
EL ROMANCE COMO HISTORIA, EL ROMANCE Y LA CANCIÓN COMO REFERENCIA LITERARIA: AÑOS 20-30 DEL SIGLO XVI

ROSA NAVARRO DURÁN
(Universidad de Barcelona)

EN LAS dos primeras décadas del reinado de Carlos V, los romances siguen sirviendo de pregón literario de hechos históricos contemporáneos y al mismo tiempo son ya materia de referencia¹ de la literatura culta; y lo son junto a la otra forma de poesía popular: la canción. En esa segunda función no se distinguen de los guiños a la propia literatura escrita en lengua romance: intensifican el significado del discurso en el que están insertos o incluso pueden ser un instrumento eficaz de la ironía; tienen la ventaja de su fácil reconocimiento gracias a su popularidad.

1. Pedro M. Cátedra menciona «la práctica de la intertextualidad, las citas explícitas de referentes literarios compartidos» en las *relaciones* de los pliegos sueltos, y lo ejemplifica con la cita que hace Mateo de Brizuela del romance *Mira Nero de Tarpeya*; comenta el erudito: «En el propio contexto cortesano donde seguramente nació, el romance *Mira Nero de Tarpeya* estaba emocionalmente desgastado, si echamos cuenta del uso paródico y cómico que se hace de él en el primer acto de *Celestina*. Sin embargo, no ocurría lo mismo en su vitalidad tradicionalizada de la calle, donde aún podía resultar eficaz para generar el efecto figural de leer la tragedia menor en tono mayor», *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002, págs. 251-252.

1. EL ROMANCE COMO HISTORIA

Tres pliegos poéticos del siglo XVI de la colección de la Biblioteca de Cataluña² contienen romances sobre hechos históricos de los años veinte y treinta; dos en castellano: RM31, *Glosa del romance: sobre el | sacco de Roma*, con el romance *Triste estaba el padre santo* glosado, impreso –según Rodríguez Moñino³– en Valencia, por Costilla o Juan Viñao, hacia 1527, y RM 10, con un romance y glosa de Antón Delgado⁴ sobre la muerte de la emperatriz Isabel de Portugal, impreso en Cuenca en 1539. Y uno en catalán: RM 45, las *Cobles en labor de la Christianissima Pau final*, sellada con los esponsales de Leonor de Austria, hermana del Emperador, con Francisco I. Como se dice, «de la qual s'es feta la crida en Barcelona a xv de febrer del any mil DXXVI»: «Barcelona capitana | a volgut esser primera, | tres dies de la setmana | a tots mostre la carrera; | si lo passat tots noteu, | de tres nits de Carnestoltes | no son vistes moltes voltes | com s'es vist per esta pau» (págs. 326-327). Y empieza a detallar las fiestas, «les grans llums», «les gales», «les grandíssimes alegries»: «Barcelona clarejant | al fil de la mijanít; | tothom saltant y ballant, | loant Deu tots en un crit» (pág. 327). Se cierra con un apóstrofe a todos (damas, ricos, oficiales, campesinos, estudiantes) recordando los beneficios que tal acuerdo traerá y la fortaleza de los reinos cristianos frente a los moros; un optimista «les mercaderies veureu | totes abaixar de preu» –anuncio que hoy nos seguiría llenando de gozo– cierra la loa del acuerdo franco-español que ponía fin a la prisión del rey de Francia tras la derrota de Pavía.

El primer pliego castellano citado tiene el famoso romance sobre el sacco de Roma, con un final totalmente distinto al que reproduce Martín Nucio en el *Cancionero de romances*, pero con el mismo tono laudatorio del triunfo imperial frente a la condena del Papa: «O Papa, qu'en los Clementes | tienes la silla setena, | mira que tu potestad | es transitoria y terrena; | tú mismo fuiste el cuchillo | para te cortar la vena» (pág. 242). Una glosa⁵

2. *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña (facsimil)*, introducción de José M. Blecua, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976.

3. Antonio Rodríguez Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: siglo XVI*, Madrid: Castalia, 1970, núm. 886.

4. José Manuel Blecua, en la introducción a la edición facsimil, dice que «de un Antonio Delgado –que podría ser nuestro Antón– menciona el *Abecedarium* de Colón una *Glosa sobre el terremoto de Portugal* (RM 161), de paradero desconocido», pág. 19.

5. José Manuel Blecua señala que nada tiene que ver con la que se encuentra en el *Cancionero* de Velázquez de Ávila, edición de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia: Castalia, 1951, pág. 33.

en quintillas dobles subraya los desmanes del ejército, la destrucción, la tragedia, la culpa del Papa por ser un caudillo terreno que no busca la concordia, y finalmente canta la tan necesaria paz. No la caracterizan los logros poéticos; pero es un testimonio más de la conversión en materia literaria de ese hecho político que marcó el reinado del Emperador; tan paradójico suceso histórico —el defensor de la cristiandad hacía prisionero al Papa— llevaría a Alfonso de Valdés a escribir su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* para eximir de toda culpa a la figura de Carlos V. Su postura política ante el hecho, desde su fidelidad al Emperador, del que era secretario de cartas latinas, y desde su condición de erasmista convencido, no se diferencia mucho de la del romancista ni de la del autor de la glosa comentada. Faltaría en ésta la lectura providencialista del saqueo que hace Alfonso de Valdés, demostrando cómo Dios había querido castigar la corrupción de su Iglesia; pero aparece la misma condena del Papa, el mismo espanto por los horrores de la guerra, semejante canto a la paz.

