Romance según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento

MIGUEL GARCI-GÓMEZ, *Duke University*

El propósito primordial de esta monografía es el de estudiar la historia del vocablo *romance* durante la edad media hasta mediados del siglo XV y dilucidar su concepto de acuerdo con los textos españoles de esa época, que revisaremos en su sucesión cronológica. Adviértase que es completamente ajena a este estudio la indagación de los orígenes y desarrollo del género literario que en el XVI daría forma y realidad al llamado romancero. Por este análisis y explicación de textos se comprenderá cuán urgente es revisar las definiciones de *romance*, que corren por nuestros diccionarios y manuales de literatura, donde no sólo se han desatendido más de dos siglos de uso del término—cuando éste nació y se desarrolló—, sino que por ello se han ocasionado lamentables errores en la interpretación de algunos textos tan importantes en las letras castellanas como el del marqués de Santillana.¹

1. Más concretamente, son éstas algunas de las actitudes críticas, definiciones y opiniones comunes que tenemos en mente y conviene revisar: G. Bleiberg, en *Diccionario de la literatura española*, al hablar de "Romance," se limita a definirlo como "una composición poética de origen anónimo popular, genuinamente española, que presenta, en versos de ocho sílabas, rimando en asonante los pares, temas narrativos procedentes de los cantares de gesta, o que expresa sentimientos de índole lírica." Es sin duda lamentable que en un diccionario de este tipo, destinado al estudiante de literatura española, ni se esboce siquiera la historia del vocablo, poniendo de relieve el significado tan diverso, con que fue empleado durante la edad media. J. L. Alborg, en su apreciable *Historia de la literatura española* (Madrid: Gredos, 1966), p. 162, hace bien al bosquejar la historia del término romance, citando los textos medievales más relevantes; sin embargo, no se detiene a establecer una definición del *romance medieval*, pasando a decir: "designanse con el nombre de *romance* unas composiciones de carácter épico o épico-lírico, en general breves, compuestas ordinariamente para ser cantadas al son de un instrumento o recitadas con acompañamiento de éste." El gran problema de la crítica ha sido el de fijar la época en que esta definición de *romance* comienza a ser vigente. Los tratadistas siguen, por lo común, el juicio establecido por don Ramón Menéndez Pidal: "en el transcurso del siglo XV vamos viendo la palabra especializada en el sentido en que hoy está." *Romancero hispánico* (Madrid: Calpe, 1953), I, 5. Luego, concretando más, añadía que esa "particularidad de significado debemos reconocer en la tan recordada frase del Marqués de Santillana relativa a los 'romances e cantares.'" Sobre el pasaje de López de Mendoza ha escrito W. C. Atkinson, "The Interpretation of 'romances e cantares' in Santillana," *Hispanic Review*, 4 (1936), 1-10; con acierto, en el artículo se sugería que para resolver la cuestión del significado de romance en el texto del marqués, una vez que el término pasó por tantos avatares durante la edad media, habría que hacer un estudio del término con la documentación cronológica: "a documented chronological study remains a desideratum" (p. 7). A propósito de este artículo escribió unas notas Florencé Street, "Some Reflexions on Santillana's 'Prohemio e carta'," *Modern Language Review*, 52 (1957), 230-33, en las que, como otros muchos, se inclina a pensar que *romance*, en el texto del marqués, designaba ya una canción corta;

Para conseguir dicho propósito procederemos por repasar la historia del vocablo y sus acepciones en los textos medievales; analizar detalladamente unos textos inéditos de don Enrique de Villena; estudiar de cerca el texto de don Iñigo López de Mendoza, donde se habla de "romances e cantares," proyectándolo sobre el concepto tradicional de romance medieval y las nuevas teorías poéticas del escritor; finalmente se concluirá con unas consideraciones sobre cómo debió ocurrir la especialización de *romance* en la acepción moderna.

Historia del término romance y sus acepciones medievales

En la vieja Roma *latinus* y *romanus* se empleaban para designar el idioma del Lacio y al ciudadano de Roma, respectivamente. Al extenderse su Imperio por otros pueblos lejanos, éstos eran designados con sus apelativos indígenas: iberos, galos, germanos, griegos, etc. A principios del siglo III, en 212, un edicto de Caracalla extendía la ciudadanía romana a todos los individuos libres de las provincias del Imperio; sus gentes, veladas las primitivas denominaciones de origen, se integraron bajo la caracterización común de *romani* o *romanici*, que les vinculaba, además, frente a los pueblos circundantes, los *barbari*. La extensión geográfica habitada por esos pueblos romanos comenzó a designarse, ya en el siglo IV, como *Romania*, y su lengua, aprendida principalmente de oír a soldados, colonos y comerciantes de Roma, *lingua romana*. Tal lengua se mantuvo siempre en un estado de rudeza—por lo que se llamaba también *lingua rustica*—, lo que explica que la terminología *lingua latina* se especializara para designar el latín correcto, culto y literario; en oposición a estas dos estaba la *lingua barbara* o

al final confiesa que el problema estaba sin resolver: "The question can hardly be regarded as closed." Años más tarde, D. C. Clarke, en "The Marqués de Santillana and the Spanish Ballad Problem," *Modern Philology*, 59 (1961), 13-24, con gran aparato se empeñaba en dilucidar el significado del texto de Santillana usando como clave el "orden," "regla" y "cuento," cuyas connotaciones estudia en múltiples textos castellanos. Al final, concluye condoliéndose del marqués de Santillana—y del mundo erudito, en general—por su mala digestión cultural: "It would seem, then, that Santillana's statement about the *tres grados* was the result of ill-digested or garbled learning—not only on his part, but on the part of the learned world in general—and is probably not much more than a hasty parenthetical remark added in passing." Hay que advertir que ninguno de los comentaristas se propuso estudiar de manera imparcial los valores semánticos del término *romance*. Como don Ramón, estaban principalmente interesados en el género del romancero, su antigüedad, versificación, etc.; por ello, al leer la palabra, no pudieron librarse de la tentación de asociarla con el género de las *ballads*, cada vez que el texto no se lo impedía expresamente; v. R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana* (Madrid, 1957), p. 252, n. 17.

dialectos germánicos. Naturalmente que en las provincias alejadas del contacto con los bárbaros esta diferenciación tripartita no tendría la misma vitalidad; con razón, pues, E. R. Curtius hacía notar que S. Isidoro, que escribía hacia el año 600 en una España totalmente romanizada, no era consciente de tal trilingüismo.²

De todos modos, los actuales vocablos castellanos latín y romance—y el más arcaico román—se derivan de los adverbios *latine* y *romanice*—y el adjetivo *romanum*—, respectivamente. Las formas adverbiales prevalecieron sobre las adjetivales al ser más frecuentes en la conversación en un ambiente de bilingüismo; en calles y escuela se preguntaría a menudo: *quomodo nuncupatur romanice?* ‘¿cómo se dice en romance?’; véase cómo se expresa en un texto de Bernardo, monje de Cluny: “Duo paria palmariarum, quae ita Romanice nuncupantur, manusque defendunt a colore caldariae, etc.”³

Romance mantuvo esencialmente el significado de su étimo en cuanto que designaba la lengua común y popular, en contraposición a latín, la lengua culta y de erudición; pero además de lengua común, quería decir lengua literaria, casi completamente independiente de la lengua madre, con su vocabulario, temas y destinatario propios. Al ser preponderantes las obras versificadas, como primeras manifestaciones literarias de las lenguas romances, este término se empleaba muy a

2. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York, 1963), p. 31.

