

El “*Cancionero de romances*” de Martín Nucio. Ed. crít. de Alejandro Higashi y Mario Garvin. Coord. de Josep Lluís Martos. Universitat d’Alacant, Alacant, 2021; 915 pp. (*Cancionero, Romancero e Imprenta*, 3).

LUIS CARLOS VENTURA ESCUDERO
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
csh2153047666@titlani.uam.mx
orcid: 0000-0001-6307-6211

Alejandro Higashi y Mario Garvin nos ofrecen ahora una herramienta de trabajo imprescindible para el estudio del romancero en la imprenta antigua: la primera edición crítica del *Cancionero de romances*. Pese a la importancia capital para los estudiosos del género, el conocimiento de la obra era posible únicamente por ediciones que, a pesar de su gran valor, sólo permiten acceder a uno de los estadios de evolución del plan editorial de Martín Nucio. Si bien la lectura cruzada de las ediciones que reproducen los testimonios de s.a. —en el facsímil publicado y estudiado por Ramón Menéndez Pidal— y 1550 —ya sea en las ediciones modernizadas de Antonio Rodríguez-Moñino y Carlos Clavería o en la reproducción facsimilar acompañada por un estudio introductorio de Paloma Díaz-Mas— permite vislumbrar los cambios efectuados por el impresor antuerpiense de la primera a la segunda edición, es muy difícil obtener el panorama completo del proyecto. Es cierto que la edición de 1550 incluye todos los textos que conforman el *Cancionero de romances*; sin embargo, la evolución textual de la obra no alcanza su mayor grado de perfección ortotipográfica sino hasta la impresión de 1555.

Es en ese aspecto donde radica la importancia de la obra que nos ocupa. Higashi y Garvin ponen a nuestro alcance no sólo el producto de la compulsa de los testimonios del *Cancionero de romances*, sino una edición que ayuda a comprender tal proyecto como lo concibió y configuró Martín Nucio en cada una de sus reediciones. En el estudio introductorio, ambos filólogos plantean una serie de cuestionamientos a las consideraciones teóricas establecidas a propósito del *Cancionero de romances* que desdican las evidencias textuales con que contamos hoy en día. Su argumentación va encaminada a comprender mejor los antecedentes de la obra, el contexto editorial que la posibilita y del que forma parte, así como su evolución según el plan de un avezado impresor. Esta empresa es, sin duda, fruto de trabajos previos en los cuales los editores se han encargado de comprender

Recepción: 21 de marzo de 2022; aceptación: 25 de abril de 2022.

los procesos de producción y medios de difusión del romancero en cuanto que género conformado por las imprentas quinientistas.

Por ello reconocen que este proyecto se enmarca y surge de distintos esfuerzos que tienen por propósito comprender los “patrones de producción y transmisión de vida de los romances dentro de la imprenta quinientista en tanto que género editorial” (p. 15). Asumen su deuda con los pioneros, como Ramón Menéndez Pidal y Antonio Rodríguez-Moñino, y también con las figuras más recientes, como Giuseppe Di Stefano y Paloma Díaz-Mas, por citar algunos nombres. Sobre todo, consideran la cercanía de su trabajo con la colección de romanceros del Frente de Afirmación Hispanista, dirigida por José J. Labrador Herraiz, en la cual han participado a la par de expertos como Vicenç Beltran y Arthur Lee-Francis Askins. De la proximidad con tal proyecto editorial se configura el criterio que guía esta edición: comprender las distintas tradiciones que conforman el corpus de romances impresos, los cuales en su momento pasaron a formar parte del *Cancionero de romances*. En este sentido, Higashi y Garvin trabajan en los romances desde sus particularidades, pero siempre atentos a su relación de pertenencia con un proyecto editorial concreto. A partir de esta perspectiva, editan el *Cancionero de romances* con el mayor respeto a la *intentio typographi* del impresor antWERPIENSE; según advierten: “no es la edición crítica de 186 romances independientes, sino la edición crítica del *Cancionero de romances* concebido e impreso por Martín Nucio” (p. 16).