El segundo romance y glosa que mencionaba versa sobre un hecho luctuoso en el reinado de Carlos V: la muerte de Isabel de Portugal. Antón Delgado relata la muerte de la Emperatriz, habla del dolor de todos por la pérdida de tan gran dama, alaba sus virtudes y describe «el suntuoso enterramiento que se le hizo en la ciudad de Granada». El romance comienza: «Año de mil y quinientos | treynta y nueve corría | en Toledo ymperial, | de mayo primero día», y narra el diálogo de la Emperatriz con la Muerte. La glosa se inicia precisando el contexto político en que acaece el luctuoso hecho: «Estando en Cortes juntados | duques, condes y marqueses, | arçobispos y perlados...» (pág. 106), porque, en efecto, las segundas cortes de Toledo habían empezado el 15 de octubre de 1538 y acabarían el 30 de marzo de 1539; un mes después moría Isabel de Portugal. Se cerrará la glosa con la despedida de la Emperatriz: «¡O mi marido y señor, | quán dolorosa partida, | Don Carlos, emperador! | ¡Hijos, con quánto dolor | siento vuestra despedida!» (pág. 108). Le sigue «el recibimiento y enterramiento que hizieron a la Emperatriz en la ciudad de Granada» junto a sus abuelos, los Reyes Católicos. Se menciona el obligado reconocimiento de la identidad de la Reina muerta: «Y assí como descubrieron, | conforme a la ley de derecho, | ser la Reyna conocieron, | porque miraron y vieron | la cara con todo el pecho» (pág. 111), sin la famosa reflexión del duque de Gandía, como es lógico, porque no cabía en la loa funeraria de la Emperatriz.

Los tres romances ejemplifican muy bien la condición noticiera del género: los versos no se alzan hasta una belleza armoniosa; sólo refieren destacados hechos históricos sucedidos en esas dos décadas del reinado

del Emperador: 1526, 1527 y 1539. Cantan la solución provisional del conflicto con Francia en ese año 26 de un victorioso Emperador, unos días antes de su boda con Isabel de Portugal; el sacco de Roma, con la prisión del intrigante papa Clemente V, en víspera del nacimiento del heredero, el príncipe Felipe; y por último, la muerte de la muy amada Emperatriz, cuya imagen de madre, esposa y dama caritativa ocupa la loa y no la de su papel político como reina regente.

2. REFERENCIAS A CANCIONES Y ROMANCES EN «LA LOZANA ANDALUZA»

Como es bien sabido, el sacco de Roma aparece anunciado proféticamente en las páginas de una novela dialogada impresa en 1529 en Venecia, el *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado. Aunque se cierra la trama *in alma urbe* en 1524, hay luego una epístola de Lozana «a todas las que determinan venir a ver Campo de Flor en Roma», en donde cuenta cómo «sucedió en Roma que entraron y nos castigaron y atormentaron y saquearon catorce mil teutónicos bárbaros, siete mil españoles sin armas, sin zapatos, con hambre y sed, italianos mil y quinientos, napolitanos reamistas dos mil [...] entraron lunes a días seis de mayo de mil y quinientos y veinte y siete, que fue el oscuro día y la tenebrosa noche para quien se halló dentro»⁶. Los anuncios proféticos se habían repetido varias veces en el diálogo de los personajes que forma la tela del relato: «El año de veinte y siete me lo dirán» (pág. 214); «Pues año de veinte e siete, deja a Roma y vete» (pág. 299); «Señora, el año de veinte y siete ellas [las putas] serán fantescas a sus criadas» (pág. 337); etc.

Pero no es el único hecho político al que se alude en el texto, porque se insertan también en la vida cotidiana romana como anuncios proféticos la sucesión del emperador Maximiliano en la persona de Carlos y no del rey francés, Francisco I, y la victoria del Emperador sobre este rey en Pavía⁷. El primero, ya confirmado en el propio texto, se une a una nueva profecía sobre el sacco:

6. Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*, edición de Claude Allaigre, Madrid: Cátedra, 1985, págs. 503-504.

7. Véase Rosa Navarro Durán, *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid: Gredos, 2004, 2ª ed. con un apéndice, pág. 148.

Mirá el prenóstico que hice cuando murió el emperador Maximiliano, que decían quién será emperador. Dije: yo oí aquel loco que pasaba diciendo «Oliva d'España, d'España, d'España», que más de un año turó, que otra cosa no decían sino «d'España, d'España». Y agora que ha un año que parece que no se dice sino «carne, carne, carne salata», yo digo que gran carnerería se ha de hacer en Roma (págs. 383-384).

El anuncio de la victoria del ejército imperial en Pavía –hecho que se supone no ha sucedido aún ya que se fecha la obra en el 24– se hace de forma más oscura: «Coridón, esto podrás decir, que es cosa que se ve claro: ¡Vittoria, vittoria! El emperador y rey de las Españas habrá gran gloria», y añadirá en seguida Lozana: «Mira que prenóstico tan claro, que ya no se usan vestes ni escarpes franceses, que todo se usa a la española» (pág. 439).

La historia se asoma en la vida cotidiana, en los diálogos de los personajes por las calles de Roma. Y algunos de éstos esconden seres reales, políticos: así Blasón es el duque de Borbón, o la señora Virgilia, el marqués de Mantua, en el pasaje del mamotreto XXXV –todo él en clave política– donde aparece «Lazarillo, el que cabalgó su agüela», alusión maliciosa al Emperador y a su relación amorosa con Germana de Foix, viuda de su abuelo, Fernando el Católico⁸.

Y en ese texto tan vinculado a una realidad histórica, con tanta voluntad de que así sea, están también presentes en el habla de los personajes canciones tradicionales y romances, como lo están los refranes. La poesía tradicional asoma en los diálogos, y éstos se convierten, por tanto, en testimonio de su presencia, a veces incluso antes de que su transmisión dejara de ser sólo oral. El modélico *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk⁹ ha sido una guía indispensable para rastrear esas menciones.

