitivos y convencionales. Como puede documentarse en la edición crítica del *Romancero cortés manuscrito* (2021) y en el *Repertorio* (2023-), ambos de Virginie Dumanoir, circularon pocas composiciones de tema carolingio (o, para mayor exactitud, pseudocarolingio) y más bien se trata de desarrollos breves o fragmentarios, varios de ellos glosados, que no reflejarían con mucha precisión las características que tendría el subgénero en las imprentas (me refiero a la extensión y complejidad de sus historias) ni sus principales líneas temáticas (aparece recurrentemente el caso de corte, vinculado a menudo al conflicto cortesano dentro del universo caballeresco). Por el contrario, los textos que circularon en las cortes fueron lamentos más bien breves, pero con potencial para ser glosados, como la pérdida de don Beltrán (núm. 13) emparentada con Roncesvalles o las quejas de Melisenda cautiva, del romance de Gaiferos y Melisenda (núms. 29/1 y 29/2). Se recogió un romance del conde Claros («Pésame de vos, el conde», núm. 36), pero ni los paratextos ni la onomástica explicitan su pertenencia al universo carolingio. De probable inspiración carolingia, pero sin relación con Roncesvalles, se conservaron los romances de «Durandarte, Durandarte...» (núm. 47/1), con dos glosas (núms. 47/2, 47/3), y una versión jocoseria (núm. 47/4). A esta corta lista habría que añadir una «Sátira de disparates» (núm. 49/1) que, como lo indica su nombre, no puede tomarse muy en serio, y dos glosas de «Oh, Belerma, oh, Belerma» (núms. 49/2 y 49/3), un *contrafactum* «Oh, Borgoña, oh, Borgoña» (núm. 49/4) y otro fragmento de apenas 4 versos sobre la muerte de Durandarte (núm. 50). Esta presencia algo marginal se mantuvo en el *Cancionero general* de 1511, donde conservamos un extracto del romance del conde Claros (González Cuenca 2004: núm. 422), su contrahechura (núm. 423), un fragmento de «Domingo era de ramos...» (núm. 429) y el esperado de Durandarte (núm. 445). Resulta evidente que, al menos en este caso, el interés por los temas carolingios no irradió de las cortes hacia la periferia de un público urbano aspiracional, como en su momento Vicenç Beltran mostró que era el flujo normal de la cultura en tiempo de los Reyes católicos (2005: 87).

A diferencia de lo que pasó en las imprentas, los romances pseudocarolingios de los manuscritos cortesanos se ciñeron a un modelo bastante convencional: textos sintéticos en estilo directo que iniciaban *in medias res* y podían prescindir de un narrador, ideales para glosar. En este formato cupieron lamentos (Dumanoir 2021: núms. 29/1, 29/2, 47/1 y 49/4), diálogos cortos (núm. 36) y alguna narración con diálogos (núm. 13) o sin ellos (núm. 50). Algunos de ellos expresaron su pertenencia a las cortes francesas desde el mismo íncipit, vía la onomástica («Durandarte, Durandarte...», núms. 47/1, 47/2, 47/3 y 47/4; «Muerto estava Durandarte...», núm. 50; «Oh, Belerma, oh, Belerma», núms. 49/2 y 49/3); otros, a través de referencias dentro del poema más explícitas («Si d'amor pena sentís...», núms. 29/1 y 29/2) o menos, como la pérdida de don Beltrán (núm. 13), donde se encuentra una vaga mención a «los françeses» (v. 3).

Los temas carolingios parecen haber pasado desapercibidos para el público cortesano antes de su ingreso a la imprenta; en romances como «Pésame de vos, el conde» (núm. 36), ni los paratextos ni la onomástica explicitan su pertenencia al universo carolingio: no hay una rúbrica que permita vincularlo al conde Claros y en el texto del romance las menciones son genéricas, «conde» y «rey» (nunca *conde Claros* o *Carlomagno*). El conde Claros, en todo caso, no existe en el ciclo de Carlomagno, sino que se trata de un personaje inventado en Castilla. Podemos especular que una parte del público identificó la pertenencia de esta composición al universo carolingio, pero esto no parece obligatorio para el dilema moral que presenta ni hay antecedentes que puedan citarse al respecto. Esta hipótesis se refuerza por el giro político que toma la contrahechura, donde se obvia que el conde Claros ha deshonrado nada menos que a Carlomagno al yacer con su hija (el caso de corte expuesto en la versión atribuida a Diego de Reynoso). La contrahechura omite este punto crucial del romance (y otros, como la identidad de Carlomagno y Claros) y se centra en criticar al tirano y en honrar la conducta del noble al suspender el juicio moral sobre la traición de Claros; es decir, la caracterización del tirano está subordinada a que el público ignore la conducta alevosa de Claros, para lo cual es necesario suspender la subodota general. Parece muy probable que todo esto haya sido evidente para Hernando del Castillo en la primera edición impresa del *Cancionero general* de 1511 y de ahí que haya intentado corregirlo con una rúbrica: «Y este primero es el del conde Claros, con la glosa de Francisco de León» (González Cuenca 2004: núm. 422).

La baja demanda que experimentaron los productos del Romancero carolingio en su etapa previa al ingreso a un mercado pujante y lleno de retos de las imprentas españolas explica que sus planteamientos fuesen tan convencionales. No hubo necesidad de buscar propuestas originales porque no había ni un mercado ni una competencia comercial entre productos. El Romancero carolingio fue resultado un poco del azar y otro poco de la búsqueda de variedad en las manifestaciones culturales de la corte, pero sin el empuje suficiente para crear nuevos productos que tuvieran una identidad propia, como pasaría en la imprenta.

3. Los romances carolingios en la imprenta: pliegos sueltos

Por lo que toca al Romancero carolingio, habría que añadir otra desviación importante del canon en formación que no había sido suficientemente notada hasta hace pocos años; me refiero al carácter divulgativo del romancero. Como comprobé en un trabajo previo (2021), el romancero impreso fue un género editorial que resumió historias de largo aliento en infolios fuera del alcance del gran público a causa de su alto costo. Como apuntará Juan de la Cueva casi a finales del *xvi*, ahí radicaba la esencia del Romancero impreso: «Los romances son compendio / o abreviación de lo escrito / de las antiguas istorias» (1587: f. 7r). Al menos en sus primeros años, varios subgéneros del Romancero impreso nacieron como resúmenes de exitosas historias en prosa, como para darles una segunda vida en el formato más amable y económico del pareado octosílabo en dozavo o en cuarto. Jimena Gamba Corradine (2015) demostró ya la filiación entre la *Crónica troyana* (Juan de Burgos, 1490), con unas 14 ediciones en folio hasta 1587, y los romances troyanos, más accesibles a través del pliego suelto, y más ligeros desde la perspectiva de su estilo y sus componentes narrativos. Por su parte, M^a Carmen Marín Pina ha podido mostrar la solidaridad que hubo entre los libros de caballerías y el Romancero caballeresco (1997: 977). El *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea*, publicado en 1513 por Jacobo Cromberger en Sevilla, sería otro espléndido ejemplo del entusiasmo que generaba la adaptación de obras en prosa al doble octosílabo, en un estilo melodioso, más ágil y directo, y con una selección muy cuidada de los episodios que mayor interés despertarían en el público del periodo (las relaciones con su fuente están bien estudiadas en Joseph Snow 2006). Esto se había notado ya en el caso de la historia nacional, aunque Ramón Menéndez Pidal lo restringió al Romancero erudito:

El sentimiento de la antigüedad y la erudición a ella referente, que el humanismo promovía, influyó para que se escribiesen romances nuevos destinados a difundir los conocimientos históricos, dejando muy de lado el recreo y el arte. Se veía entonces que varios romances viejos no podían satisfacer las nuevas exigencias instructivas y se pensó en componer otros nuevos con el objeto de poner la materia de las crónicas y memorias autorizadas, al alcance del público que no podía comprar ni leer esos volúmenes eruditos (Menéndez Pidal 1953: II, 109).