3. Citado por Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, s.v. “Romanus”; la información que aquí se da es muy valiosa con respecto a los diversos derivados del vocablo en los textos latinos medievales. Conviene tener presente, no obstante, que los escritores que escribían en latín, solían designar la lengua del pueblo como *lingua vulgaris*; cierto era que *lingua romana* contaba con raíces viejas, pero el empleo de *romanum* y *romancium*, ya sustantivados, apareció y se extendió relativamente tarde y con la especialidad de designar las lenguas vernáculos, no como el medio ordinario de comunicación entre el pueblo, sino en su calidad de lenguas literarias. El hecho es que con ‘romance’ se evitó la designación ‘vulgar’—versión literal de *vulgaris*—, cuya entrada en textos franceses y españoles sería muy tardía. Es natural que vulgar no tuviera aceptación, pues tal adjetivo no designaba en sí un idioma particular, sino más bien el grado ínfimo en el empleo del latín. Ahora bien, el escritor, juglar o clérigo que, ora por ignorar esa lengua, ora por lograr una comunicación más fácil con el pueblo, escogía la lengua que éste hablaba, no tenía conciencia ninguna de estar escribiendo en latín, en ninguno de sus grados. En su lugar, él empleaba el romance, lengua ya independiente de su madre latina, y lo emplearía en su mayor grado de perfección: en su calidad literaria. Vulgar, pues, como designación de la lengua vernácula iría contra todo sentido, si no desde el punto de vista del que escribía en latín, si del que escribía en la lengua popular, porque no le convenía ya tal epíteto a un idioma al que se traducían los rituales, las vidas de santos e, incluso, las SS. Escrituras; un idioma, en fin, lo bastante noble, como para cantar las gestas de los héroes patrios. No cabe duda que *romance* fue un afortunado vocablo como designación de las incipientes literaturas de Rumania, cuyo acierto ha corroborado su vida multi-secular.

menudo en acepción especializada de composición rimada en lengua popular, la lengua en que cantaban y recitaban los juglares, diversa del latín en que cantaban y rezaban los clérigos.

En España apareció *romance* bastante más tarde que en Francia, documentándose por vez primera en Berceo, *Vida de Santo Domingo*, hacia 1230:

Quiero fer una prosa en *román* paladino,
 En qual suele el pueblo hablar á su veçino,
 Ca non so tan letrado por fer otro latino:
 Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.
 (c. 2)

Menéndez Pidal, que fechaba el *Cantar del Cid* en la primera mitad del siglo XII, decía que su autor desconocía el término *romance*, y que en su lugar empleaba *cantar* y *gesta*.⁴ Las equivalencias latinas de *romance* tampoco parecen haber sido tan familiares a los escritores de España, como lo habían sido a los de Francia. Todo, pues, parece indicar que el término entró en el castellano con los escritores del Mester de Clerecía, quienes lo importaron del francés, donde ya llevaba más de un siglo de vida literaria.

Se apoya nuestra opinión en el citado texto de Berceo. *Román* debería ser un término tan peregrino, que el escritor, para hacerlo más inteligible al *veçino*, se esforzaba por declararlo pleonásticamente: con un sinónimo—"paladino"—, más explicación—"En qual suele el pueblo hablar a su veçino"—, más un opuesto—"Ca non so tan letrado por fer otro latino." Añádase que aun la misma sintaxis parece estar violentada, ya que "otro latino" debería sobrentender "román," en concordancia gramatical y repugnancia semántica. La débil raigambre de *román* se confirma en otro texto del poeta, contrapuesto a "dictado":

Señores, la façienda del confesor onrado
 Non la podríe contar nin *romaz* nin dictado.⁵

"Paladino," por el contrario, era un vocablo bien arraigado en el

4. Menéndez Pidal, *Poema de Mio Cid* (Madrid, 1966), p. 299.

5. *Vida de San Millán de la Cogolla*, c. 362. En nuestras citas seguimos el texto establecido en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora. Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de San Millán de la Cogolla. Vida de Santa Oria. Martirio de San Lorenzo* (México: Porrúa, 1965). Las citas del *Sacrificio de la Misa y Loores de Nuestra Señora* se ajustan al texto de Gonzalo de Berceo, *Prosas*, ed. A. Alvarez de la Villa (Paris: Michaud, 1900).

castellano, que significaba lo mismo que el *roman* francés: lengua común, inteligible.⁶

Berceo fue un clérigo revolucionario, ajuglarado, que quería hablar la lengua de los juglares y como ellos alternar con “un vaso de bon vino.” Su revolución consistió en emplear el “román paladino,” *pecado*—según él mismo diría en la cita que más adelante veremos—que justifica el buen clérigo en su humildad—la ignorancia de los metros latinos—y más aún en su celo apostólico, que le movía a escribir su mensaje en idioma inteligible, comunicable. Movido por semejante celo escribiría también en *romaz* el *Martirio de San Lorenzo*; comienza así:

En el nomne glorioso Rey omnipotent'
 Que façe sol é luna naçer en orient',
 Quiero fer la pasión de señor Sant Laurent'
 En *romaz* que la pueda saber toda la gent'.

Romance se emplea en Berceo con sentido de lengua común, pero al mismo tiempo encierra el concepto de composición literaria, en verso, del que parece inseparable. Al poeta riojano le gustaba la designación; en dos ocasiones la emplea con referencia a su obra acabada, como al final del *Sacrificio de la Misa*:

6. Con respecto a la etimología de *paladino* se dividen los filólogos entre los partidarios de PALAM, ‘abiertamente’: entre ellos Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch* (Heidelberg, 1935), núm. 6155, y los de PALATINUM, ‘perteneciente a palacio’: entre otros, Y. Malkiel, “Old Spanish *paladino*, *palaciano*, *palanciano*, *palaciego*,” *PMLA*, 65 (1950), 944-74. Los primeros no pudieron explicar satisfactoriamente la presencia del sufijo *-dino*. Los segundos no han podido demostrar la pervivencia de PALATINUM en el latín de la edad media (Malkiel conjeturaba que habría sobrevivido en la conversación oral en la Península Ibérica) y menos, el tránsito del significado del étimo a la acepción única con que aparece en los viejos textos castellanos de ‘claro, manifiesto.’ Las dificultades con que cada bando topa, se salvan al darle a *paladino*—como ahora proponemos—una paternidad compuesta de PALAM y LATINUM, ‘Latín claro,’ ‘lengua abierta.’ Su opuesto era el “encerrado latín” de que el mismo Berceo hablaba—también en la *V. de Santo Domingo*, c. 609. Se explica, pues, que el adjetivo *paladino* se asocie predominantemente en los viejos textos con voces relativas al lenguaje, tales como *román*, *voz*, *estoria*, *fablar*, etc. (v. Malkiel, pp. 968 y sgts.). Nótese que en las viejas versiones no era infrecuente traducir PALAM por *paladino*: al ejemplo único que señala Malkiel debe añadirse los de la *Biblia medieval romanceada*, ed. A. Castro (Buenos Aires, 1927), Núm. 2.14 y Deut. 13.3; la Vulgata dice *palam*. Si en Francia la lengua vernácula se denominaba *romanum*, en contraposición a los dialectos germánicos, en España la lengua de los cristianos se designaba como *latinum* (‘ladino’), en contraposición al *arabicum* (‘arábigo’). Para mayor información, v. J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Berne y Madrid, 1954-57), s.v. “Ladino.” Para el empleo de ‘lengua aljamiada’ entre los mozárabes, y de ‘latín’ entre los árabes, v. Menéndez Pidal, *Orígenes del español* (Madrid: Calpe, 1964), pp. 416 y sgts.