Para comprender el corpus que en determinado momento se utilizó para conformar el *Cancionero de romances*, es necesario entender el proceso por el cual el romancero se integró al cauce de obras escritas y, consecuentemente, impresas. Higashi y Garvin destacan el “valor utilitario, ya en el plano del entretenimiento, ya en el de la conformación de un determinado proyecto ideológico” (p. 17), que se otorgó a los romances desde sus primeras inclusiones en cancioneros manuscritos. De estas compilaciones, que entre los últimos años del siglo xv y los primeros años del siglo xvi circulaban impresas y manuscritas, Hernando del Castillo recogió los 38 romances para su *Cancionero general*. En esta sección exclusiva para el romancero, nos recuerdan los filólogos, “están representadas todas las variedades cortesanas de uso del romance” (p. 18); y de ella se nutrirán los cancionerillos góticos que circularon a principios del siglo xvi. Mediante la reimpresión constante de estos materiales y del propio *Cancionero general*, buena parte de sus textos llegó al *Cancionero de romances*. Sin embargo, señalan los estudiosos, la mayoría de los romances precedentes a la colección de Nucio tuvo su primera aparición en letra de molde al imprimirse en pliegos sueltos. La cuestión más relevante que suscita el hecho corresponde al origen de estos textos inéditos. Si bien la tradición oral se ha considerado a menudo principal fuente de los

pliegos de romances, Higashi y Garvin, siguiendo las más recientes investigaciones, consideran que “las obras llegaban o manuscritas o impresas a los talleres para su reproducción local (y nunca cantadas), ya por encargo de los impresores, ya por la ambición de ganar algún dinero que movía a los copleros” (p. 19). No obstante el éxito de la fórmula editorial del pliego suelto, ciertos factores propiciaron que su producción decayera. De tal fórmula, apuntan los autores, emergieron las primeras compilaciones sobresalientes, como el *Libro de cincuenta romances*, en que advierten ya esfuerzos por superar el pliego suelto y sus vicios ortotipográficos.

Alejandro Higashi y Mario Garvin observan que los trabajos de corrección ortotipográfica emprendidos por los impresores, en favor de la dignificación del romancero como género editorial, se presentan con mayor rigor en la variedad de títulos surgida en el quinquenio de 1546-1551. Los estudiosos examinan los romanceros impresos dentro y fuera de la Península Ibérica durante el período, de lo cual concluyen que el de Martín Nucio fue una pieza más en la nutrida serie de intercambios entre los distintos talleres. Consideran en su justa medida los trabajos de impresores como Guillermo de Miles y Esteban de Nájera, quienes, a pesar de copiar más o menos de Nucio —lo que les ha valido para ser tildados de simples plagiadores—, presentan cierto grado de independencia con respecto a su modelo que, en el caso de De Nájera, pudo ser superado con creces. Asimismo, se detienen en obras como los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo de Sepúlveda y los *Cuarenta cantos* de Alonso de Fuentes, las cuales, además de que parecen haber surgido de un mismo impulso cultural, lograron ejercer influencia en la obra de los impresores antes mencionados. Gracias a la perspectiva crítica de los editores, puede comprenderse mejor el ambiente en el que se concibió el *Cancionero de romances*, los aportes de Martín Nucio y los préstamos que tomó de otros para completar su proyecto editorial.

Una de las características que permiten a los editores relacionar el *Cancionero de romances* con sus homólogos es la potencialidad del más complejo formato del libro para ofrecer al público un repertorio más variado de romances en un mismo volumen. En muchas ocasiones, nos dicen los estudiosos, la diversidad de historias que circularon bajo la forma del romance estuvo subordinada al interés por productos literarios de mayor prestigio, relacionados con el ambiente cortesano. La versificación de fragmentos de extensas obras en prosa, señalan, facilitaba el conocimiento de éstas con una exigencia de lectura menor y a un costo más accesible para el grueso de los interesados. Lo que garantizó el éxito de colecciones como el *Cancionero de romances* fue, concluyen, la posibilidad de difundir historias y contenidos de interés para ciertos grupos allegados a las cortes.