El Romancero carolingio, al menos en sus primeros ejemplos, parece haber operado en el sentido contrario. En vez de resúmenes de obras en prosa, los primeros pliegos alojaron extensos relatos amplificatorios que recurrieron al estilo formulario, caracterizado por su naturaleza redundante, y a la digresión narrativa. Sobre el romance del conde Dirlos, publicado en un pliego de 12 hojas en la imprenta zaragozana de Jorge Coci (ca. 1510), la crítica reparó muy pronto en su excentricidad dentro del canon en formación del romancero (aprovecho el estado de la cuestión que presenta Rebeca Lázaro Niso 2022: 2-3 y ahí mismo pueden consultarse las referencias por extenso de los siguientes trabajos): para William Entwistle (1941) era un «romance juglaresco largo» y, para Ramón Menéndez Pidal (1953), «un romance juglaresco semejante a un cantar de gesta» de tema odiseico; Galmés de Fuentes y Diego Catalán (1953) opinaban que se había compuesto por escrito a finales del *xv* o principios del *xvi* y Orest R. Ochrymowycz (1975) le atribuyó un origen oral por el alto porcentaje formulario de la composición (49% de sus versos consistían en fórmulas; por el contrario, el *Cantar de mio Cid* tenía 31% y la *Chanson de Roland*, 35%). Para John S. Miletich (1981), podría tratarse de una composición procedente de un ámbito escritural en el que se abusaba de las redundancias. Mercedes Vaquero (1992) pensaba que podría tener un origen oral y haberse arreglado para la imprenta. Hasta aquí el estado de la cuestión de Rebeca Lázaro Niso.

Esta pauta, en todo caso, se replicó: en otro pliego de 12 hojas (probablemente impreso en Valladolid, por Arnao Guillén de Brocar, hacia 1515-1519; véase Rodríguez-Moñino 1997: núm. 607), se imprimieron tres romances del marqués de Mantua que también impactaron profundamente el imaginario del *xvi*, como apuntará Cervantes en el *Quijote* varias décadas después: «Historia sabida de los niños, no ignorada de mozos, celebrada y aún creída de los viejos» (primera parte, V) y Rodrigo Caro («¡Oh, noble marqués de Mantua! / ¡Qué de veces repetido / fue tu caso lastimero, / que en la escuela deprendimos!») (Sanz Hermida 2006: 350). Esta serie sería muy popular: entre finales del *xvi* y principios del *xvii*, se tiene noticia de unos 1700 ejemplares en diferentes librerías (referencias en Higashi / Garvin 2021: 158). De nuevo, la complejidad del material se expresa muy bien en términos formales: con un total de 1522 octosílabos, superaba por varias decenas los 1366 del romance del conde de Irlas. En el caso del marqués de Mantua, resulta evidente la supremacía de la *amplificatio*:

De Mantua salió el marqués,
Danés Urgel, el leale,
allá va a buscar la caza,
a las orillas del mare.
Con él van sus cazadores
con aves para volare,
con él van los sus monteros

con perros para cazare,
 con él van sus caballeros
 para haberlo de guardare;
 por la ribera del Po
 la caza buscando vane.
 (Higashi / Garvin 2021: núm. 3, vv. 1-12)

El relato, en efecto, prevalecerá a través de las formas enunciativas típicas del romancero («De Mantua salió el marqués, / Danés Urgel, el leale»), pero amplificada por medio de desdoblamientos («Con él van sus cazadores [...] / con él van los sus monteros [...] / con él van sus caballeros»), adiciones («con aves para volare [...] / con perros para cazare [...] / para haberlo de guardare»), con sutiles paralelismos («allá va a buscar la caza, / a las orillas del mare / [...] / por la ribera del Po / la caza buscando vane»). Estas estrategias de ampliación, lejos de ser excepciones, serán la norma que justifica la dilatada extensión del romance:

Las palabras que decía
 dolor es de las contare:
 —¡Oh, sobrino Valdovinos,
 mi buen sobrino carnale!,
 ¿quién os trató de tal suerte?,
 ¿quién os trajo a tal lugare?,
 ¿quién es el que a vos mató
 que a mí vivo fue a dejare?
 ¡Mas valiera la mi muerte
 que la vuestra en tal edade!
 ¡No me conocéis sobrino!
 ¡Por Dios queráisme hablare!
 ¡Yo soy el triste marqués
 que tío soleis llamare!
 ¡Yo soy el marqués de Mantua
 que debo de reventare
 llorando la vuestra muerte
 por con vida no quedare!
 ¡Oh, desventurado viejo,
 ¿quién me podrá conhortare?,
 que pérdida tan crecida
 más dolor es consolare!
 ¡Yo la muerte de mis hijos
 con vos podría olvidare!
 ¡Agora, mi buen señor,
 de nuevo habré de llorare!
 ¡A vos tenia por sobrino
 para mi estado heredare!
 ¡Agora por mi ventura
 yo os habré de enterrare!
 ¡Sobrino, de aquí adelante
 yo no quiero vivir mase!
 ¡Ven, Muerte, cuando quisieres,
 no te quieras detardare,
 mas al que menos te teme
 le huyes por más penare!
 ¿Quién le llevará las nuevas
 amargas de gran pesare
 a la triste madre vuestra?,
 ¿quién la podrá consolare?
 Siempre lo oí decir,
 agora veo ser verdade:
 que quien larga vida vive
 mucho mal ha de pasare,
 por un placer muy pequeño
 pesares ha de gustare.
 (Higashi / Garvin 2021: núm. 3, vv. 415-460).

Cada bloque de esta extensa cita ilustra una forma distinta de ampliación. Las más obvias tienen una estructura anafórica («¿quién os trató [...], ¿quién os trajo [...], ¿quién es el que a vos mató [...]»; «¡Yo soy [...] ¡Yo soy el marqués de Mantua [...]!»). Muchas de las digresiones expresan problemas de orden moral asociadas a la muerte de Valdovinos: la paradoja de que sea alguien joven quien muere y no su tío de más edad («¡Mas valiera la mi muerte / que la vuestra en tal edade!»), el dilema que supone no tener un familiar cercano a quien heredar sus bienes («¡A vos tenia por sobrino / para mi estado heredare!») y un conjunto de

reflexiones morales en torno a los tópicos de la resignación («Ven, Muerte, cuando quisieres, / no te quieras detardare, / mas al que menos te teme / le huyes por más penare!»), de la consolación («¿Quién le llevará las nuevas / amargas de gran pesare / a la triste madre vuestra? / ¿quién la podrá consolare?») o de vivir largos años y ser testigo de la muerte de sus seres queridos («Siempre lo oí decir, / agora veo ser verdate: / que quien larga vida vive / mucho mal ha de pasare, / por un placer muy pequeño / pesares ha de gustare»).