¡ Gracias al Criador que nos quiso guiar,
 Que guía a los romeros que van en ultra-mar!
 El *romance* es cumplido, puesto en buen logar:
 Días ha que lazdramos, queremos ir folgar.
 Señores é amigos quantos aquí sedes,
 Merçet pido á todos por la ley que tenedes
 De sendos pater nostres que me vos ayudedes,
 A mí faredes algo, vos nada non perdedes;
 (c. 296-fin)

y de *Loores de Nuestra Señora*:

Aun merçed te pido por el tu trobador,
 Qui este *romance* fizo, fue tu entendedor,
 Seas contra tu fijo por elli rogador
 Recábadali limosna en casa del Criador.
 (c. 232)

En la *Vida de Santa Oria* nos encontramos ya con el derivado *romanzar*:

Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado,
 De esta sancta Virgen *romanzar* su dictado,
 Que Dios por el su ruego sea de mi pagado,
 E non quiera venganza tomar del mi pecado.⁷
 (c. 2)

7. En la nota 3 dijimos que los escritores de *romances* se cuidaban de no llamar a su lengua 'vulgar,' que por otra parte hubiera correspondido literalmente a la designación ordinaria que se le daba en latín: *lingua* o *sermo vulgaris*. Cuando Berceo hablaba de su *román paladino* como la lengua en la que solía el pueblo charlar con su vecino, intentaba captarse, mediante una fórmula introductoria, la atención y la benevolencia de su público; público, por otra parte, poco acostumbrado a oír a un clérigo hablar *paladinamente*. Sabemos bien que la lengua del riojano no era la cotidiana de la comunicación entre las gentes; María Rosa Lida de Malkiel le caracterizó como "el más cuantioso latinizador que haya conocido la poesía castellana," en *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (México: El Colegio de México, 1950), p. 251. No dejaba de ser, a pesar de su latinización, un revolucionario, con cierta conciencia de "pecado," como él llega a decir. Téngase en cuenta que en sus días había habido una reacción, dentro de la Iglesia, contra las traducciones a la lengua vernácula de la Biblia y otros tratados de teología. En 1199, el Papa Inocencio III desaprobaba enérgicamente dichas versiones: "Arcana vero fidei sacramenta non sunt passim omnibus exponenda," etc. H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum* (Friburgi Brisg.: Herder, 1935), p. 444. En unos estatutos de la Orden Cisterciense se ordenaba quemar las traducciones del *Cantar de los Cantares*, en 1200: "Librum, qui dicitur Cantica Canticorum, translatum in Romanum incendi faciant" (Du Cange, s.v. "Romanus"). Tales prohibiciones fueron corroboradas en España, cuando Jaime I de Aragón, en 1247, ordenaba en las *Constitutiones* de Cataluña: "Statuimus ne aliquis libros veteris vel novi Testamenti in Romancio habeat, et si aliquis habeat, . . . tradat eos loci

Se deduce, pues, de los citados textos que *romance* era un término muy del gusto de Berceo, con el que designa una composición rimada en lengua vernácula, de considerable extensión, destinada a un público poco letrado con el fin de hacerle inteligibles las obras latinas de devoción.

A este tipo de *romance* devoto le sucedió el cortesano—el primitivo carácter religioso de *romance* entra en su proceso de secularización—, el comúnmente conocido como *Libro de Apolonio*, pero que su autor presentaba como “hun romance de nueva maestría”:

E(e)n el nombre de Dios e de Santa Maria,
Si ellos me guiassen estudiar querría,
Conponer hun *romance* de nueva maestría,
Del buen rey Apolonio e de su cortesia.⁸

(c. 1)

Si al buen Berceo le veíamos preocupado por la efectividad apostólica de sus escritos, al autor del *Apolonio* le afectaba más el arte de la “nueva maestría.” El escritor del Mester de Clerecía tenía clara conciencia de reacción literaria contra el de Juglaría. La novedad de su *romance* no era tanto de tema—éste era sumamente amplio—como de arte o, como se decía expresamente, ser “bien rimado.” El texto que sigue se refiere a Tarsiana, quien actúa al estilo de juglaresa:

Luego el otro día de buena madurguada
Leuanto se la duenya rica miente adobada;

Episcopo comburendos, quod nisi fecerit, sive Clericus fuerit, sive Laicus, tanquam suspectus haeresi . . . habeatur” (ibid.). En este documento peninsular aparece ya *Romancio* en latín, que indica ser el término favorito de la fraseología clerical—empleado por franceses en contextos similares—para designar la lengua de las versiones. ¿Es que se reservaba *lingua vulgaris* para designar la lengua común y ordinaria de las gentes? Por otro documento latino de España nos enteramos de cómo se aconsejaba a las personas cultas, que hablaran en *latinum obscurum* (recuérdese el “ençerrado latino” de Berceo) y no el “arromanzado” que pudiera entender todo el mundo: “Ille est vituperandus qui loquitur latinum circa romançum (var. romancum), maxime coram laicis, ita quod ipsi met intelligunt totum; et ille est laudandus qui semper loquitur latinum obscure, ita quod nullus intelligat cum nisi clerici; et ita debent omnes clerici loqui latinum suum obscure in quantum possunt et non circa romançium. Si vis esse sapiens alicui viventi non dicas secretum tuum. . . .” Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, ed. c., p. 459 y nota. Antes de usarse en latín el neologismo *romançium*, el reverso de la fórmula *loqui latinum obscure* (u *obscure latinum*) debería haber sido *loqui palam latinum*, o sea, el “hablar paladinamente ladino” encontrado en la *Tercera crónica general*, lib. IV, cap. III (citado por Y. Malkiel, p. 968).

8. Citamos por *Libro de Apolonio, an Old Spanish Poem*, ed. C. Carroll Marden (Baltimore y Paris, 1917).

Priso huna viola buena e bien tenprada,
 E sallio al mercado violar por soldada.
 Començo hunos viesos e hunos sonos tales
 Que trayen grant dulçor e eran naturales.
 Finchien se de omnes a priesa los portales,
 Non les cabie en las plaças, subien se a los poyales.
 Quando con su viola houo bien solazado,
 A ssabor de los pueblos houo assaz cantado,
 Torno les a rezar hun *romançe* bien rimado
 De la su razon misma por ho hauia pasado.
 Fizo bien a los pueblos su razon entender.
 Mas valie de çient marquos ese dia el loguer.