Los editores se detienen a revisar la relación entre el romancero y otros géneros literarios de mayor prestigio. La evidencia documental, nos dicen, sugiere que buena parte de los romances troyanos y de los de historia española “parecen inspirados en el éxito editorial de otras obras, cuyas amplias dimensiones y consecuente complejidad narrativa hacían que resultasen inaccesibles para una parte de los consumidores” (p. 30). En el caso de los romances basados en crónicas, los autores consideran que su atractivo principal se encontraba en el hecho de poner al alcance de un mayor público el contenido de obras autorizadas de la historiografía. Después analizan algunos ejemplos de romances cuya fuente se encuentra en la prosa de libros de caballerías y de historia antigua, y señalan procedimientos con que adaptaron la distendida prosa en el más sintético y directo estilo de los romances. Estos métodos de versificación, añaden, dejan ver la libertad del poeta para apegarse o apartarse de su fuente cuando es necesario mantener el interés o causar ciertos efectos en el lector.

Higashi y Garvin hacen hincapié en la exhaustividad compilatoria que caracteriza al *Cancionero de romances*, la cual les sirve para explicar un hecho que entre la crítica ha parecido contrario a los supuestos intereses de Martín Nucio: la inclusión de romances compuestos en fechas cercanas a su publicación. Al revisar los paratextos del *Cancionero de romances*, consideran que la tarea de reunir la mayor cantidad de romances fue el eje que guió a Nucio en su proyecto. Por tal motivo, observan los críticos, la antigüedad de los textos no supuso un factor de exclusión. Al contrario, el “fasta agora sean compuesto” que reza en el subtítulo del *Cancionero de romances* es clara marca temporal que comprende cualquier texto en circulación hasta el momento en que Nucio se decide a realizar la recopilación. Con este sustento textual, Higashi y Garvin comprenden la tarea del impresor desde una perspectiva pragmática y desechan el concepto de aficionado al género, cercano al colector de romances moderno, con que se caracterizó a Nucio hasta fechas muy recientes. Es por estos criterios prácticos que explican cómo buena parte de los romances que se imprimieron en el *Cancionero de romances* procede de fuentes con las que Nucio pudo estar trabajando por esas fechas, no de pliegos sueltos que coleccionó y resguardó por varios años hasta decidirse a publicarlos en un mismo volumen.

A pesar de no ser estrictamente constitutivas del *Cancionero de romances*, las tradiciones manuscrita y oral han gozado de mayor consideración que la difusión impresa de romances como fuentes del acopio realizado por Martín Nucio, aun cuando esta última no pasó inadvertida por Ramón Menéndez Pidal en sus investigaciones sobre la edición sin año. Esta perspectiva crítica ha llevado a ver en la labor de Nucio el esfuerzo de un entusiasta del romancero, más cercano a los estudios modernos que a los impresores de su época. Para Higashi y Garvin, esta

concepción folclorista de Nucio ha condicionado la visión que la crítica ha tenido de la labor editorial del impresor antuerpiense y ha provocado que, aunque cuantitativamente los textos que podrían tener procedencia oral sea ínfima [*sic*] en comparación con los que proceden de impresos, sea la primera la que se considere como dominante en la idea de la compilación, haciéndose extensiva al modo de comprender la tarea de acopio de materiales impresos (p. 45).

Por esto mismo precisan, retomando las observaciones sobre la cercanía temporal de muchos materiales, que, si bien pudo darse el rescate de materiales antiguos en la labor de Nucio, lo más probable es que los manuscritos a los que accedió hayan sido de contemporáneos interesados en su trabajo, quienes se los entregaron para complementar el proyecto. Ellos mismos, nos dicen, pudieron ser los transmisores orales a los que se refiere el impresor antuerpiense en su prólogo.