El romance del conde de Irlos y los del marqués de Mantua no solo coinciden en la extensión, su formato editorial de 12 hojas y el entusiasmo que les despierta la amplificación, sino en que ambos son casos de corte real: aquella causa civil o criminal que, debido a su gravedad, no podía enjuiciarse por un juez ordinario. Esta coincidencia refleja cómo el interés del público de la época en las rencillas entre nobles genera tramas complejas, donde confluye la narración folclórica con el conflicto nobiliario. En el romance del conde de Irlos, Carlomagno castiga la conducta alevosa del infante Celinos, protegido de don Roldán, mezclado con una base folclórica: la vuelta del esposo; en el del marqués de Mantua, se agrava la situación cuando se descubre que es el propio hijo de Carlomagno, Carloto, quien ha cometido alevosía contra Valdovinos.

Al contrario de lo que había sucedido con otros subgéneros del Romancero, cuyos precursores habían sido textos en prosa, los romances del conde de Irlos y del marqués de Mantua fueron composiciones originales, pseudocarolingias, que definieron el ambiente, las tramas y los personajes de este subgénero en las imprentas españolas. Habría que esperar hasta 1521, por ejemplo, para que Jacobo Cromberger publicara en Sevilla una *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, aunque en ella no se menciona ni al conde de Irlos, ni al marqués de Mantua, ni Celinos, Carloto o Valdovinos, porque era una tradición que procedía de un texto en francés totalmente ajeno al desarrollo que había tenido esta tradición literaria en España. El sentido de la influencia había cambiado; ahora, el libro en prosa era el derivado comercial del interés que habían despertado sobre los temas carolingios pliegos sueltos tan extensos como los del marqués de Mantua o el conde de Irlos. Frente a las diferentes subtramas que habían prevalecido en la literatura francesa, el Romancero carolingio que se hizo en la península se enfocó más en cumplir con una función social que con difundir una historia previamente impresa. Como ha señalado Luis Díaz:

las leyendas carolingias servirían de pretexto a los poetas para tejer todo un complejo tapiz de relaciones humanas y describir, mediante personajes más o menos simbólicos, los vínculos existentes entre monarcas y nobles. Lo que importa, generalmente, es la función que unos y otros representan; en definitiva, el simbolismo, no la fidelidad al Carlomagno —o al Reinaldos— histórico (1978: 59).

Como era de esperar, estos pliegos sueltos de 12 hojas contribuyeron enormemente a moldear los productos que salieron de las imprentas en la extensión, el estilo amplificatorio y las tramas cortesanas, para cumplir con un programa editorial original cuyas peculiaridades desentrañamos todavía hoy. Aunque en los ejemplos de Irlos y el marqués de Mantua se partió de cero, en otros casos los impresores se arriesgaron con romances preexistentes que podían tener una nueva vida con algunas adaptaciones a este programa editorial. Tomemos como ejemplo los romances del conde Claros en el *Cancionero general* de 1511 («Pésame de vos, el Conde», González Cuenca 2004: núm. 422, y *Otro romance, de Lope de Sosa, contrahaziendo este del conde*, núm. 423), de 28 y 24 versos respectivamente, reflejo fiel del tipo de romance que se cantaba, solo o glosado, en las cortes (por ejemplo, Dumanoir 2021: núm. 36). Ramón Menéndez Pidal (1953: II, 84) pensaba que eran versiones sintéticas formadas a partir de «Media noche era por hilo...», pero la perspectiva general que tenemos hoy sobre el tratamiento que dieron las imprentas a los temas carolingios sugiere que el sentido de la influencia fue al revés.

Advertido de la popularidad de los romances sintéticos del *Cancionero general*, Diego de Reynoso compuso «Media noche era por hilo...» para darles un marco narrativo que no se alejara mucho del exitoso conde de Irlos, probablemente por demanda de los impresores de pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino 1997: núms. 477, 936, 1017, 1018; de las versiones cortas, menos atractivas para la imprenta del periodo, solo conocemos el pliego núm. 654 que también incluye sus glosas). La idea de enmarcar los romances cortos en una nueva composición facticia de 452 versos fue un arreglo muy provechoso: por un lado, usaba como anzuelo comercial al personaje de Claros, bien conocido porque inauguraba la sección de Romances del *Cancionero general* (y un poco enigmático, ya que no se mencionaba en los romances del conde de Irlos o los del marqués de Mantua); por otro lado, adaptaba estos romances cortesanos breves a la tendencia que se había impuesto en los pliegos sueltos de componer narrativas más extensas y complejas. Inventarle una historia a un personaje que no la tenía sería lo de menos. Conde Claros se ha derivado de Carlos y se supone que por la homofonía con Carlomagno se prefirió Claros; hoy, puede proponerse que el nombre se tomó de la rúbrica del *Cancionero general* de 1511. A partir de *conde Claros*, Diego de Reynoso inventó una dama (una *Claraniña*, en correspondencia con *Claros*), cuyo padre fue Carlomagno para mayor efectismo, y de ahí no fue complicado inventar un caso de corte. El título que se le confiere al conde Claros como señor de Montealbán («Claros de Montealbán», vv. 54 y 136) y su relación con Carlomagno debieron haberse inventado sobre la marcha, porque fuera de las autorreferencias en «Media noche era por hilo...» no se menciona en los romances canónicos previos; en la compilación de Nucio, por ejemplo, no encontraremos ninguna mención ni al conde Claros ni a la infanta Claraniña en los 9 romances precedentes. Por esta razón, sorprende un poco que Carlomagno declare en el romance:

—Amigos e hijos míos,
a lo que os hice llamar,
ya sabéis que al conde Claros
el señor de Montalbán,

de niño yo lo he criado
 hasta ponello en edad
 y le he guardado su tierra
 que su padre le fue a dar.
 (Higashi / Garvin 2021: núm. 10, vv. 189-196)

El modelo que inspiró el encarcelamiento de Claros pudo ser Renaud de Montauban en la *Chanson des quatre fils Aymon* o *Chanson de Renaud de Montauban* (Castets 1909), aunque en esa saga Carlomagno lo encierra por razones muy distintas: asesinar a Berthelot, su sobrino, con un tablero de ajedrez. La vinculación de Claros al linaje de Montealbán, en todo caso, se limitó a este romance (y a otros dos reelaborados probablemente sobre el romance de Diego de Reynoso, «A caza va el emperador...» y «A misa va el emperador...», Higashi / Garvin 2021: núm. 178) y parece un pretexto para reforzar la incorporación al universo pseudocarolingio de Claros, un advenedizo cuyo humilde origen parece haber sido el de ponerle nombre a un personaje que no lo tenía para un subtítulo en una imprenta.