(c. 426-29)

Este texto nos ofrece una valiosa información sobre el *romance* como género literario medieval: composiciones rimadas de considerable extensión, que un juglar, con el fin de ser remunerado, cantaba o *rezaba*⁹ acompañándose de su viola; su público era muy numeroso y se congregaba y abarrotaba las plazas y mercados, ansioso de escuchar una y otra vez el canto o la recitación. En el juicio de los clérigos, escuchar romances era un entretenimiento honesto y beneficioso para las muchedumbres—"Fizo bien a los pueblos." Es más, "oir cantares et sonos de estrumentos" se enumeraba como uno de los pasatiempos en que el rey podía holgarse, según enseñaba Alfonso X en las *Partidas*, hacia 1260, en las que expresamente se hacía mención "de las hestorias, et de los *romances* et de los otros libros que fablan de aquellas cosas

9. Este "rezar" se ha prestado a diversidad de interpretaciones. Menéndez Pidal daba la siguiente explicación: "en este . . . pasaje *rezar un romançe* se distingue expresamente del canto con la vihuela de que se habla antes, según nota Wolf, *Studien*, p. 401 n.; y no es admisible la interpretación de M. Milá, *De la poesía*, p. 397 n. 2, quien cree que ese *rezar* expresa una tonada monótona y sencilla." Don Ramón se inclinaba por la interpretación de Wolf, no porque el texto lo distinguiera "expresamente," sino porque le venía bien para justificar el *leydo* de un explicit del Cantar del Cid, como fácilmente puede deducirse de lo que añadía a continuación: "Por todo esto creo que no ha de tenerse el *leydo* del Cantar del Cid por voz impropriamente empleada." *Cantar de Mio Cid* (Madrid: Calpe, 1908), I, 16 n. Sin embargo, nos parece preferible la interpretación de Milá, de que se tratase de una recitación entonada: según el texto, Tarsiana, después de haber cantado a placer, "torno les a rezar hun romançe bien rimado/De la su razon misma por ho hauia pasado," o sea, les volvió a cantar un romance sobre el mismo asunto que el que acababa de cantar. Se nos hace duro de creer, por lo psicológicamente insoportable que le sería al pueblo, que después de *cantar* al son de la vihuela, se pusiera a *leer* un romance. Esto no quita que en otras ocasiones los romances fueran leídos y no necesariamente cantados.

de que los homes reciben alegría et placer.”¹⁰ En la *Primera Crónica General*, unos años más tarde, se designaban como *romances* y *cantares* las leyendas épicas de Bernardo del Carpio: “Et algunos dizen en sus *romances* et en sus *cantares* que el rey, quando lo sopo, que mando quel fiziessen bannos.”¹¹ Vemos aquí ya casadas las dos denominaciones que más tarde habían de aparecer unidas en varias ocasiones. Si los viejos juglares—como el del *Mío Cid*—llamaban a sus gestas cantares, y los clérigos insistían en el empleo de *romance*, los redactores de la *Primera Crónica General*, con su característico espíritu de eclecticismo, emparejaron los dos términos, hasta usarlos indistintamente. En la misma *Crónica* se hacía alusión a las gestas del Infante García, y se las llamaba “romanz”: “dize aquí en el castellano la estoria del *Romanz* dell Inffant García.”¹² El autor parece verse precisado a explicar que con “romanz” se refería a una historia “en castellano,” de modo semejante a como Berceo declaraba que el suyo era “paladino.” Ello sigue confirmando el carácter peregrino del vocablo, su origen extranjero más una amplitud de significado que necesitaba delimitarse en casos concretos.

Al borde mismo del siglo XIV, hacia 1300, nos encontramos *romance* en su doble acepción de lengua común y composición literaria en un texto del obispo de Jaén, S. Pedro Pascual; con intencionalidad moralizadora advertía a sus lectores que no perdieran el tiempo leyendo “romances de amor”:

Trasladé de Latín en *Romance* llanamente, non por Rimas, ni por concordanças, por razón que los Rimadores suelen añadir e menguar la verdad. . . . E amigos cierto creed, que mejor dependéredes vuestros días y vuestro tiempo, en leer e oyr este libro, que en dezir, e oyr fablillas y *Romances* de amor, y de otras vanidades, que escrivieron de vestiglos e de aves, que dizen que fablaron en otro tiempo, e cierto es, que nunca fablaron, mas escrivieron lo por semejanças. E si algun buen exemplo ay, ay muchas malas arterias, y engaños para los cuerpos y para las animas.¹³

10. *Partidas*, II^a, 5^o, 21^a; citado en Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), p. 375 nota.

11. *Primera Crónica General de España*, publicada por R. Menéndez Pidal (Madrid: Gredos, 1955), II, 375, a 27. Para designaciones “cantares de gesta,” “fablas de gesta” y “fablas” (usadas también en la *Crónica*), v. I, 320, y II, 369 y 402.

12. II, 471, a 32.

13. Citado por Juan Argote de Molina, *Nobleza de Andalucía* (Jaén: López Vizcaino,

El escritor parece fustigar bajo la denominación de romance los escritos de ficción y fantasía y las fábulas rimadas, que versaban sobre temas amorosos y aventuras inverosímiles. Esta condena de los romances está formulada sobre las bases tradicionales en el medievo de la condena de la poesía en general, como falta de verdad: “añadir e menguar la verdad.”¹⁴ Los escritores de este siglo se mostraron muy preocupados por la “verdad” de la materia de sus romances:

Era un cavallero que hauie grandes riquezas;
E hauie muger fermosa, de grand graçia
Debelo creer el que el *romance* resare,

se lee en los primeros versos de la *Vida de San Ildefonso*, BAE, LVII, 323; obra que fue escrita en 1302. El motivo reaparecerá, como veremos, en la obra del Arcipreste de Hita y en la del Arcipreste de Talavera.

En 1307, un amanuense añadió al final de *Mio Cid* un *explicit* que indica que por ese tiempo se daba el nombre de romance a los viejos cantares: “El *romanz* es leido, datnos del vino” (3733).¹⁵

El que hoy es para nosotros el *Libro de Buen Amor* era para su autor, en 1330, “romance.” Dice así en la acostumbrada fórmula de presentación:

Si queredes, señores, oír un buen solaz,
ascuchat el *romance*, sossegadvos en paz:
non vos diré mentira, en quantö en él yaz,
ca por todö el mundo sē usa e se faz;
e porque mijor sea de todos ascuchado,
fablarvos he por trobas e por cuento rimado.

(c. 14-15)

Juan Ruiz, con su eclecticismo típico, congrega en elogio del *romance* los conceptos tradicionales de (i) medio fácil de comunicación—“porque mijor sea de todos ascuchado”—; (ii) obra de arte—“fablarvos he por trobas e por cuento rimado”—; (iii) pasatiempo provechoso para el ánimo—“oír un buen solaz . . ., sossegadvos en paz”—; (iv) libre de

1966), p. 362. Véase aquí mismo la nota del editor, M. Muñoz y Garnica, sobre los poetas Nicolás de los Romances y Domingo Abad de los Romances en la página 267; también, J. Amador de los Ríos, *Historia de la literatura española* (Madrid, 1861-65), IV, 547.

14. Sobre las reservas de los medievales contra la poesía puede verse el sumario que hace J. E. Spingarn en *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York: Columbia Univ. Press, 1924), pp. 3-7.

15. Véase Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid* (1908), I, 14-18.

falsedad—"non vos diré mentira en quanto en él yaz."¹⁶ Al final de la obra, recapitulando, vuelve a llamarla *romance*—según la versión de 1343—e insiste en que su propósito es "dar solaz a todos," y contrarrestar "engaños":

Señores, hevos servido con poca sabiduría:
 por vos dar solaz a todos fablévos en juglería;
 yo ün galardón vos pido: que por Dios, en romería,
 digades un paternóster por mí ã avemaría.
 Era de mill e trezientos ã ochenta e ün años
 fue compuestö el *romance*, por muchos males e daños
 que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños,
 e por mostrar a los simples fablas e versos estraños.

(c. 1633-34)

Cotéjese esta conclusión con la del *Sacrificio de la Misa*, de Berceo, y con el texto de S. Pedro Pascual. Este último hizo alusión a los romances que trataban de "vestiglos de aves," y el Arcipreste de Hita, en común sentir, denominaba como *romance* a su fábula sobre el león y el asno—en Francia, las fábulas se designaban también como *roman*:

Assí, señoras dueñas, entendet el *romance*,
 guardavos de amor loco non vos prenda nã alcance.