Al hablarle Rampín a Lozana del mercado del miércoles de plaza «Nagona», ella replica que «en Córdoba se hace los jueves, si bien me recuerdo», y canta: «Jueves, era jueves, | día de mercado, | convidó Hernando | los Comendadores», añadiendo: «¡Oh si me muriera cuando esta endecha oí!» (XV, pág. 241). Así, como anota Claude Allaire, una dos pares de versos de lugares diferentes del cantar de los comendadores

8. R. Navarro, *Alfonso de Valdés*, págs. 264-270.

9. Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987. Y *Suplemento*, Madrid: Castalia, 1992. Véase, asimismo, su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 tomos.

de Córdoba (M. Frenk, *Corpus*, núm. 887), porque la asociación la hace la *cordobesa* Lozana con el día del mercado y añade la referencia al momento esencial del suceso, cuando los dos amantes se ven por primera vez: «El comienzo malo | de mis amores, | combidó Fernando | los Comendadores | a buenas gallinas, | mejores capones; | púseme a la mesa | con los señores; | nunca tiró Jorge | los ojos de mí» (M. Frenk, *Corpus*, pág. 407).

La Lavandera del mamotreto XII entona también una coplilla cuando se marcha Lozana y dice: «Gana me viene de cantar: –Andá, puta, no serás buena. | –No seré, no; que so de Llerena» (pág. 223). Margit Frenk la incluye –no hay otra referencia– con razón tras una copla del *Cancionero* de Horozco que dice «Toledano alzó berengena. | –Ya no las como, que soy de Llerena» (núm. 1044, pág. 496). Posiblemente en ambos casos se apunte a Llerena como lugar de conversos.

Al comienzo de la parte tercera, Lozana anima a cantar a Rampín con un «Caminad adelante; id cantando», y el joven criado lo hace cantando: «¿Qué dirán que guardo, | mal logrado? | ¿Qué dirán que guardo?» (pág. 375), copla que recoge Margit Frenk, pero sin que se conserven más testimonios (núm. 1196). También el Valijero contesta con una canción a la pregunta de Lozana sobre la razón de que vengan tantas a ser putas en Roma: «Vienen al sabor | y al olor. | De Alemaña | son traídas, | y de Francia | son venidas. | Las dueñas d’España | vienen en romeaje, | y de Italia | vienen con carruaje» (XXI, pág. 277).

Lozana, hablando con el borracho Sieteceñicos, buen coplero, le dice: «Entra, que has de cantar aquel cantar que dijiste cuando fuimos a la viña a cena, la noche de marras». Y él va enumerando algunos para identificarlo: «¿Cuál? ¿Vayondina? [...] ¿Bartolomé del Puerto? [...] ¿Ferreruelo?» (XXIV, pág. 297). Un cantar con Bartolomé del Puerto lo registra Margit Frenk: «Bartholomé del Puerto, | ved lo que os parece, | que el pan vale caro, | la gente peresce» (núm. 1050). Lo cita así Correas, y al mismo personaje en otro dicho: «Bartolomé del Puerto, cátales vivo, cátales muerto»¹⁰.

Pero no es sólo este tipo de referencias tan manifiestas las que aparecen, sino la alusión precisa sin relieve alguno como guiño a los lectores contemporáneos, de tal forma que sólo puede verse si se sabe la canción, el romance.

Una prostituta se llama la Garza Montesina (LVIII); su nombre llevaba inmediatamente al lector contemporáneo a recordar la copla «Montesina

10. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de Víctor Infantes, Madrid: Visor, 1992, págs. 79-80.

era la garça | y de muy alto bolar: | no ay quien la pueda tomar»¹¹, del *Cancionero* de Juan del Encina. Y la asociación suponía aplicar el contenido del cantar al personaje, y convertir el nombre en guiño irónico.

Lo mismo sucede con el cantar «Señor Gómez Arias, | duélete de mí: | soy niña y muchacha | y nunca en tal me vi» (núm. 888, págs. 422-423); estas palabras en boca de prostitutas son de tal eficacia, por el sarcasmo que implican, que se convierten en lugar común del género.

Margit Frenk recoge en *La Celestina* una referencia al cantar, en las palabras que dice Melibea a Lucrecia hablando de su amor por Calisto: «Haga y ordene de mí a su voluntad: si pasar quisiere la mar, con él irá; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer»¹². La supuesta alusión estaría en ese «venderme en tierra de enemigos» que podría llevar a «Señor Gómez Arias, | vos me traxistes | y en tierra de moros | vos me vendistes» (pág. 424). Fue Lida de Malkiel quien la asoció con la canción popular de *La niña de Gómez Arias*. Anotan los editores del texto de *La Celestina* que cito (págs. 716-717) cómo, en cambio, «Severin y Cabello»¹³ creen posible un eco del romance de Gaiferos y Melisenda». Se podrían aún sumar más asociaciones, porque el «Haga y ordene de mí a su voluntad» tal vez lleve a las palabras de la Virgen al ángel san Gabriel (San Lucas, 1, 38)¹⁴.

La referencia explícita al cantar a la que me refería no es ésta, sino la del villancico inicial. Lozana, que ha fingido estar llorando para sacarles dinero a dos caballeros para amueblar su casa vacía, les dice: «Señores, yo [beso] las vuestras [manos]. Siéntense aquí sobre este cofre que, como mi ropa viene por mar y no es llegada, estoy encogida, que nunca en tal me vi» (XIX, pág. 265). Y otra vez, más adelante, cuando Lozana oye el discurso engolado de Trujillo, en el mamotreto L («Y por eso me atreví a suplicalla me visitase malo porque yo la visite a ella cuando sea bueno, y con su visitación sane»), dice aparte: «¡Nunca en tal me vi! Mas veré en qué paran estas longuerías castellanas» (pág. 410).