Una vez estudiados los procesos por los cuales los romances se transmitieron en medios manuscritos e impresos y llegaron a formar parte del *Cancionero de romances*, Higashi y Garvín se concentran en la conformación del proyecto de Martín Nucio. En principio, examinan las decisiones técnicas que tomó el impresor antuerpiense para trasladar los textos de formatos menos complejos, como los pliegos sueltos, a la estructura del libro: la elección del dozavo como tamaño para la obra —con el cual Nucio tenía ya experiencia, al imprimir las obras de Boscán y Garcilaso— suponía mayor aprovechamiento del papel al ajustar lo más posible la hoja al texto. Más importante aún, consideran, fue el plan para estructurar su compilación; Nucio buscó mantener cuatro ejes temáticos: materia francesa, historia castellana, materia troyana o de historia antigua y cosas de amores. No obstante, como él mismo reconoce, no fue posible apearse estrictamente al plan. Los estudiosos observan que la organización de algunas series de romances corresponde al orden de los pliegos sueltos de donde procedían. Incluso, señalan, se conservan marcas tipográficas y blancos que indican el inicio y el fin de cada grupo de textos; esto, aunque contrario a los principios de economía de los materiales, puede verse como expresión del refinamiento que Nucio buscó para su colección. En otros casos, nos dicen, el equívoco proviene de la mala interpretación del texto; aunque también podría ocurrir que algunas series se agruparan en torno a un tema específico, a la cronología o al nombre de los protagonistas. En todo caso, recuerdan los editores, aun cuando la ordenación del *Cancionero de romances* parece una tarea fallida, el esfuerzo de Martín Nucio es encomiable por tratarse del primer intento por organizar un corpus de romances tan copioso y del precedente para la organización de los romanceros que se ha seguido hasta nuestros días.

Aunque el proceso de acopio de los romances ha reclamado mayor atención, los filólogos advierten que “la tarea editorial de Nucio no se limitó a la compilación y ordenación de los materiales, sino que fue más allá y afectó también a la propia constitución de los textos” (p. 49). Queda claro que la aplicación al *Cancionero de romances* de normas de impresión y corrección, a la par que a otras obras de tipo cortesano, es “una declaración de principios sobre la dignidad que atribuía [Nucio] a los romances” (p. 50). Por ello, continúan, el impresor fue más allá en la intervención textual e impulsó una práctica ya familiar para muchos talleres: el “añadido” de los textos. Esta tarea de reescritura implicaba la renovación del romance a partir de la adición de versos para restablecer su sentido o redondear su argumento. Estos agregados pueden ir desde la restitución de un par de octosílabos hasta la escritura de un centenar de versos para enmarcar un diálogo descontextualizado; además, los añadidos pueden influir en el sentido de otros romances, al enlazarlos narrativamente con su principio o su final. Tales esfuerzos, como señalan Higashi y Garvin, corresponden al interés del impresor antuerpiense por dignificar el romancero como género, y se extenderán y perfeccionarán en las ediciones sucesivas del *Cancionero de romances*.

Sobre la fecha de publicación de la *editio princeps* del *Cancionero de romances*, Higashi y Garvin suscriben las conclusiones a las que llegó Josep Lluís Martos al estudiar las marcas dejadas por el desgaste de los tacos utilizados por Martín Nucio. Si bien Peeters-Fontainas ya contemplaba el desgaste del escudo de Nucio para la datación del impreso, el filólogo consideró que la obra se debía de relacionar con el viaje de Felipe II y su comitiva a Flandes, lo cual lo llevó a fechar el impreso entre 1547-1548. Martos, en cambio, propone argumentos materiales para desvincular el *Cancionero de romances* del viaje del príncipe Felipe y propone 1546 como el año de impresión, fecha que aceptan Higashi y Garvin.