(c. 904)

En este caso no descartamos que el autor se refiriera—con *romance*—como en otros pasajes, a su obra total, y no exclusivamente a la fábula. En otra ocasión parece designar como *romance* un tratado sobre pecados:

16. Para comprender mejor el afán del Arcipreste por exonerar su romance de mentira, ha de tenerse en cuenta el sentir de los eclesiásticos de la época, como se hizo al tratar de Berceo, más arriba. Al testimonio español de S. Pedro Pascual, puede agregarse el de una carta de Juan, rey de Bohemia (1296-1349), donde se decía que los PP. Dominicos censuraban duramente los *romancii*, *chronicae* y *moteti*, por los sucesos inverosímiles que contaban: "Nuper autem retulit nobis religiosus vir frater Petrus de Castro-Reginaldi Ordinis Fratrum Praedicatorum, quod in magnum ipsius Ordinis dedecus et contemptum facti sunt Romancii, chronicae et moteti, in quibus continetur, quod clarae memoriae dominum et genitorem nostrum Imperatorem Henricum [VII] frater quidam Bernadus de Montepeluciano Ordinis supradicti, administrando ei sacramentum Eucharistiae, venenavit, etc." (Du Cange, s.v. "Romanus"). Nos encontramos aquí, pues, en geminación cuasi sinonímica las correspondencias latinas—*romancii*, *chronicae* et *moteti*—de los *romances*, *corónicas* y *cantares* de los textos castellanos. La *chronica* latina es culpada de narración fabulosa e inverosímil, que coincide con lo que se dirá más adelante sobre algunas *corónicas* de Castilla.

los que son reservados, del papa espiciales,
son muchos en derecho: dezir cuántos e quáles
serié grand el *romance* más que dos Manüales.

(c. 1148)

Por supuesto, *romance* sigue usándose en el siglo XIV en su acepción de lengua vernácula, en las obras de Don Juan Manuel y en esta expresión no poco interesante del Arcipreste: “de *romance* abogado, ¡esto ten en memoria!” (c. 353). J. Corominas explica que “abogado de *romance*” era “el que no sabía latín, y no podía por lo tanto consultar el derecho romano, visigótico o canónico.”¹⁷ La frase parece encerrar el mismo tono despectivo que más adelante hemos de ver en “romancista.”

Hacia 1400, la *Crónica Rimada* se valía, en su información, de los *romances*, según se declaraba sin rodeos:

Alos camjnos entro rodrigo
pessol & amal grado
De qual dizen benabente.
Segunt dize enel *Romançe*.¹⁸
(566-67)

Hemos visto, en algunos de los textos, como el concepto de *romance* confluía y se confundía con el de *cantar*. En el siglo XV tratarán de fundirse *romance* y *corónica*. En 1429, en una copia de una crónica del Cid, se decía así en el encabezamiento y conclusión, respectivamente:

Aquí comienza el *romanz* del Cid Campeador . . .

Acabado es este *romanz* del noble Cid Campeador.¹⁹

17. En su edición del *Libro de Buen Amor* (Madrid: Gredos, 1967), p. 160, nota al v. 353. Hemos citado por esta edición.

18. Usamos la edición paleográfica de A. D. Deyermond, en *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the “Mocedades de Rodrigo”* (Londres: Thames, 1968). Más adelante se reiteraba la idea y la fórmula: “Metieronse a los camjnos / passol Rodrigo a mal grado / que dizen [i] benauente segun dize / enel Romançe” (659-60). Como preámbulo a lo que diremos sobre la relación *romance-corónica*, vendrá bien recordar aquí el comentario de A. Durán a propósito de la citada: “muchas partes de la *Crónica Rimada* pueden considerarse como una colección de romances descompuestos y mal zurcidos.” *Romancero General*, BAE, XVI, 663. Sobre este asunto hay más información en Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y Sefardí): Teoría e historia* (Madrid: Calpe, 1953), caps. VIII, 2 y 4, y IX, 9. No faltan quienes, en defensa del realismo e historicismo de la literatura española, invocan el fenómeno de las *crónicas* castellanas frente a los *romances* de Francia; se olvidan éstos que esas *crónicas* castellanas eran duramente atacadas por los viejos críticos por ser, como los romances, inverosímiles, fabulosas y faltas de orden y proporciones.

19. B.N. MS., núm. 139 del *Catalogue des manuscrits espagnols*, por A. Morel-Fatio; citado por Menéndez Pidal en *Romancero hispánico*, I, 5 y nota.

También el Arcipreste de Talavera empleó en el *Corbacho* el término *romance*, en una acepción muy borrosa, pero en un contexto que no deja de recordar los de S. Pedro Pascual y del final del *Libro de Buen Amor*: los romances—parece indicar—como las “consejuelas de vieja” o “pastrañas,” son cosas de poca ciencia, que fomentan ora vicios, ora virtudes:

Demás, ruego a los que este libro leyeren que non tomen enojo por él non ser más fundado en ciencia; que esto es por dos razones: por quanto para vicios e virtudes farto bastan exienplos e prácticas, aunque parescan consejuelas de vieja, pastrañas, o romances.²⁰

Antes de pasar al prerrenacimiento podríamos recapitular diciendo que *romance*, de acuerdo con los textos de los siglos XIII y XIV, es un término que aparece con considerable frecuencia, empleado en dos acepciones: la de lengua ordinaria—contrapuesto al latín—y la de composición literaria en tal lengua. En esta segunda acepción, podría definirse como composición versificada de considerable extensión, apropiada para la recitación o el canto al son de un instrumento musical, destinada primordialmente a solazar a las muchedumbres; en cuanto al tema, eran los *romances* adaptaciones de obras devotas latinas (Berceo) o de viejas leyendas cortesanas (*L. de Apolomio*); leyendas épicas de héroes nacionales (*Primera Crónica General*); fábulas de amor (S. Pedro Pascual), mezcladas con cualquier otro tipo de aventuras e, incluso, moralizaciones (Juan Ruiz). A principios del siglo XV, se llegó a aplicar el nombre de *romance* a ese mismo tipo de obras en prosa (*Crónica del Cid y Corbacho*).²¹

El “romance de Atalante” según Villena y Mena

A mediados del siglo pasado D. Menéndez Rayón decía:

el libro que nos ocupa es más curioso, que por su traducción, por las notas que contiene puesto que se las puede considerar como

20. A. Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela (Madrid: Castalia, 1970), p. 179.

21. Creemos de un interés especial comparar la definición dada, formulada de acuerdo con los textos castellanos medievales, con la que da Paul Robert en su *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris, 1966), VI, 56: “1. ROMAN. n.m. (1135 romanz, ‘langue vulgaire parlée en France, le français’; . . . Par ext. Littér. 1° (1140). Récit en vers français (en roman) adapté des légendes antiques de la littérature latine, et où dominant les aventures fabuleuses et galantes. . . . 2° (1160). Au moyen âge. Récit en vers, poème contant les aventures merveilleuses, les amours des héros imaginaires, ou idéalisés et, ultérieurement (XIV^e s.), le même genre en prose.”

una verdadera enciclopedia de todos los conocimientos divinos y humanos de su tiempo.²²

Pero había sido el mismo Villena el que había hablado de la gran importancia de sus glosas, cuando en la primera página de su libro hacía esta advertencia:

A todos los que el presente libro querrán e farán trasladar plega de lo escriuir con glosas, segund aquí está cumplidamente, porque los secretos istoriales y los tegumentos poéthicos lleguen a noticia de los leedores, y non resuman ni atienten el texto solo trasladar, que por su escuridad paririe, siquier presentarie, mucha dubda y non sería tan plasible al entendimiento de los leedores, mayormente romançistas.²³

En la traducción de la *Eneida* por Villena—la primera que se hacía a una lengua romance en su totalidad, según testimonio del propio traductor—se encuentra la acepción de romance como lengua vulgar: “todo llenamente quanto en el latín era desto fue al *romanze* traspassado” (fol. 15), más varias formaciones por derivación, tales como el adjetivo *romancial* (“romañcial texedura,” fol. 1^v, o “romañcials vocablos,” fol. 15) y el verbo romançar (“romanzado,” fol. 15). Entre ellas la más frecuente es “romañcistas,” que tiene una acepción muy general de persona que no sabe latín, tratándose de lectores; cuando se aplica a escritores, encierra una connotación de desdén: “homes legos, ayunos de sçiençia, ignorantes la lengua latina” (fol. 11), caracterización que él hacía de ciertos escritores de crónicas: “los llama *romañcistas* y pone lo por tal continuaçión, como si ordenasen proçesos non curando del horden artifiçial que guarnesçe mucho las obras, donde se siguen todos los ynconbenientes que el testo adelante dize” (ibid.). Si se tiene en cuenta que al principio del siglo se había llamado *romance* a cierta crónica del Cid—gesta prosificada—se comprenderá mejor la génesis y propiedad del término *romancista*, como denominador de los escritores de esos romances en prosa. Villena distinguía dos tipos de escritores de crónicas, los “sçientes” y “romañcistas”: “los façedores de las corónicas, siquiera sean sçientes, siquiera *romañcistas*,

22. “La *Eneida* de Virgilio traducida por Enrique de Villena,” *Revista Ibérica*, 1 (1861), 446.

23. B.N. MS. 1874, por donde citaremos en lo sucesivo. Esta obra sigue inédita; sus textos sobre *romance* han pasado, al parecer, inadvertidos a todos los que han tratado del asunto, pues no hemos encontrado alusiones a ellos por ninguna parte.

tomarán gran doctrina desta traslación eneydal, y por lo en ella visto podrán mejorar y corregir sus mal ordenadas ystorias” (fol. 14).²⁴ Virgilio, pues, era considerado como el “coronista” modelo de Eneas.

Como traductor, Villena era muy consciente de su destinatario menos letrado, al que procuraba explicarle los “passos” y “vocablos” oscuros y peregrinos mediante comparaciones de tipo familiar, o con otras palabras y sinónimos de uso común. Así, cuando se veía necesitado a emplear un vocablo prestado del original latino—con el fin de enriquecer el vulgar tan menguado—, lo emparejaba muy a menudo con otro muy familiar en figura de sinonimia glosadora (por ejemplo: “anelando, siquier cobdiçando,” fol. 17^v; “optusos, siquier grosseros,” fol. 42^v).²⁵ Si se trataba de un pasaje de cultura antigua, lo actualizaba,

24. Villena debería entender por cronistas “sçientes” aquellos que se atenían más de cerca a la verdad histórica y escribían más ordenadamente; por “romançistas,” aquellos cuyas obras, desordenadas y fabulosas, merecían ser tenidas por romances medievales y no crónicas. Entre los primeros, aunque no lo diga expresamente, se comprendería Alfonso X, a quien él conocía bien y mencionaba a menudo en sus glosas bajo el epíteto de ‘el Magno.’ Para noticias más concretas sobre los segundos, convendría acudir a un contemporáneo, prerrenacentista por su talante cultural, Pérez de Guzmán: en la introducción a *Generaciones y semblanzas* hallamos muchas coincidencias de tema y vocabulario con las glosas de Villena. El señor de Batres decía que muchas “coronicas e estorias” habían sido escritas por “onbres de poca vergueña” a los que más les placía relatar “cosas estrañas e marauillosas que verdaderas e çiertas.” Luego se ensañaba individualmente contra “un liuiano e presuntooso onbre, llamado Pero de Coral,” por haber escrito en aquellos años “una que se llamó Coronica Serrazina (otros la llamauan del rey Rodrigo), que más propiamente se puede llamar trufa o mentira paladina,” o sea (recuérdese lo que dijimos a propósito de ‘paladino’ en la nota 6), romance fabuloso, lleno de mentiras, como los fustigados por S. Pedro Pascual y otros moralistas. Lo nuevo y característico de los prerrenacentistas era que justificaban su reacción contra esas producciones de la edad anterior, no sólo sobre las bases éticas de lo bueno y verdadero—de la ‘conciencia’— sino también sobre bases estéticas—‘buena forma’ y ‘saber.’ Así pues, Pérez de Guzmán, entre las dos cosas necesarias para “las estorias se fazer bien e derechamente,” destacaba en primerísimo lugar “que el escritor sea discreto e sabio, e haya buena retorica para poner la estoria en fermoso e alto estilo; porque la buena forma onra e guarneçe la materia”; por “sabios e letrados” entendía el escritor aquellos “que con grande cura hordenan e componen libros.” Más adelante diría de Alvar García de Santa María: “es tan noble e discreto onbre que non le falleçería saber para ordenar e conciencia para guardar la verdad”; citamos por F. Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas* (Madrid: Calpe, 1954). Nótese bien que el *orden* era asimismo la gran preocupación de Villena y Santillana.

25. Los prerrenacentistas, movidos por un fervoroso deseo de reintegrar la lengua y literatura castellana con la tradición latina, se impusieron la tarea de acrecentar las existencias léxicas del vulgar; para lograrlo—máxime los traductores—acarrecaban préstamos de otros idiomas, sobre todo del latín, cuyo significado declaraban mediante el ayuntamiento de sinónimos familiares. Volviendo a nuestro ejemplo, donde Virgilio decía: *Non obtusa adeo gestamus pectora Poeni* (*Encida* I. 568), traducía Villena: “Nen penseis que somos tan optusos, siquier grosseros, los peños, que esto ygnoremos” (fol. 43); para mayor aclaración añadía en la glosa: “diçe que non son los peños tan obtusos que esto ygnoren; e maguer este bocablo *obtusos* sea declarado en el texto, que quiere deçir *grossero*, etc.” (fol. 42^v). De manera parecida se expresaba en el caso de “anelando”: “este bocablo, maguer esté declarado por cobdiçando . . .” (fol. 17^v). Este tipo de sinonimia glosadora

como cuando hablaba de los vasos sagrados del culto pagano, donde parece hacer un inventario de sacristía del siglo XV: "los vasos con que ministrauan e seruían en aquellos [templos] eran de oro fino, ansi como incensario, braseros, aguamaniles, patenas, conchas, leuetas, fulçinolas" (fol. 169^v).

Pero de todos los pasajes de esta obra, tanto de la traducción como de las glosas, el que ofrece mayor interés para nuestro propósito es el de la conclusión del convite con que la reina Dido obsequió a Eneas y sus hombres (*Eneida* I.740 y sigts.). He aquí cómo traduce Villena:

Luego començó a tañer, fenesçida la bendiçión, la bihuela dorada de fermosos lauores el de luengos y anillados cauellos Ayopas; y dixo aquel *romance* que fiço el grand Atalante, rei que fue de Libia, en do cantaua el curso errático de la luna y aquel mouimiento del solar curso añal, y dónde uino el linagge de los ombres y de las bestias, y dónde el frío y calura, siquier las luuias e los fuegos e los secretos del polo e de las estrellas Pliades e Ayradas e danbos Trones, e por qué se fasían los días breues e grandes, e la diuisidat de las noches; e acabado el canto gritaron dos veses por alegría los tyrianos, e siguiéronles los troyanos fasiendo aquello mesmo [fols. 48^v-49].