El paso de las formas breves a la versión extensa explicaría el giro hacia la historia romántica, el estilo amplificatorio y la convergencia de una creciente complejidad argumental con una rigurosa coherencia interna (que los personajes se llamen Claros y Claraniña o repeticiones efectistas bien pensadas y colocadas en puntos clave de la narración, como los vv. 97-98 y 139-140 o la presencia del número 300). Creo que la siguiente analogía es muy ilustrativa de lo que pasó: así como se compusieron extensas, complejas y refinadas glosas para los romances breves que ingresaron a la corte, se compuso un romance carolingio extenso en el que se intercalaron estas composiciones para refundamentalizarlas a través de un género editorial naciente que llegaría para quedarse: los romances de 12 hojas.

En el caso de la versión facticia, resulta evidente el entusiasmo que despertaba en Diego de Reynoso el estilo amplificatorio y cómo se volvió su mejor aliado en la misión de componer una obra que estuviera a la par del Romance del conde de Irlas o de los del marqués de Mantua:

—¡Levantaos, mi camarero,
 dadme vestir y calzar!
 Presto estaba el camarero
 para habérselo de dar,
 diérole calzas de grana,
 borceguís de cordobán;
 diérole jubón de seda
 aforrado en zarzahán,
 diérole un manto rico
 que no se puede apreciar,
 trecientas piedras preciosas
 alderredor del collar.
 Tráele un rico caballo
 qu'en la corte no hay su par,
 que la silla con el freno
 bien valía una ciudad,
 con trecientos cascabeles
 alderredor del petral,
 los ciento eran de oro
 y los ciento de metal
 y los ciento son de plata
 por los sonos concordar.
 (Higashi / Garvin 2021: núm. 10, vv. 15-36)

Estas amplificaciones no se improvisaban sobre la marcha, sino que parecen el resultado de un plan muy meditado de paralelismos: las 300 piedras preciosas en el cuello de su manto (vv. 25-26) y los 300 cascabeles en el petral del caballo (vv. 31-32) se corresponden con las trescientas damas que acompañan a la infanta («trecientas damas con ella», v. 41).

En otros casos, el romance se alarga sin mucho esfuerzo con repeticiones fáciles que buscan dilatar el desenlace. Con algunos matices, por ejemplo, el encuentro del conde Claros y Claraniña se narra dos veces: en un caso, se subraya el tono amoroso de la narración por medio de la analogía de la caza o la descripción del *locus amoenus*:

Respondiérale el buen conde,
 tal respuesta le fue a dar:
 —Bien sabedes vos, señora,
 que soy cazador real,
 caza que tengo en la mano
 nunca la puedo dejar.
 Tomárala por la mano,
 para un vergel se van,
 a la sombra de un ciprés,
 debajo de un rosal,

de la cintura arriba
tan dulces besos se dan,
de la cintura abajo
como hombre y mujer se han.
(Higashi / Garvin 2021: núm. 10, vv. 85-98).

Cuando el cazador que los sorprendió va a palacio y cuenta lo que vio, la presencia de un interlocutor como el rey refleja un cambio en la orientación ideológica del mensaje; ahora, aunque coincida en los últimos versos, se centrará en las consecuencias políticas que acarrea esta deshonra del conde Claros:

—Manténgate Dios, el rey,
y a tu corona real,
una nueva yo te traio
dolorosa y de pesar.
¡No te cumple traer corona
ni en caballo cabalgar,
corona de la cabeza
bien te la puedes quitar
si tal deshonra como ésta
la hubieses de comportar,
que he hallado a la infanta
con Claros de Montalbán,
besándola y abrazando
en vuestro huerto real,
de la cintura abajo
como hombre y mujer se han!
El rey con muy grande enojo
mandó al cazador matar,
porque había sido osado
de tales nuevas llevar.
(Higashi / Garvin 2021: núm. 10, vv. 125-144)

Resulta difícil saber en qué medida Diego de Reynoso conoció los romances del conde de Irlos y del marqués de Mantua que parecen haber sido sus modelos, pero algunas convergencias sugieren que leyó con mucho cuidado el Romance del conde de Irlos. La dificultad que experimenta el conde Claros para dormir se confirma por medio de un abrupto despertar («Cuando vino la mañana / que quería alborear, / salto diera de la cama / que parece un gavián», Higashi / Garvin 2021: núm. 10, vv. 9-12). El sobresalto con que sale de la cama recuerda mucho otro del conde de Irlos, luego de tener un sueño profético («Salto diera de la cama / con un pensamiento grande», núm. 1, vv. 337-338), o el de la condesa, quien también se arregla con apremio, cuando sospecha que hay noticias de su esposo («La condesa, que esto oyera, / de la cama fue a saltare», núm. 1, vv. 793-794). Hay otras fórmulas que podrían no estar relacionadas entre sí, pero que en su conjunto permiten constatar un aire familiar entre los textos. En el conde Claros, por ejemplo, aparece en varias ocasiones la fórmula «tal respuesta le fue a dar» (núm. 10, vv. 58, 86, 278 y 296), que en el Romance del conde de Irlos tiene algunas variaciones ligeras («presto tal respuesta hace», núm. 1, vv. 80, 704 y 1272; «presto tal respuesta hacen», núm. 1, v. 574; «tal respuesta le fue a dare», núm. 1, v. 660; «atal respuesta le hacen», núm. 1, v. 776; «atal respuesta le hace», núm. 1, v. 1056). El conde Claros por amor «no podía reposar» (núm. 10, v. 4) y el escudero de Carloto pensando en Valdovinos «no podía reposare» (núm. 3, v. 646); en el Romance de don Reinaldos de Montealbán, los amores de don Reinaldos «no la dejan reposar» (se refiere a la infanta) (núm. 8, vv. 88).

Obviamente, esta evidencia no es determinante y, para quienes leen este trabajo, quizá no pasa de ser parte de los componentes formularios o meras coincidencias; pero si esta hipótesis fuera correcta, romances como el de Diego de Reynoso ilustrarían la forma en la que se componían los romances por demanda y algunas de las rutas por las que se refuncionalizó una tradición literaria previa dentro de las imprentas del periodo.

4. El Romancero carolingio en Amberes

¿Y qué sucedió con el romancero carolingio y pseudocarolingio en los países donde el pliego suelto no fue tan exitoso? Pues no pasó nada hasta que alguien tuvo la idea de adaptarlo al único formato editorial aceptado en estas zonas: el libro. Todo esto lo entendió perfectamente Martín Nucio cuando armó la sección de Romances carolingios de su *Cancionero de romances* hacia 1546 (para esta fecha, véase Martos 2017). Los criterios que explicita en su prólogo respecto al orden de publicación nos permiten ver a un profesional que conoce bien los gustos de su público: «también quise que tuuiesen alguna orden y puse primero los que hablan delas cosas de frãcia y delos doze pares» (f. aii v). Como he podido demostrar en otro trabajo, la formación del *Cancionero de romances* fue modular y tuvo como base la organización de los pliegos publicados previamente en una ciudad en la que el negocio de vender pliegos sueltos no parece haber prosperado (Higashi 2013: 44 y 58-59).