Los editores consideran que el proyecto editorial de Nucio puede entenderse en dos momentos; según su estadio original: la *princeps* del *Cancionero de romances* propició una serie de ediciones en diferentes centros impresores con las cuales se intentó aprovechar el éxito de la obra e imitarla en sus líneas generales; y según el plan de Nucio, el cual se debe, nos dicen, a esta estela de obras aparecidas casi a la par del *Cancionero de romances*, de las que el impresor antuerpiense se aprovechó para completar su tarea. Así entienden la edición del propio Nucio de los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda. Por último, los estudiosos regresan a sus consideraciones previas sobre los romanceros contemporáneos al *Cancionero de romances* para evaluar la influencia del trabajo de Nucio sobre los modos de leer el romancero en su época.

Concluyen su estudio con el análisis de la evolución del *Cancionero de romances* mediante sus reimpressiones. Señalan el esmero con el que Nucio trabajó para ofrecer un producto ortotipográficamente superior en cada edición. Observan que en la impresión de 1546 el objetivo que guía la publicación es el de superar el pliego suelto en cuanto a la calidad de los testimonios; Nucio reduce las abreviaturas, regula el uso de mayúsculas y, sobre todo, trata de mejorar la coherencia narrativa de los textos. Para la edición de 1550, se concentra en la inclusión de más romances, gracias a la eliminación de los blancos dejados en 1546, pero también suprime algunos en razón del perfeccionamiento que buscó alcanzar. En 1555, aunque ya prácticamente copia de 1550, continúa con el proceso de mejoramiento y restituye las vocales embebidas en la primera edición y que sólo fueron advertidas por apóstrofes en 1550; moderniza el uso de algunas palabras; opta por el uso de comas para eliminar la alternancia entre <,> y </>; y trabaja para solucionar las hiper e hipometrías de los versos. Aun cuando la tarea de corrección no es sistemática, en cada una de las reimpressiones los filólogos reconocen los esfuerzos de Nucio por perfeccionar su *Cancionero de romances* hasta su última edición de 1555. Tan sólo habrá una reimpresión más en el taller de Nucio, pero a cargo de su hijo Philipo, en 1558, que copia a plana y renglón de 1555.

En seguida del estudio introductorio se incluye el apartado con los criterios para la edición de la obra. Los editores comienzan por determinar la tipología de las tradiciones textuales que confluyeron para la conformación del *Cancionero de romances*, de las cuales se sirven para configurar su texto crítico. El primer grupo, de *testimonios raíces*, se caracteriza por su heterogeneidad; está constituido por los pliegos sueltos y cancioneros tempranos que sirvieron de fuente a Martín Nucio para su *Cancionero de romances* de 1546. El segundo, de *testimonios troncales*, y de mayor estabilidad textual, reúne los impresos surgidos como consecuencia de la iniciativa editorial de Nucio. Se consideran, en principio, las copias de Guillermo de Miles y de Esteban de Nájera como ramas particulares del *stemma*; así mismo, la rama de transmisión de las sucesivas ediciones del propio *Cancionero de romances*. Por último, el grupo de *ramas periféricas* también está conformado por subproductos del trabajo del impresor antuerpiense, cuyas lecciones se consideraron como canónicas sin renunciar a la posibilidad de la mejora ortotipográfica. La *collatio externa*¹ de los testimonios

¹ Es necesario señalar un par de erratas en la descripción de la *Tercera parte de la silva de varios romances* (pp. 70-71), a fin de evitar posibles confusiones. En la descripción del testimonio perteneciente a The Hispanic Society of America, la fecha de impresión aparece como M.D.L., cuando la correcta es de M.D.L.I. Lo mismo sucede con la noticia de la edición facsimilar estudiada por Vicenç Beltran, en que se registra como de 1550 y no de 1551.

troncales permite a los editores resaltar el hecho de que, en sus distintas tradiciones de transmisión, el corpus del *Cancionero de romances* se vio como un conjunto que, aun en reproducciones segmentadas como las de las *Silvas*, fue difícil desintegrar en textos independientes.