En la traducción, que tenía mucho de interpretación, había ya incorporado Villena varios elementos de cultura contemporánea, como "romance" y "gitaron dos veses"; pero veamos ahora las glosas, de las que transcribimos los trozos más interesantes, dejando las moralizaciones:

después de la bendición memorada en el capítulo preçedente, començó a tañer el juglar Ayopas la bihuela d'arco, que era ynstromento con que estonçes estaua y usauan cantar, y se conuenía mejor con los modos del canto dese tiempo (y por eso diçe el texto fenesçida la bendiçión); la qual era bien labrada de lauores sotiles, y por eso diçe dorada, casi tan delgadas cosas de oro plaçibles a la uista, y por eso diçe fermosas: e ende descriue la disposición deste juglar, diçiendo que tenía luengos cauellos y anillados, es a sauer, encrespados y boluidos en çercos como ouillos, segund oy traen los alemanes y polacos. E declara el cantar que dijo que hera aquell

penetró en el estilo de toda esa generación prerrenacentista hasta constituir una de sus características más esenciales: su unicidad.

romançe que Atalante fizo, porque los *romançes* venían bien en aquellas bihuelas, y dicían en ellos aquellas gestas de los antiguos, por dar refecçión al entendimiento después del comer corporal. . . . y por la señoría que touo [Atlas] en aquellas partes quedó la memoria de sus deçires e espeçialmente aquel *romançe* que ordenó asonado para cantar, contando en él los fechos astrológicos, porque fuese aquel sauer más dibulgado y perpetuado, y la niebla de la oluidança tan ayna non le cubriesse, e por eso diçe en el texto, adelante declarando de qué fabla aquel *romançe*, que contaue el curso errático de la luna; diçe errático porque non es vniforme, que algunas veçes anda más veloçe que otra por ser diferente por las diuisidades de su epiçículo, que la façe veloçe e tarda en su movimiento; e donde recuerda del solar curso, y del prinçipio de los ombres y animales, y de las impresiones de los elementos; onde parece que en aquel cantar auíe conclusiones philossóphicas naturales, por la mayor parte era d'astrología. . . .

. . . aquel exçientífico canto so breues e sustançiosas palabras, que todo lo que a esto perteneçe era en él contenido sustanzialmente; e tantas dilaçiones la reina Dido ponía por mirar a Eneas, que dio lugar al canto se acabasse, aunque de muchas fuese coplas compuesto. . . .

. . . cumplido aquel *romançe* y çesado el tañer de Ayopas, el juglar susodicho, los troyanos y tyrianos los gritaron dos veces disiendo /i./o./o., según fassen oy en la fin de las galas e danças alegres, e dobláronlo mostrando abundançia de alegría, aprobando el festival convite e abundando tanto el plaser interior, que de fuera por grito clamoso, diferente de las costumbradas voces, e con alegre e agudo sonido sentido fuese . . . el canto del juglar Ayopas duró por una hora [v. fols. 48^v-50].

El traductor y comentarista trataba de explicar a sus lectores menos letrados qué clase de cantar era aquel que interpretó Iopas al finalizar el convite en presencia de Dido, Eneas, tirianos y troyanos; para lograr su propósito recreó una situación en la que elementos remotos y peregrinos de la vieja Cartago se amalgamaban con otros próximos y comunes de la nueva Castilla: Iopas era un juglar; su relato, un romance ordenado y asonado para cantar; los gritos de aprobación eran como los que se proferían en su días; el pelo de Iopas era como el de los almanes y polacos. La actualización del cuadro les ayudaba a

los lectores próximos al autor a comprender el pasaje latino; para nosotros tiene un gran valor como documento cultural y folklórico del siglo XV.

Tenemos, pues, que por los años 1427 y 28, fecha de la traducción, Villena daba el nombre de romance a una composición extensa en verso, que interpretaba un juglar con su instrumento musical en presencia de una gran audiencia con el fin de entretener. Con un atisbo de filólogo, el escritor declaraba que los romances eran apropiados para las gestas de los antiguos, pudiendo asimismo servir para otro asunto, que mereciera ser divulgado y perpetuado. Las coincidencias de este concepto de *romance* con el medieval tradicional, previamente expuesto, son notables. A la vez, no son menos notables los elementos nuevos introducidos por el escritor prerrenacentista; por ejemplo, los dos Arciprestes hablaban de *romance* como obra de poca sabiduría o ciencia; con Villena el campo temático del romance se ensancha y eleva hasta abarcar asuntos de astronomía y cosmología—"conclusiones philossóphicas naturales"—y convertirse en "exçientífico canto." Aquellos escritores, como maestros de moral, exigían al romance que no tratara de mentiras y que presentara ejemplos de virtud; éste, como literato y preceptista, exigía "horden artifiçial." Pero el elemento nuevo de mayor interés e influjo en el futuro del romance español del Renacimiento es que aquí el destinatario no es la gente común, sino el pueblo presidido por su reina Dido, y por Eneas, del linaje de los dioses.

Con anterioridad, siempre que se hacía mención del destinatario que escuchaba el romance, era indefectiblemente el público poco letrado, incapaz de comprender otras cosas; cuando se indicaba, se decía que estaba congregado en las plazas y mercados. Villena lo introdujo en el palacio para hacerlo digno de reyes y semidioses, marcando con ello un carácter indeleble en el romance español. A partir de su testimonio comienzan a aparecer otros en los que el romance aparece ennoblecido; en 1437, Pedro Tafur decía en sus *Viajes* que el ministril Juan de Sevilla era muy estimado del emperador Juan Paleólogo, en Constantinopla, "porque le cantaba *romançes* castellanos en un laúd."²⁶

26. *Andanças e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*, ed. de M. Jiménez de la Espada (Madrid: Ginesta, 1874), Vol. VIII de Colección de libros españoles raros o curiosos, p. 139. La obra fue escrita hacia 1455. Menéndez Pidal cita el texto en *Romancero hispánico*, I, 5 (y II, 19), e interpretaba "romançes castellanos" como "designación de un género particular de canciones que indudablemente es el género que hoy consideramos formar el llamado romancero castellano." Don Ramón

Un paso ulterior hacia el ennoblecimiento del género es el que ofrece el gran poeta prerrenacentista Juan de Mena, para quien el romance era digno, no sólo de reyes y héroes legendarios, como Dido y Eneas, o emperadores extranjeros, como Juan Paleólogo, sino también del gran magnate, poeta y escrupuloso estilista de su tiempo, el marqués de Santillana: en la visión alegórica de la *Coronación* de este último, las Virtudes Cardinales reemplazan al juglar para cantar, no como entretenimiento, sino como himno de triunfo el "romance de Athalante":

Las quales cantando en ante
El romance de Athalante,
Circundaron su persona,
E le dieron la corona.²⁷

(c. 46)

El género, pues, va perdiendo sus connotaciones peyorativas; sin embargo, nada sabemos de la extensión de las composiciones que nos dé fundamento para pensar que se trata en estos textos de poemas cortos. Lo cierto es que las cortes de Aragón y Castilla reaccionaron con presteza a la revalorización del *romance*. En 1445 un poeta de la corte de Alfonso V de Aragón, Carvajal, trataba de imitar el estilo épico-lírico de los romances tradicionales.²⁸ Fue más interesante en Castilla,

no nos dejó las pruebas que le indujeran a aseverar tan "indudablemente" su proposición. De acuerdo con el texto de Tafur lo que podemos afirmar es que Juan de Sevilla cantaba con su laúd "romances castellanos," o sea, en castellano, para distinguir los suyos de los que otros ministriles cantarían en francés u otros idiomas. El romance era un género común a otras literaturas, tan internacional y amplio que requería especificación en cada caso concreto; recuérdese el "paladino" de Berceo; el muy similar "en castellano" de la *Primera Crónica General*; el "de Atalante" y "excientífico canto" de Villena, quien aún declaraba con mayor amplitud: "E canta el Romance Antigo de Atalante" (fol. 49^v). No negamos que por esos años del XV existieran cantares cortos del tipo romancero; pero hemos de dejar bien establecido que según los textos de la época, *romance* no revestía en ninguno de ellos connotación de cantar corto, antes bien, siempre que se alude a su extensión, se indica ser bien considerable.