11. M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica*, núm. 515, pág. 239.

12. Fernando de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina*, edición de Francisco Rico *et al.*, Barcelona: Crítica, 2000, XVI, pág. 296.

13. Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, notas en colaboración con Maite Cabello, Madrid: Cátedra, 1987.

14. Curiosamente Joanot Martorell puso en boca de Plaerdemavida tal respuesta cuando Tirant lo Blanc decide casarla con el señor d'Agramunt: «Presta és, senyor Tirant, la tua serventa; sia fet de mi segons la tua voluntat», *Tirant lo Blanc*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Seix Barral, 1969, II, pág. 400. En este caso la versión profana de las palabras bíblicas es evidente.

En *La Segunda Celestina*, dice Celestina a Areúsa refiriéndose a Elicia: «Calla, enhoranegra, que es niña y nunca se ha visto en otra tal»¹⁵, repitiendo el juego cómico que requería el recuerdo del contexto de donde se sacaba la frase. Así sigue ocurriendo en la *Pícara Justina* o en el *Estebanillo González*, referencias también inventariadas por M. Frenk.

Justina cuenta cómo «para aperdigarme para el oficio, me dejaron sola con el obispote. ¡Miren qué aliño para una pobre dieciochena, que era niña y manceba y nunca en tal se vio!»¹⁶. Y Estebanillo habla de una doncella, «labradora en el aseo | y cortesana en guardar fe», comienzo del romance «Serranas de Manzanares»¹⁷, y dice de ella: «La tal bobilla, como había sido niña de muchos Gómez Arias, y de aquellas [de] ‘nunca en tal me vi...’» (pág. 126). Hemos llegado a la conciencia de la fosilización, que ya indicó J. Puyol: «El último verso se había hecho proverbial para indicar las mujeres corridas que hacen remilgos de inocencia con el fin de engañar a los incautos y obtener mayor ganancia»¹⁸. Cristina, la joven criada del entremés *El viejo celoso* de Cervantes, ya se burla de su señora, esgrimiendo el uso tópico del sentido irónico del cantar de Gómez Arias, cuando ella dice a Hortigosa, la vecina que le está contando cómo le pondrá en su aposento un atractivo mozo: «Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra»; Cris-tinica le replica: «Eso me parece, señora tía, a lo del cantar de Gómez Arias: *Señor Gómez Arias, doleos de mí...*»¹⁹.

El funcionamiento de los versos es parecido al del refrán, sólo que aquí la realidad y lo aludido son antitéticos, de donde arranca la burla y el éxito que la lleva a perdurar en el mismo contexto y, por tanto, a fosilizarse como rasgo del género picaresco (con evidentes raíces en la materia celestinesca).

En una escena erótica, Lozana une a un refrán versos de dos cantares. Le dice a Rampín: «¿Mochacho eres tú? Por esto dicen: guárdate del mozo

15. Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, edición de Consolación Baranda, Madrid: Cátedra, 1988, XXXIV, pág. 511.

16. Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, edición de Antonio Rey Hazas, Madrid: Editora Nacional, 1977, I, pág. 298.

17. *La vida y hechos de Estebanillo González*, edición de Antonio Carreira & Jesús Antonio Cid, Madrid: Cátedra, 1990, II, pág. 123; los editores dan en nota los datos del romance.

18. *La pícara Justina*, edición de Julio Puyol Alonso, Madrid: Bibliófilos Madrileños, 1912, III, pág. 280.

19. Miguel de Cervantes, *Entremeses*, edición de Eugenio Asensio, Madrid: Castalia, 1971, pág. 205.

cuando le nace el bozo. Si lo supiera, más presto soltaba las riendas a mi querer. Pasico, bonico, quedico, no me ahinquéis. Andá conmigo: ¡por ahí van allá!» (XIV, págs. 231-232). Su «pasico, bonico, quedico» nos recuerda el «passito, passito, amor, | no espantéys al ruyseñor» o a la variante que recoge Lope en *El ruiseñor de Sevilla*: «Si os partiéredes al alba, | quedito, pasito, amor, | no espantéis al ruiseñor» (núm. 456, págs. 209-210). Su «¡por ahí van allá!», que ya registra como dicho Correas, va unido al cantar «Tárraga, por aquí van a Málaga, | Tárraga, por aquí van allá», como indica también Margit Frenk (núm. 1492). Y en otra escena semejante, Lozana exclama: «¡Aguza, aguza, dale si le das, que me llaman en casa!» (XIV, pág. 234), que alude claramente a la copla del *Cancionero musical de Palacio*: «¡Dale, si le das, | moçuela de Carasa! | ¡Dale, si le das, | que me llaman en casa!», con parecido contenido erótico: «Una moçuela de Logroño | mostrando me avía su co... | po de lana negro que hilava», dato que tampoco se le escapa a Margit Frenk (núm. 1719, págs. 836-838).

La Lavandera comenta a Lozana «¡que beben más que hilan!» hablando de otras dos mujeres que le van a lavar y les da «un carlín, o un real y la depensa»; es el verso final de «Hilandera era la aldeana: | más come que gana. | ¡Ay!, que hilando estaba Gila: | más bebe que hila» (núm. 1193, pág. 570). Lozana había dicho unos mamotretos antes a Camisera: «que yo ni sé labrar ni coser, y el hilar se me ha olvidado» (VII, pág. 194). Margit Frenk nos lleva a «Que non sé filar | ni aspar ni devanar», recogido en el *Cancionero musical de la Colombina* (núm. 1907, pág. 920).