Aunque su criterio para empezar la compilación por los carolingios no está expreso, lo más probable es que haya iniciado con los romances que mejor reflejaban las aspiraciones de un público que mostraba poco

interés por el pliego suelto común, pero podía valorar las excelencias de los pliegos sueltos de 12 hojas como el del conde de Irllos y el del marqués de Mantua (entre pliegos y libritos); eran los que mejor habían mostrado su solidaridad con la imprenta, compuestos probablemente bajo demanda de los mismos impresores. Encabezar la lista por los Romances de mayor complejidad narrativa y más robustos desde la perspectiva estilística, por sus continuas anáforas y ampliaciones, era una declaración de principios; esta acción subrayaba el prestigio del Romance forjado dentro de la imprenta para satisfacer la demanda de un público al que le resultaba más claro y entretenido un romance largo que las muchas páginas en prosa del libro en folio a dos columnas. La compilación de Nucio abre con los 1366 vv. de «Estábase el conde d'Irllos...» (Higashi / Garvin 2021: núm. 1) y los 1520 de los tres romances del marqués de Mantua recogidos en el siguiente pliego suelto que editó (núm. 2); sigue con los 612 de «Asentado está Gaiferos...» (núm. 6), los 366 de «En las salas de París...» (núm. 7), los 355 de «Estábase don Reinaldos...» (núm. 8), los 285 de «Día era de San Jorge...» (núm. 9), los 453 de «Media noche era por hilo...» (núm. 10) y los 460 de «Ya cabalga Calaiños...» (núm. 14). Parece evidente que su criterio fue reunir Romances que tuvieran una cierta extensión más o menos uniforme, con tendencia a una extensión media arriba de 300 versos. Los 170 de «¡Mala la vistas, franceses...» (núm. 15), los 55 de «En París está doña Alda...» (núm. 16) y los 208 vv. de dos de Gaiferos (núms. 17 y 18) se publicaron al interior del grupo seguramente para disimular que no alcanzaban la media general. Los últimos vuelven a un tamaño promedio para la sección: 428 vv. del conde Alarcos, «Retraída está la infanta...» (núm. 19), y 412 vv. de «Ya que estaba don Reinaldos...» (núm. 20).

Martín Nucio entendió lo carolingio en un sentido amplio, por lo que en la misma sección están los pseudocarolingios conde de Irllos y marqués de Mantua como modelos del subgénero y el romance que trata del conde Alarcos (núm. 19), de ambientación cortesana, pero sin presencia expresa de los personajes típicos de la serie. Avanzada la compilación, luego de los de historia de España, encontraremos otros Romances carolingios o pseudocarolingios repartidos a lo largo de la compilación que responden a criterios de organización muy variados. El Romance del palmero (núm. 63) se publicó después de «Yo me estando en Giromena...» para perpetuar un error común en los pliegos sueltos (Higashi / Garvin 2021: 452) y como remate de una serie corta dedicada a uxoricidios y magnicidios; otros tres de Montesinos aparecerán en una miscelánea de Romances carolingios de menor extensión (núms. 84 y 90) y en la sección de amorosos y alegóricos (núm. 155); uno más del conde Claros (núm. 178) y varios otros que ocurren en Francia o tienen una ambientación carolingia (núms. 79-91, 114, 119, 164, 175, 177, 179, 181 y 184).

¿El prestigio que parecen haber tenido los romances carolingios y pseudocarolingios en Amberes habrá tenido alguna relación con el entorno internacional en el que se publicaban? Es decir, ¿esta subrama del Romancero solo habría interesado al público español que estaba de tránsito en los Países Bajos porque reflejaba con mayor nitidez que otros subgéneros las complicaciones del mundo cortesano? No podemos descartar que así haya sido, especialmente si tenemos en cuenta que por aquellos mismos años, en Sevilla, Lorenzo de Sepúlveda había compuesto una serie de Romances originales inspirados en la crónica ocampana, con una miscelánea de temas (militares, políticos, intrigas, etc.) cuyo denominador común era la historia de España (Garvin 2018 y Higashi 2018). Otro indicio de la influencia que tendría lo local en las compilaciones de Romances puede rastrearse en el magno proyecto de la *Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550-1551): como ha hecho notar Vicenç Beltran, Esteban de Nájera excluyó los romances carolingios de la *Primera parte de la Silva* y los incorporó, por un cambio de opinión algo repentino, entre las «cosas de amores» de la *Segunda parte*, donde no todos encajan perfectamente (Beltran 2017: 14-16). En su lugar, al comienzo de la primera parte, despuntan los religiosos, lo que sugiere una orientación ideológica clara, probablemente también de influencia local.

El renombre que tuvieron los Romances del conde de Irllos o del marqués de Mantua pareció orientar las decisiones editoriales de Nucio: los romances siguientes, por ejemplo, siguen una serie de finas correspondencias cuyas pautas marcan los dos romances de apertura. El protagonista de «Asentado está Gaiferos...» (núm. 6) se menciona numerosas veces en el romance del conde de Irllos como señor de Francia, primo del de Irllos y su principal hombre de confianza, actuando a la par del coprotagonista, don Beltrán (núm. 1, vv. 93, 145, 177, 199, 213, 513, 541, 542, 669, 885, 895, 897, 949, 955, 987, 1011, 1105, 1107, 1125 y 1293). Más adelante, habrá otros dos Romances de Gaiferos sobre la muerte de don Galván (núms. 17 y 18). La mayor parte de los carolingios se centran en el *riepto* o reto conforme al modelo del conde de Irllos, por esto mismo resulta refrescante encontrar el Romance de un desafío (núm. 7), cuya trama gira alrededor del duelo entre Montesinos y Oliveros. El siguiente grupo de Romances (núms. 8-14) tiene como común denominador su vinculación al personaje de Reinaldos de Montalbán, también conocido por el Romance del conde de Irllos (núm. 1, vv. 142, 216, 888, 911, 912, 1086, 1091, 1096, 1131 y 1148). En «Estábase don Reinaldos...» (núm. 8), todos los personajes pertenecen al ciclo de Reinaldos de Montalbán, pero el Romance sigue una ruta original independiente de los libros impresos.