Alejandro Higashi y Mario Garvin consideran que su texto crítico debe respetar la unidad que representa el *Cancionero de romances*. Por eso mismo determinan que su propósito no es la reconstrucción del arquetipo de cada uno de los textos que integran la colección —lo que daría como resultado la aglomeración heterogénea de romances—, sino una edición que permita entender la obra como la unidad concebida por el impresor de Amberes desde 1546. Las intervenciones editoriales, por tanto, se basan en criterios de corrección próximos a los que pueden asumirse como propios del taller de Nucio hasta la impresión de 1555, misma que les sirve de base para la fijación del texto crítico. Sin embargo, la revisión métrica y la corrección de erratas, la supresión de *lectiones faciliores*, así como la restitución de versos omitidos, se aplican de manera sistemática y exhaustiva, según precisa una edición como la que nos ocupa. La regularización del texto se basa en criterios simples de regulación ortográfica, la omisión de signos diacríticos y la puntuación apegada a los usos comunes para facilitar la lectura. Estos criterios se utilizan respetando siempre los rasgos fonéticos de la época del *Cancionero de romances*.

La fijación del texto del *Cancionero de romances* que ofrecen Higashi y Garvin no desdice en absoluto sus objetivos. El trabajo de corrección aplicado es sistemático y riguroso y tiene en cuenta las propuestas de editores como Paloma Díaz-Mas y Giuseppe Di Stefano. Se trabaja en la prosodia para regularizar versos de difícil lectura por su métrica, sobre todo en los casos de versos agudos que originalmente eran hipermétricos, aunque también se solucionan hipometrías. Los editores se basan en los usos de la época para enmendar los versos y su prosodia lo mejor posible. En el caso de prosodia complicada, se advierte en nota a pie de página la solución más conveniente a la lectura. Las notas a pie de página también sirven para aclarar algunos segmentos de difícil comprensión en los romances o algunos usos de palabras que pueden resultar extraños a los contemporáneos. Además de estas notas a pie de página, que complementan la lectura, a cada romance precede una nota introductoria en la que los editores ofrecen pormenores de los textos. En ellas se tratan cuestiones como el origen del romance y el lugar que ocupa en el conjunto concebido por el impresor; destacan la manera en que cada texto se inserta en una serie específica al conformarse el corpus de la obra. En favor de una mejor comprensión de los romances, se agrega en estas notas un resumen del argumento que ilumina pasajes que podrían resultar complejos para el lector poco familiarizado. En caso de existir, también se precisan las ediciones modernas de cada romance. A

todo ello se suma un profuso aparato crítico en el cual se registran las variantes de importancia que surgen de la colación entre testimonios troncales y testimonios raíces. La compulsa permite ver las prácticas editoriales de la imprenta antigua y explicar la variación textual resultante, sin tener que depender de explicaciones ajenas al proceso, como la tradición oral.

En suma, la primera edición crítica del *Cancionero de romances* que nos entregan Alejandro Higashi y Mario Garvin viene felizmente a cubrir esa falta para los estudiosos del romancero y de la imprenta antigua. Sin duda, esta edición, producto de una nueva perspectiva sobre la evolución del romancero —desde su modesta aparición en cancioneros manuscritos hasta su conformación como género editorial—, abre el camino para una crítica orientada a comprender el *Cancionero de romances* como conjunto unitario que responde a una manera de leer el romancero, propuesta por Martín Nucio en pos de la innovación y el perfeccionamiento de sus productos, y no como muestrario reunido por un aficionado al género. De la misma forma, esta nueva perspectiva filológica se extiende hacia el haz de romances surgidos tras la estela de éxito dejada por el *Cancionero de romances* y que apenas comienzan a revalorarse como piezas de un complejo contexto editorial. Esperamos que esta edición replique la historia de la de 1546 y sea, a su vez, el inicio de ediciones críticas rigurosas de esos romances, hasta ahora poco atendidos, que merecen la misma atención.