También asoma un personaje de romance en los diálogos de la novela, porque Rampín es el conde de Carrión para el Trinchante cuando lo saca de la privada: «Dalde en que se envuelva el conde de Carrión» (XXXIII). Allaigre anota cómo la anécdota se vincula con el asunto del romance «Acabado de yantar», donde Diego, el mayor de los hermanos, de miedo del león se esconde «en un lugar tan lijoso | que no puede ser contado», de tal forma que es, «para estar par dél, | menester un incensario»²⁰. El paralelismo se mantiene y se subraya en el diálogo que sigue, porque, al contar Rampín que cayó en la privada «por apartarme de un rata grande», Trinchante comenta: «¡Señora, voto a Dios que esto vale mil ducados! Salir de prisión y caer en la melcocha por no morir malogrado a las uñas de aquella leona» (pág. 334). La rata de la que escapa Rampín es la leona de la que huye el conde. La identificación del pestífero Rampín con el conde de Carrión es un ejemplo perfecto del procedimiento y de su

20. Nota 17 de Claude Allaigre al mamotreto XXXIII, pág. 334 de su edición.

eficacia: el enlace lo crean los excrementos en los que caen los dos cobardes; sólo que uno es conde y huye de un león, y el otro es criado de prostituta y escapa de una rata, transformada así burlescamente en «leona». Pero el perfecto mecanismo sólo funciona si el lector tiene en mente el romance.

3. OTRAS REFERENCIAS EN LA «CRÓNICA BURLESCA» DE FRANCESILLO DE ZÚÑIGA

El bufón del Emperador también acude a la materia poética tradicional en el relato de su *Crónica burlesca*. Al hablar de la guerra de las Comunidades, dice que «algunos caballeros, de los que con el Prior [Antonio de Zúñiga] iban, volvieron el rostro hacia solano, y hasta ahora huyen (el autor dice que hacia Carmona). E iban cantando: ‘Oh, castillo de San Servando, pluguiera a Dios que mi madre no tovierá más de a mí’»²¹. Con la obligada corrección «San Servand» y la variante de otro manuscrito («pluguiera a Dios que mi padre | no me engendrara a mí») figura en el *Corpus* de Margit Frenk (núm. 884) junto a la copla que le da origen: «¡O, castillo de Montanges, | por mi mal te conocí! | [Cuytada de la mi madre, | que no tiene más de a mí!» (núm. 885, pág. 405), que está en el *Cancionero* de Juan del Encina y en el *Cancionero musical de Palacio*, y diviniza Montesino, prueba de la popularidad que en esos años tenía. Dice Romeu Figueras:

El refrán del presente villancico es tradicional y probablemente se refiere, en opinión de Menéndez Pidal (*Rom. Hisp.*, I, 371), a sucesos ocurridos hacia 1430. El 21 de diciembre de 1429, el castillo de Montánchez, que luchaba en favor del infante Enrique de Aragón, se entregó al rey Juan II de Castilla. Sobre un episodio relacionado con esta rendición debió hacerse una composición, cuyo comienzo glosó en estrofas propias Juan del Encina, como indica la rúbrica de la poesía en su *Cancionero*: «Coplas por Juan del Encina a este ageno villancico»²².

21. Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, edición de Diane Pamp, Barcelona: Crítica, 1981, pág. 82.

22. *Cancionero musical de Palacio*, edición de José Romeu Figueras, Barcelona: CSIC, 1965, núm. 356, págs. 439-440.

Romance primero, copla desgajada después, glosas con diverso contenido (Encina habla metafóricamente de su prisión amorosa), es la fuerza de su popularidad, lo que permite su evocación en el momento del relato cronístico. No es la única. Francesillo está hablando de don Gutierre de Cárdenas, hijo del adelantado de Granada, y cómo, por seguir a Castilla al Emperador —en febrero de 1527—, pierde la mitad del dinero vendiendo el bastimento que había comprado convencido de que Carlos permanecería en Granada: «Y algunos oradores parleristas quieren decir que en todo el camino no habló al Emperador, sino una vez que, llegando el Emperador (a Martos) a este, don Gutierre le dijo: ‘Señor, Vuestra Majestad debía de procurar de saber el romance que dicen, ‘en Martos está el buen rey, y aquí murieron despeñados los Caravajales’. Y por este buen dicho que dijo a su Majestad, le dio el oficio de su padre» (pág. 152). La alusión a un romance sobre Fernando IV el Emplazado y la ejecución de Juan y Pedro Alfonso de Carvajal le fue mejor a don Gutierre de Cárdenas que su mala previsión, según el malévolo don Francés.

Evocando tiempos pasados con una sarta de nombres, don Francés desemboca en dos versos del romance de doña Lambra. Se burla de «los caballeros cigüenzanos» que van «con cadenas de oro y capas coloradas, al modo que andaban los godos». Les conjura a que digan quiénes son y contestan que son «caballeros muertos que estaban depositados en san Pedro de Cardeña y en san Pedro de Arlanza y que se llamaban don Ordoño y Pero Bermúdez [...] y un tío del conde Fernán González, y un ama de casa del rey don Sancho el Deseado, que se llamó doña Teresa Sánchez, bisagüela de doña Jimena González, hija de los hijos de doña Sancha, que dicen ‘Mal amenazado me han’» (pág. 122). Así dice el romance recogido en el *Cancionero de romances*: «Los hijos de doña Sancha | mal amenazado me han | que me cortarían las faldas | por vengonçoso lugar»²³. Antes ha utilizado otra fórmula romancística sin anunciarla, relatando la lucha contra los comuneros: «Y allí habló el Condestable, bien oiréis lo que dirá»; lo que dirá es muy del estilo del bufón: «Señores caballeros, hoy es nuestro día, y demás desto parezco menestrel alto extranjero que vino con el duque del Infantado» (pág. 87).