Respecto a la trama, por ejemplo, Reinaldos rescata a la hija de Aliarde, prominente rey musulmán («gran soldán de Persia», núm. 1, v. 247) que conocimos en el romance del conde de Irllos (núm. 1, vv. 22, 60, 100, 246, 284 y 1358), en vez de rescatar a Balisandra, hija del rey musulmán Trafiomer de Bimestar, como se cuenta en *La Trapesonda* (1533), tercer libro del ciclo. Nucio añadirá otro Romance del ciclo, aunque ahora protagonizado por el ingenio de don Roldán (núm. 9), al que seguirá la serie del conde Claros, pretendido hijo de Reinaldos, compuesta por «Media noche era por hilo...» y los romances breves del *Cancionero general* (núms. 10-13). Así como con esta mención genealógica, Nucio se las arregla para que «Ya cabalga Calaiños...» (núm. 14) forme parte del ciclo, aprovechando varias menciones muy elogiosas a Reinaldos (núm. 14, vv. 136, 180, 382 y 434). El Romance de Calaiños contaba, en todo caso, con todos los elementos para resultar atractivo por sí mismo: como en el romance del conde de Irllos, la acción central consiste en un caso de corte (Calaiños

ha deshonrado a Carlomagno al presentarse en su corte; núm. 14, vv. 213-254) y en la trama prevalecen los giros narrativos que cautivaban al público, desde la prueba de amor de la infanta Sevilla hasta los duelos de Valdovinos y Roldán. Los dos Romances siguientes coinciden en menciones incidentales a Roncesvalles: la prisión de Guarinos por Marlotes («¡Mala la vistas, franceses...!», núm. 15) y el sueño premonitorio de doña Alda sobre la muerte de Roldán («En París está doña Alda...», núm. 16). Después del par de Gaiferos (núms. 17 y 18, que en su origen probablemente fueron un Romance unitario; véase Higashi / Garvin 2021: 279), Nucio debió haber acomodado aquellos que le parecían más lejanos del prototipo del conde de Irlos: el Romance del conde Alarcos (núm. 19), de ambientación cortesana, pero sin vínculos explícitos con la corte de Carlomagno, centrado en un uxoricidio, y otro (núm. 20) que es un romanceamiento muy fiel de *La Trapesonda* (1533) y en el que, sorprendentemente, se refleja el prototipo que vimos en el romancero troyano, en el caballeresco, en el historiado y en casos particulares como el romanceamiento de Celestina o los de Amadís que mencionamos al principio (para los romanceamientos de crónicas, véase Higashi 2021, y para otros ejemplos como el *Romance nuevamente hecho por Andres Hortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la Reyna de Bohemia*, entre 1516 y 1520, sumario del *Floriseo* de 1516, véase Higashi 2024: 148-149).

Respecto a la razón por la que el romance del conde Alarcos terminó entre los carolingios, quizá Nucio haya considerado que la serie que incluyó más adelante sobre uxoricidios estaba bien ubicada en terreno hispano («Doña Maria de Padilla...», «Yo me estando en Tordesillas») y «Yo me estando en Giromena...»; núms. 60-62), mientras que en Alarcos no había referencias explícitas a la ubicación geográfica de la acción y cuando aparecieron, seguro le recordaron el universo carolingio (por ejemplo, el príncipe de Hungría; núm. 19, vv. 44 y 68, figura que ya había aparecido en el romance de Gaiferos; núm. 6, v. 75).

El romance de Reinaldos de Montalbán (núm. 20), clausura de los carolingios, es un *traslado* (en el sentido técnico de una copia fiel; véase Higashi 2021: 668) de *La Trapesonda, que es tercero libro de don Reinaldos y trata cómo por sus caballerías alcanzó a ser emperador de Trapesonda: y de la penitencia y fin de su vida* (ca. 1511, aunque la primera edición conservada es la de Cromberger, 1533). Martín Nucio debió advertir que este romance era uno de los que más se apartaba de la forma de composición de los romances de 12 hojas con los que había inaugurado su libro y lo dejó al final... antes precisamente de los de historia de España, de inspiración libresca.

Este romance es un buen ejemplo de la forma en que solían proceder los trasladadores. Para fortalecer la unidad narrativa del romance, nuestro trasladador anónimo omitió varios episodios iniciales e intermedios del libro y se concentró en la trama que subrayaba la fidelidad vasallática. El romance comienza *in medias res* con un Reinaldos en prisión y un elocuente Roldán que le pide a Carlomagno su libertad; no la obtiene, pero al menos consigue que le conmute la muerte por el destierro (vv. 1-202). Reinaldos sale de París vestido de romero conforme a la voluntad de Carlomagno y en el camino lo alcanza Roldán para entregarle su espada y tratar de convencerlo, sin éxito, de sublevarse contra el emperador (vv. 203-302). En su romería, llega al reino del gran Kan, quien de inmediato le ofrece un ejército para derrocar a Carlomagno, pero que Reinaldos rechaza (vv. 303-346); convencido de su fidelidad, lo invita a derrocar al abusivo emperador de Trapesonda, aventura que Reinaldos emprende de inmediato y culmina con éxito (vv. 347-412).

El Romance fluctúa entre una selección muy estricta del texto en prosa y algunos caminos originales. En la primera parte del romance (vv. 1-302), por ejemplo, resume los caps. XX-XXI de *La Trapesonda*. El romance inicia con un retrato muy amenazante de Roldán, presentado conforme al estilo amplificatorio típico de los Romances carolingios («de todas armas armado», «en el fuerte Briador / su poderoso caballo», con «la fuerte Durlindana», con una larga lanza «como una antena» que va «retumbando» «como un junco muy delgado», «vestido de fuertes armas» y que «por la visera del yelmo / fuego venía lanzando», núm. 20, vv. 7-22), que no está en *La Trapesonda*. El texto en prosa tendrá el estilo más bien directo y eficaz que se espera de un espejo de príncipes en el que se adoctrina sobre las características de un mal gobernante:

¿Cómo, señor?, y ¿cosa de emperador es que a un tal cavallero como éste, que de su voluntad se viene a poner en vuestro poder teniendo lugar de os hazer guerra y aun poner mal todo vuestro imperio, tratarle assí y querer quitar la vida a quien vos la ha dado, y puesto la suya en peligro muchas vezes por vós? Por Dios, vós le dais buen galardón por sus servicios, y en él deven tomar exemplo todos los grandes cortesanos (*La Trapesonda*, cap. XX, 72).

Este discurso se mantendrá en sus líneas básicas (la injusticia de castigar severamente a quien de forma noble se entrega por su voluntad y el mal ejemplo que el emperador da a la corte), aunque adaptado a las ampliaciones, analogías y paralelismos típicos del ornato romanceril:

—No es cosa de emperador
lo que tienes ordenado,
el caballero se viene
de su voluntad y grado.
¿Cómo es esto, señor,
que así ha de ser tratado,
más siendo la flor del mundo
como claro está probado,
siendo de tu propia sangre
tan cercano emparentado?
Manso como un corderico
ante ti se ha presentado,

sabiendo tu majestad
 que nadie hubiera bastado
 ni el mundo todo junto
 a prendello ni matallo
 y más ahora, señor,
 que estaba tan prosperado
 pudiera correr tus tierras
 y más, conquistar tu estado,
 como otras veces solía
 tenerte en París cercado
 y tú ni nadie por ti
 se osaba salir al campo.
 ¿Quieres tú quitar la vida
 a quien a ti te la ha dado?
 No una vez, sino ciento,
 de peligros te ha sacado,
 poniéndose a la muerte
 por acrecentar tu estado
 y ¿este pago le tenías,
 di, señor, aparejado?
 Si a todos pagas así
 tú serás harto afamado,
 de excelente pagador
 rica fama habrás ganado.
 (núm. 20, vv. 39-74)

Roldán usará sus competencias retóricas para conseguir que el emperador conmute el ahorcamiento de Reinaldos por su destierro y la visita, como romero, a los Santos Lugares durante dos meses. Reinaldos se lamentará amargamente por esta nueva situación (pierde sus tierras y su familia es encarcelada) y expresará el estado de vulnerabilidad en que lo sitúa esta nueva decisión del emperador, despojado de su montura, Bayarte, y su espada, Fisberta:

¡Ó Renaldos, pecador de ti! ¿Qué son de tus cavallerías? ¿Y tus riquezas, en qué son tornadas? [...] Ó mis buenos compañeros, que nunca más me veréis! ¡Ó Bayarte, Bayarte, que nunca más te campeará don Renaldos! ¡Ó mi espada Fisberta! ¡Ó mis buenas armas, todo me avéis desmamparado! Mas Dios vaya conmigo por su Santa Passión, y me guarde y defienda de mal (*La Trapesonda*, cap. XXI, p. 75).