Don Francés gusta de disparatar; su comicidad se asienta en la caricatura, en el absurdo; no es su prosa el campo para las asociaciones lógicas, sino para la acumulación de referencias a lo conocido. Pero el procedimiento

23. *Cancionero de romances (Amers, 1550)*, edición de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967, pág. 232.

es el mismo; lo encontraremos en el *Guzmán de Alfarache* o en el *Quijote*: reproduciendo versos de cantares, de romances e indicando tal condición, poniéndolos en boca de los personajes como canto, o incluyéndolos en el relato sin más; los escritores sabían que el lector los reconocería y advertiría así el juego que con ellos llevaban a cabo.

4. ALGUNOS GUIÑOS LITERARIOS EN EL «LAZARILLO DE TORMES»

Ese procedimiento no es exclusivo de cantares ni romances; la literatura de transmisión esencialmente oral se une a la escrita en una red de referencias que enriquecen la estofa de la obra literaria. El buen escritor intensifica su creación a partir de lecturas asimiladas que puede compartir con el lector. Sólo así puede saborearse, por ejemplo, la olla que comerá tan a gusto Sancho en la venta –que ya no castillo– donde se alojan los dos lectores de la falsa *Segunda parte*, don Jerónimo y don Juan (II, 59). Dice: «Cómeme, cómeme»²⁴, como la del texto de Avellaneda, pero, en cambio, tiene un ingrediente de la que carece aquella: uña de vaca, tomada directamente del *Lazarillo de Tormes*, de la buena literatura. Y en esta espléndida obra, hace parecidos juegos Alfonso de Valdés.

La carta de Oriana a Amadís, que tanta trascendencia tiene para el curso del relato, comienza con la paráfrasis de unos versos del romance del conde Claros: «Si los grandes yerros que con enemistad se fazen, bueltos en humildad son dinos de ser perdonados»²⁵. En el *Lazarillo* hay un pasaje que se ha leído, con razón, referido también al romance; dice Lázaro del escudero: «Y súbese por la calle arriba con tan gentil semblante y continente, que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al conde de Arcos, o, a lo menos, camarero que le daba de vestir»²⁶.

24. Martín de Riquer ya señala la imitación del pasaje del capítulo cuarto del texto de Avellaneda; más que imitación, es un guiño muy intencionado. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta, 1962, pág. 1030, nota 4.

25. Así lo señala en nota Juan B. Avalu-Arce en su edición: «Ésta es una paráfrasis de unos famosísimos versos del romance del conde Claros, en que el arzobispo dice al conde, doliéndose de la sentencia de muerte: 'Que los yerros por amores | dignos son de perdonar'», Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pág. 581, nota 155.

26. Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes*, en la edición de Rosa Navarro Durán, *Novela picaresca*, I, Madrid: Biblioteca Castro, 2004, pág. 32. En mi edición rectifico la lectura errónea de las ediciones de Burgos, Medina y Amberes.

La edición de Alcalá lee «conde Alarcos», pero el texto no tiene relación con el contenido del romance «Retraída está la infanta». En cambio, como dice Francisco Rico, «la referencia al ‘camarero’ evoca muy a la letra los versos de otro romance (*Media noche era por filo*), donde se describe cuán suntuosamente se viste el conde Claros, ayudado por su camarero: ‘Levantá, mi camarero, | dame vestir y calzar’, y añade el erudito: ‘Véase también el que empieza ‘A caza va el Emperador’»²⁷.

Precisamente la clave de lectura está en este segundo romance, porque el conde Claros que en él aparece es un noble empeñado que le pide dinero al Emperador: «Contando le yua contando | el gran menester que tenía»: ‘mis armas tengo empeñadas | por mil marcos de oro’. Así entendemos lo que dice el escudero a Lázaro a propósito de su espada: «¡Oh, si supieses, mozo, qué pieza es esta! No hay marco de oro en el mundo por que yo la diese» (pág. 31). Ese «marco de oro» es una referencia al romance; el Emperador ordenará en él: «Dad mil marcos de oro al conde | para sus armas quitar; | dad mil marcos de oro al conde | para mantener verdad»²⁸. Sólo puede ser, por tanto, el conde Claros el que tiene un «camarero que le daba de vestir»; y es errata la lectura *Arcos*, de un cajista que no conocía el romance y que, por tanto, no debía de ser español. La ironía es evidente: Lázaro sirve al escudero, pero sólo para contar cómo nada tiene en su casa, nada come y viste un único «razonable vestido».

Lázaro verá poco después a su amo «en gran recuesta con dos rebozadas mujeres», y dice de ellas que «muchas tienen por estilo de irse a las mañanicas del verano a refrescar y almorzar, sin llevar qué, por aquellas frescas riberas» (pág. 32); esas «mañanicas del verano» podrían ser también herencia de romances. En el romance «Arriba, canes, arriba», se cuenta cómo los moros raptan a la hija del Emperador, y dice su enamorado: «Pues me l’an tomado moros | mañanica de sant Juan | cogiendo rosas y flores | en un vergel de su padre» (pág. 282). Es la misma circunstancia temporal del también popular romance «Yo me leuantara, madre | mañanica de sant Iuan. | Vide estar una donzella | ribericas de la mar» (pág. 282); se junta el calor del verano con el frescor de las mañanas en el vergel o junto al río o mar; es el diminutivo «mañanicas» el que funciona como elemento referencial.

27. *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1987, págs. 82-83, nota 50.

28. *Cancionero de romances*, edición de A. Rodríguez Moñino, pág. 319. Cito el texto (deturpado) de esta primera recopilación, «Acá acá va el Emperador».

Como ya indicó Francisco Rico, cuando Lázaro dice que le contó al escudero lo que le pareció bien de su vida «porque me parecía no ser para en cámara» (pág. 28), estas palabras recogen el popular cantarcillo «No sois vos para en cámara, Pedro, | no sois vos para en cámara, no»²⁹.

El mismo estudioso anotó la presencia en el *Lazarillo* de la citada canción «Señor Gómez Arias». Lázaro, al verse asido por el cuello del jubón por el alguacil, que le amenaza con llevarlo a la cárcel si no descubre los supuestos bienes del escudero, dice: «Yo, como en otra tal no me hubiese visto» (pág. 41). Dicho por Lázaro, desaparece el juego paradójico que provocaba la risa; lo que sucede es que otro texto con la referencia sirve de intermediario, *La Lozana Andaluza*, porque tiene un elemento en común con la escena de la alusión: el imposible pago de la casa.

El «hábito de hombre de bien» de Lázaro consigue la pátina necesaria de vejez con el estado de las telas («un jubón de fustán viejo», «una capa que había sido frisada») o con una referencia a un villancico de Juan del Encina: «un sayo raído de manga tranzada y puerta» (pág. 48). En «Ya soy desposado, | nuestro, | ya soy desposado», Mingo dice que le dio a su desposada: «Una [saya] que se viste | añir torquesada, | de manga trançada»³⁰.

5. ALGUNOS VERSOS DEL «LIBRO DE BUEN AMOR» EN EL «LAZARILLO DE TORMES»

Alvar Gómez de Castro, el humanista toledano³¹ biógrafo de Cisneros, anotaba pasajes de sus lecturas, como atestiguan los manuscritos conservados. Dice Sánchez Cantón: «Ningún testimonio más fiel y sugestivo

29. *Lazarillo de Tormes*, en *La novela picaresca*, edición de Francisco Rico, Barcelona: Planeta, 1967, pág. 44, nota 11; recoge además la misma opinión de María Rosa Lida y Marcel Bataillon. Margit Frenk incluye el cantar en su *Corpus de la antigua lírica*, núm. 1922, pág. 926.

30. Juan del Encina, *Cancionero*, primera edición, 1496; publicado en facsímil por la RAE, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928, fol. C, vv. 63-65. Véase R. Navarro, *Alfonso de Valdés*, págs. 242-245.

31. En su testamento indica dónde y a quién quiere dejar sus libros. Tiene cartas de Erasmo y el erasmista procesado Juan de Vergara; poseía un manuscrito del *Diálogo de la lengua*, que él ya dice «de Valdés» (testimonio que ha sido esencial para darle la autoría a Juan); nombra juntos dos de los libros que había leído Alfonso de Valdés: la *Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera y las *Trescientas* de Mena glosadas por Hernán Núñez. Véase Francisco de B. San Román, «El testamento del humanista Alvar Gómez de Castro», *BRAE*, 15 (1928), págs. 543-566.

conozco del *método* de trabajo de un humanista español: en un desorden inverosímil, mézclanse en estos manuscritos, en su casi totalidad autógrafos, cartas, versos propios y ajenos, inscripciones, refranes, proyectos de libros, recetas, fragmentos de romances, extractos y citas de obras clásicas y medievales³². Entre tales notas, que nos permiten imaginar el procedimiento de los escritores³³, encontró copiados unos versos del *Libro de buen amor* (siete de ellos desconocidos); Gómez de Castro transcribe una cuaderna vía con la reacción de doña Endrina a las palabras de la vieja alcahueta: «Cada que vuestro nombre yo le estó deziendo, | otéame e sospira e está comediendo, | aviva más el ojo e está toda bulliendo: | paresçe que convusco non se estaria dormiendo»³⁴. El «aviva más el ojo» del pasaje que interesó al humanista nos lleva a las primeras palabras que Lázaro se dice a sí mismo, tras la calabazada con el toro de piedra: «Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar» (pág. 8); aunque podría pensarse en un uso común (el verbo *avivar* suele aplicarse a otros términos).

Sin embargo, hay más huellas de lectura recreadas en el *Lazarillo* de este texto que, como es bien sabido, circulaba manuscrito. Selecciono sólo dos pasajes del *Libro de buen amor* para que pueda verse cómo se han convertido en estofa literaria del *Lazarillo*.

Una de las fábulas —o ejemplos— que recoge el arcipreste de Hita es la del lobo y la grulla. Al comer una cabra, se le atraviesa en la garganta un hueso al lobo; ahogándose, promete «tesoros e riqueza» a quien se lo saque; y una gruella «sacole con el pico el hueso con sotileza»; pero cuando pide el premio prometido, le contesta el lobo: «¡Cómo! ¿Yo non te pudiera tajar que me cumple avivar el ojo y avisar | el cuello *con mis dientes si quisiera apertar?*» (págs. 68, 70). El pasaje en el *Ysopet con sus fábulas hystoriadas* se formula muy de otra forma: «¿Non sabes que tenías tu cabeça dentro en la mi boca de manera que te pudiera degollar si quisiera?»³⁵.

32. Fco. Javier Sánchez Cantón, «Siete versos inéditos del *Libro de buen amor*», *RFE*, 5 (1918), pág. 43.

33. También conservamos un manuscrito con las notas de Joanot Martorell, *Lletres de batalla*, en donde figuran pasajes de obras que luego incorpora al texto del *Tirant lo Blanc*. Véase Martín de Riquer, *Tirant lo Blanc, novela de historia y de ficción*, Barcelona: Sirmio, 1992, págs. 26-27.

34. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Bleuca, Madrid: Cátedra, 1992, pág. 198.

35. La ilustración de la pág. 69 de la edición citada de A. Bleuca permite leer el pasaje.

Si ahora superponemos la escena del ciego oliendo la boca abierta de Lázaro en busca de la longaniza perdida y leemos la reflexión de Lázaro sobre la oportunidad que dejó escapar, vemos el guiño literario: «fue no dejarle sin narices, pues tan buen tiempo tuve para ello, que la meitad del camino estaba andado; que, *con solo apretar los dientes*, se me quedaran en casa» (págs. 14-15).