El lamento en el libro de caballerías alcanza notas patéticas que imitará el romancero a través de un tercero, don Roldán; pero para el Romance lo más relevante no es la queja, sino el giro narrativo que toma la historia cuando Roldán entrega su espada a Reinaldos y abre con ello la posibilidad de un nuevo lance:

[...] mas el leal don Roldán
 otro llevaba pensado,
 pues le dijo luego así
 al momento y en llegando:
 —¡Oh, flor de caballería!,
 ¿dónde vas tan desmayado?
 ¿Qué es de tus cavallerías?
 ¿Dónde las has ya dejado?
 ¿Qué es de las tus fuertes armas?
 ¿Qué es de tu fuerte caballo?
 ¿Ves aquí tu buena espada?
 ¡Cata aquí do te la traigo!
 (núm. 20, vv. 257-268)

La recepción de su espada sugiere simbólicamente la restitución de su honra militar y abre paso a la segunda parte del romance: sus triunfos militares en tierras del gran Kan. Los últimos dos versos de la cita, cuyo efecto se debe en mucho a su capacidad de síntesis, son un resumen muy apretado del diálogo que cruzan Reinaldos y Roldán sobre la espada del primero (y que se prepara desde que inicia del episodio, al principio del capítulo XX, cuando don Reinaldos se presenta ante el emperador, este toma su espada y se la entrega a Roldán):

—Una cosa quiero por ti fazer porque tu venida no sea en balde, que si me quisieres dar una d'essas dos espadas que traes, la tomaré por me acordar de ti, aunque sin esto te llevo en mi corazón.
 Don Roldán le dixo:
 —Harto poco es lo que por mí quieres fazer, y sepas que la una d'estas es mi espada Durindana y la otra es tu Fisberta: tómalas, que esto yo traía en voluntad de te lo rogar (*La Trapesonda*, cap. XXI, p. 76).

Los capítulos dedicados al encuentro con el gran Kan y la conquista de Trapesonda (caps. XXVIII-XXXIV) se tratarán de forma muy sumaria, aunque claramente prevalece la intención de destacar la fidelidad vasallática del personaje, como cuando Reinaldos se niega a atacar a Carlomagno:

Señor, yo te agradezco la tu buena voluntad, pero sepas que yo en ninguna manera puedo ser contra el emperador Carlos, por cuanto me tiene en rehenes mi muger y dos hijos y tres hermanos míos, y aún yo estoy obligado con muy fuerte juramento el cual en ninguna manera no puedo romper, ni al presente tengo deliberado de tomar armas, por que suplico a tu señoría no se quiera poner en guerra contra el emperador ni ninguno por mi causa (*La Trapesonda*, cap. XXVIII, p. 94).

En el romance, para incrementar el compromiso moral del vasallo, el trasladador anónimo suprime la mención a los rehenes:

¡No lo mande Dios del cielo
—le responde don Renaldos—,
que yo quiebre el homenaje,
pues en Francia hube jurado
que yo ni otro por mí
no vuelva contra cristianos!
(núm. 20, vv. 341-346)

No creo que este último Romance del grupo se haya percibido como de calidad inferior al de Irllos o a los del marqués de Mantua por proceder de una fuente escrita. Al contrario, era un romance cuya historia trepidante mostraba a un Reinaldos condenado a muerte que deponía las armas para tomar los hábitos del romano... hasta ser reconocido por el gran Kan, terminar al frente de su ejército y, al final de la aventura, como señor de Trapesonda. El Romance tenía todo para gustarle al público: ilustraba las consecuencias de las intrigas cortesanas, mostraba a un emperador tiránico que al final se veía obligado a reconocer los méritos de su vasallo y a un vasallo fiel que medraba por sus propios esfuerzos, incluso contra la ira regia y el destierro. Las diferencias con los romances que inauguraban la sección eran más bien técnicas: en un caso, los Romances se habían compuesto como obras originales que orbitaban alrededor de la corte de Carlomagno y en el otro, como un traslado de una obra previa en prosa.

5. Nuevas perspectivas sobre el Romancero carolingio

Como en todo negocio naciente, las imprentas españolas del *xvi* experimentaron con formas, temas, episodios y fuentes en su búsqueda por captar los diferentes públicos que convergían en una ciudad. Si bien se había creído que el flujo de la cultura en tiempos de los Reyes católicos iba de las cortes hacia la periferia de un público urbano aspiracional (Beltran 2005: 87), no sucedió así con los pliegos sueltos que incluían romances carolingios y pseudocarolingios. Muy rápidamente conformaron un subgénero que se apartó del carácter divulgativo del romancero, al que ya me he referido en un trabajo previo de 2021, cuando se trasladaba un episodio tomado de una fuente erudita, regularmente escrita en prosa, al estilo más ágil, directo y melodioso del octosílabo, para nutrir los catálogos de los libreros.

Como parte de este universo experimental, las primeras versiones impresas mostraron ya ciertas convenciones requeridas por el formato de 12 hojas, no tan corto como el del pliego suelto más convencional, pero tampoco tan largo como el del libro: situaciones y personajes que se caracterizaron por su entusiasmo amplificatorio a partir de anáforas, repeticiones, digresiones de orden moral e inesperados giros narrativos; las historias mismas tuvieron que escalar su nivel de complejidad para cumplir con la extensión del formato sin que el público lector perdiera el interés. Dichos rasgos están bien ejemplificados por romances como el del conde de Irllos, cuyo éxito editorial fue incuestionable, o la serie de romances del marqués de Mantua. El interés que despertaron estas obras explica, al menos en parte, la nueva orientación del romancero carolingio hacia las intrigas cortesanas y las rencillas entre nobles, que se verán reflejadas en otros productos editoriales del periodo o en la búsqueda de nuevas fuentes en prosa, como la *Historia del emperador Carlomagno y los Doce Pares de Francia* publicada por Jacobo Cromberger. Además, contrario al resto de los subgéneros del Romancero, el ciclo ejercía una función social, en lugar de divulgativa, al tematizar la complejidad de las relaciones humanas en una dinámica de poder.