El trote del fraile de la Merced, su continuo andar y su romper zapatos, de indudable contenido sexual, lo podemos intensificar si recordamos la actividad de las trotaconventos: «E busca mensajera de unas negras pecas, | que usan mucho fraires [e] monjas e beatas; | son mucho andariegas e meresçen las çapatas; | estas trotaconventos fazen muchas baratas» (págs. 117-118).

El *Libro de buen amor* se cierra precisamente con la cantiga de los clérigos de Talavera, donde se recoge la protesta contra el decreto de excomunión de los clérigos amancebados y el desespero de toda la clerecía, y con dos cantares de ciegos; asuntos ambos esenciales en el *Lazarillo*³⁶.

6. FINAL

En las primeras décadas del siglo XVI, el romance seguía siendo crónica de hechos históricos: los pliegos sueltos dan cuenta de ello en el mismo momento en que nacen. Pero al mismo tiempo, la popularidad de algunos de sus versos o la de las canciones convierten a uno y otro género de la poesía tradicional en materia de referencia de las obras de los escritores cultos. Si el refrán es elemento cotidiano en las páginas de tantas creaciones –el *Libro del caballero Zifar* es ya un archivo de ellos–, también lo son esos versos de la lírica tradicional. Su función es parecida a la huella de lectura de las obras siempre que ésta se haga manifiesta: el guiño literario. El lector que reconoce la alusión ve cómo funciona en el texto: intensificando lo que se dice o, por el contrario, al tener un carácter antitético, provocando un efecto cómico. Francisco Ayala, a propósito del *Quijote*, hablaba de esa red de referencias que hay

36. También inspiró a Alfonso de Valdés un pasaje del «enxiemplo de la propiedat qu'el dinero ha», las estrofas 493-495 («Yo vi en corte de Roma, do es la Santidad, | que todos al dinero faziénle homildat»), para otro de su *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, en donde describe la pompa de la jerarquía eclesiástica y su avidez de dinero. Véase mi edición del *Diálogo*, Madrid: Cátedra, 1992, pág. 231.

en el texto y que se nos escapan porque no podemos ver las alusiones que eran familiares a los contemporáneos:

El *Quijote* está cuajado de alusiones literarias de la más variada índole; en verdad, cuajado de alusiones de toda especie, la mayor parte de las cuales se nos escapan sin remedio a los lectores actuales, aunque otras hayan podido establecerse y aclararse en virtud de la investigación erudita. [...] El alejamiento de la obra literaria, que permite –y no es pequeña ventaja– percibir muchas de sus más amplias conexiones histórico-culturales, tiene, en cambio, el inconveniente de cortar poco a poco los vínculos con la experiencia común de la época, con lo que el autor y sus contemporáneos convivieron, privando a las alusiones de aquellos *consabidos* puntos de referencia que la corriente del tiempo arrastró consigo. Si yo, ahora, hago apodar al personaje de una novela «la damisela encantadora», todos mis contemporáneos, que durante años han oído hasta la saciedad estas dos palabras en la canción de cierto valsecito, entienden; pero ¿cómo lo interpretaría quien leyera esa novela dentro de cincuenta años más, en el supuesto de que tan larga vida le otorgasen sus intrínsecos merecimientos o razones de fortuna?³⁷.

La referencia literaria será también juego culto en una exhibición para pocos del conocimiento de los clásicos. Pero en este tipo de literatura a la que me he referido, «realista», que tiene como modelo inmediato la comedia porque pretende ser imitación de vida, espejo de costumbres, imagen de la verdad –Cicerón *dixit*–, tal vez el guiño literario es más intensificador de sentido que escaparate de cultura, más *ludus* que *imitatio*. Cuando Pármeno aplica el *don* a un caballo y le dice «¿Rehincháis, don caballo?» (II, pág. 91), ¿no es un guiño al «don caballo» del ejemplo XXXV del *Conde Lucanor*, «De lo que contesció a un mançebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava»?³⁸ ¿Y los «donos traidores ratones» con que apostrofa el mezquino clérigo a los imaginarios ratones en el *Lazarillo* no es a su vez un guiño³⁹ al «don falso traidor» con que se dirige el

37. «Experiencia viva y creación poética (Un problema del *Quijote*)», en *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, págs. 176-177.

38. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, en *Obras completas*, II, edición de José Manuel Blecua, Madrid: Gredos, 1983, pág. 287. El editor indica cómo fue una obra muy leída; conservamos cinco manuscritos y tenemos noticia de otros perdidos; la reina Isabel tenía también uno.

39. Alfonso de Valdés recoge también la quema de procesos que decide el cardenal para resolver el pleito entre los clérigos de París y los frailes menores (ejemplo XXXI del *Conde Lucanor*) para una de las escenas del saqueo de Roma que contemplan san Pedro

mismo mancebo al gato cuando le manda que le dé agua a las manos? La transparencia del texto leído da fuerza cómica a los pasajes que lo evocan con la referencia precisa, mínima.

Romances y canciones eran el material literario ideal para esos guiños ya que su popularidad garantizaba el reconocimiento, que es esencial para que cumplieran su función. Mi pretensión ha sido sólo subrayarlo en textos de esos años tan fundamentales para la creación de la novela moderna, cuando aparentemente la vida cotidiana se cuele en el texto narrativo.

y Mercurio: «Aquel humo sale de los procesos de los pleitos que los sacerdotes unos con otros traían», *Diálogo de Mercurio y Carón*, edición de Rosa Navarro, Madrid: Cátedra, 1999, pág. 134. Y en los prólogos de sus tres obras (sus dos *Diálogos* y el *Lazarillo*), hay evidentes recreaciones de ideas del que don Juan Manuel puso a su *Conde Lucanor*.