El éxito de los romances en pliegos de 12 hojas posibilitó otras vías de experimentación, como la creación de un romance del conde Claros que aprovechaba como anzuelo comercial otros romances breves. Diego de Reynoso, su autor, solo es uno de tantos que entendieron que componer romances, en su caso, a partir de romances episódicos bien conocidos por el público, les abriría distintas rutas para integrarse a los nuevos productos editoriales que vendían los libreros. Las divergencias que pudimos observar entre versiones breves y extensas de los romances explican la intención comercial de las composiciones: el giro hacia la historia romántica, el estilo amplificatorio y la convergencia de la complejidad argumental con una rigurosa coherencia interna, en efecto, parecen el resultado de un método de correspondencias bien meditado. El traslado o romanceamiento de obras en prosa fue otra vía de composición a la que recurrieron los impresores, probablemente por imitación de lo que sucedía en otros subgéneros del romancero, pero no parece haber sido la tendencia dominante.

En su *Cancionero de romances* (1546), Martín Nucio tomó varias decisiones editoriales que nos permiten deducir cuál era la situación que ocupaban los romances carolingios en los gustos del público. Empezar su compilación por el conde de Irllos y el marqués de Mantua fue una declaración de principios en torno al

romance forjado en la imprenta: ni procedente de la tradición oral, ni de las cortes. Y no era solo un orden de prelación: si estos romances inauguraron la colección fue porque fungieron como modelos para el subgénero tanto en lo temático como en lo estilístico.

Bibliografía

- Beltrán, Vicenç (2005): «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular». *Revista de Literatura Medieval* 17, pp. 71-120. <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5447>>
- Beltrán, Vicenç (2016-2017): *Primera parte de la Silva de varios romances (...) 1550; Segunda parte de la Silva de varios romances (...) 1550; Tercera parte de la Silva de varios romances (...) 1551*. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista. <https://www.academia.edu/28389021/La_Primer_a_parte_de_la_Silva_de_varios_Romances_>, <https://www.academia.edu/32320113/Segunda_parte_dela_Silva_de_varios_romances>, <https://www.academia.edu/33418903/Tercera_parte_de_la_Silva_de_varios_romances>.
- Beltrán, Vicenç (2017): «Nota introductoria», in José J. Labrador Herraiz (coord.), *Segunda parte de la silva de varios romances*, edición facsímil. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista, pp. 9-161. <https://www.academia.edu/32320113/Segunda_parte_dela_Silva_de_varios_romances>.
- Cueva, Juan de la (1587): *Coro febeo y romances historiales*. Sevilla: Juan de León (ejemplar de la Biblioteca Universitaria Alessandrina, núm. f 199). <https://www.google.com.mx/books/edition/_/tjB_bk2HpBQC?hl=es-419&gbpv=1>.
- Castets, Ferdinand (ed.) (1909): *Chanson des quatre fils Aymon*. Montpellier: Coulet et Fils. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116589>>.
- Di Stefano, Giuseppe (2021): «Los pliegos sueltos poéticos postincunables y los romances». *Boletín de Literatura Oral*, N° Extra 4, pp. 207-225. <<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/index>>.
- Díaz, Luis (1978): «Evolución tradicional de un romance carolingio “El Conde Claros”». *Cuadernos de Investigación Filológica* 4, pp. 57-72. <<https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=68890>>.
- Dumanoir, Virginie (ed.) (2021): *Romancero cortés manuscrito*, coord. por Josep Lluís Martos. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Dumanoir, Virginie (2023-), *Repertorio abreviado de fuentes del Romancero manuscrito*, in Josep Lluís Martos (coord.), *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*, Alacant: Universitat d'Alacant. <<https://cancioneros.org/rarm>> [Consulta: 10/07/2024].
- Gamba Corradine, Jimena (2015): «El corpus de romances troyanos (siglo xvi) y la *Crónica troyana* de 1490». *Troianaalexandrina* 15, pp. 51-98.
- Garvín, Mario (2018): «Estudio preliminar», in José J. Labrador Herraiz (coord.), *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas dela crónica de España por Lorenzo de Sepulveda*, edición facsímil. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista, pp. 11-208. <https://www.academia.edu/37427998/Garvin_M_Lorenzo_de_Sep%C3%BAveda_Romances_Ed_Nucio_pdf>.
- Garvín, Mario (2022-), *Repertorio abreviado de fuentes impresas del Romancero (1501-1552)*, in Josep Lluís Martos (coord.), *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*. Alacant: Universitat d'Alacant. <<https://cancioneros.org/rar>> [Consulta: 10/07/2024].
- González Cuenca, Joaquín (ed.) (2004): Hernando del Castillo, *Cancionero general*. Madrid: Castalia (*Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica* 26), 5 vols.
- Higashi, Alejandro (2013): «La variante en el Romancero manuscrito e impreso del siglo xvi, pautas en la corrección de copistas, impresores y autores». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 61/1, pp. 29-64. <<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/1124>>.
- Higashi, Alejandro (2018): «Introducción», in José J. Labrador Herraiz (coord.), *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España compuestos por Lorenzo de Sepúlveda. Añadióse el Romance de la conquista de la ciudad de África en Berbería, en el año 1550 y otros diversos, como por la Tabla parece. En Anvers, en casa de Juan Steelsio, 1551*, edición facsímil. México: Frente de Afirmación Hispanista, pp. 15-176.
- Higashi, Alejandro (2021): «El Cancionero de romances en el canon del romancero historiado». *Criticón* 141 («La poesía en los albores del Siglo de Oro: fuentes y ediciones críticas»), pp. 199-220. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/129753/1/Higashi_2021_Criticon_Canon-romancero-historiado.pdf>.
- Higashi, Alejandro / Garvín, Mario (eds.) (2021): *El Cancionero de romances de Martín Nucio*, coord. por Josep Lluís Martos. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Lázaro Niso, Rebeca (2022): «Del romancero a las tablas: el proceso de escritura de *El conde Dirlos*, de Álvaro Cubillo de Aragón», in Ruth Fine, Florinda F. Goldberg y Or Hasson (coords.), *Mundos del hispanismo: Una cartografía para el siglo xxi: AIH Jerusalén 2019* 2, pp. 1-7. DOI: https://doi.org/10.31819/9783968693002_104
- Marín Pina, María del Carmen (1997): «Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media», in José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá: Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 977-987. <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas6.2/18.pdf>>.
- Martos, Josep Lluís (2017): «La fecha del *Cancionero de romances sin año*». *Edad de Oro* 36, pp. 137-157. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2017.36.009>
- Menéndez Pidal, Ramón (1953): *Romancero hispánico (Hispano-portugués, Americano y Sefardí). Teoría e historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 tomos.

- Puerto Moro, Laura (2012): «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)». *eHumanista* 21, pp. 257-304. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/9%20eHumanista21.puerto.pdf>.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos, siglo XVI*, edición de Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia.
- Sanz Hermida, Jacobo (2006): «La literatura popular, ¿una escuela portátil?», in 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 (SEMYR) / Universidad de Salamanca, pp. 349-360 <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/15>>.
- Snow, Joseph T. (2006): «En los albores de la celestinesca: Sobre el “Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea” en el pliego suelto de 1513». *Olivar* 7/7, pp.13-44. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLlv07n07a01>>.