27. En su Comentario a esta copla, Mena empleaba la pareja sinonímica "cantar o romance." F. Street (v. nuestra nota 1) daba por asentado que, según el contexto, "cantar" sólo podía significar canción corta: "'cantar' can only mean a short song" (p. 230). De aquí concluía el articulista que en Santillana deberían ser también sinónimos "romances e cantares," e igualmente designar canción corta. Suponiendo que fueran realmente sinónimos en los dos autores, concluiríamos hoy que designaban canción larga, basados en el texto de Villena que nos ha ofrecido la clave para la interpretación de ese "romance de Athalante."

28. Sobre esta estima del romance en la corte aragonesa comentaba Menéndez Pidal: "creo que este primer aprecio del romance entre los poetas de corte se debió a un impulso indirecto del renacimiento italiano, que inspiraba anhelo renovador, estimando las formas más naturales y espontáneas de la poesía" (en *Romancero hispánico*, II, 19). El mismo

donde Enrique IV mandó hacer un romance para celebrar y perpetuar en la memoria de todos la entrada en tierras de Granada del condestable Miguel Lucas el año 1462: "E por tan grande fue tenido el hecho, según dice el cronista, que el rey, nuestro señor, porque mayor memoria quedase, mandó facer un *romance*, el cual a los cantores de su capilla mandó asonar."²⁹ Compárese el texto con el citado anteriormente de Villena y se verán cuán semejantes son en estructuración e ideas: "por la señoría que touo [Atlas] en aquellas partes, quedó la memoria de sus deçires, e espeçialmente aquel romance que ordenó asonado para cantar, . . . porque fuese aquel sauer más dibulgado y perpetuado, y la niebla de la olvidança tan ayna no le cubriesse." Desgraciadamente el aludido romance se ha perdido, de otra forma sabríamos a ciencia cierta cuál era la rima y cómo eran de extensos esos romances que el rey mandaba hacer.

Los romances que eran ínfimos, según Santillana

El marqués de Santillana emplea el término *romance* solamente en su *Prohemio e carta*, obra que escribió en la madurez de sus años para un joven poeta, don Pedro, condestable de Portugal, que le había pedido un cancionero con sus obras. El marqués accedió a complacerle. Al mismo tiempo aprovechó la ocasión para adoctrinar al joven literato sobre la dignidad de la poesía y los nuevos rumbos que ésta iba tomando en sus días. Este corto ensayo de poética constituye el primer esfuerzo de crítica e historia literaria en lengua castellana.

Para López de Mendoza la inspiración poética era "un zelo celeste, una affección diuina, un insaciable cibo del ánimo."³⁰ La poesía—que por entonces se venía llamando *gaya ciencia*—era "un fingimiento de cosas útyles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas,

crítico, en otra ocasión, había atribuido también al influjo del renacimiento italiano una reacción hacia los romances de carácter, para él, opuesto: la del marqués de Santillana, quien "como poeta archiculto, enamorado del renacimiento italiano, despreciaba los romances del vulgo." *El romancero español* (New York: Hispanic Society of America, 1910), p. 12. Parecen éstos dos juicios un tanto contradictorios, motivados por una interpretación violenta de los textos—especialmente el de Santillana, que veremos seguidamente.

29. *Crónica del Condestable*, en *Memorial Hist. Español*, ed. de la Real Academia de la Historia, VIII (1855), 95-96; citado por Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 421.

30. *Prohemio* (II), p. 4. Las páginas corresponden a la edición de J. B. Trend, *Marqués de Santillana, Prose and Verse* (London: Dolphin, 1940), a cuyo texto nos ajustamos; los números romanos indican las secciones en J. Amador de los Ríos, *Obras de don Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana* (Madrid, 1852) y en otras ediciones.

distinguidas y scandidas por cierto cuento, peso e medida.”³¹ Advertía el autor que no toda composición en verso era igualmente meritoria, pues había diversos “grados” de estilo:

Commo pues o por qual manera, señor muy virtuoso, estas sciencias ayan primeramente venido en manos de los romancistas o vulgares, creo sería difícil inquisición e una trabajosa pesquisa. Pero dexadas agora las regiones, tierras e commarcas más longinicas e más separadas de nos, no es de dubdar que uniuersalmente en todas de sienpre estas sciencias se ayan acostunbrado e acostunbran, e aun en muchas dellas en estos tres grados, es a saber: sublime, mediocre e ínfymo. Sublime se podría dezir por aquellos que las sus obras escriuieron en lengua griega e latyna, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escriuieron, asy commo Guydo Januncello boloñés e Arnaldo Daniel proençal. E commo quier que destos yo no he visto obra alguna; pero quieren algunos auer ellos sido los primeros que escriuieron tercio rimo e aun sonetos en *romance*. E asy commo dize el philósofo, de los primeros, primera es la especulación. Infimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos *romances* e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran.³²

Inmediatamente antes el autor había hablado de algunos de los poetas de la antigüedad, saltando luego a Petrarca y Boccaccio. Todo el párrafo citado es como un paréntesis, en el que empieza por confesar lo difícil y trabajoso que sería explicar el tránsito del latín a las lenguas romances o vulgares. El iba a prescindir de las literaturas antiguas, para limitarse a clasificar los tipos de poesía de los pueblos más cercanos —“dexadas agora las regiones, . . . más longinicas e más separadas.” Pero su examen no se circunscribiría al fenómeno literario de alguno de esos pueblos en particular, sino que se extendería al que era común a todos ellos—“uniuersalmente en todas.” Además, junto a esa universalidad geográfica, se recalca el retropectivismo a las primeras manifestaciones literarias de los romancistas—“de sienpre estas sciencias se ayan acostunbrado . . . en estos tres grados”—y la validez hasta sus días—“e acostunbran, e aun en muchas dellas.” La insistencia del autor sobre el retrospectivismo y la universalidad de su clasificación no nos permite creer que con “romances e cantares” se estuviera re-

31. *Prohemio* (III), p. 4.

32. *Ibid.* (IX), p. 8.

firiendo al romance de carácter españolísimo que se desarrollaría medio siglo más tarde en Castilla sino al *romance medieval* de carácter europeo. No hay que olvidar, además, que su destinatario era un portugués y hombre joven, difícilmente conocedor de cualquier especialización que el término romance fuera sufriendo en la corte española.

La clasificación tripartita de los géneros o grados de estilos contaba con hondas raíces y un desarrollo muy curioso en sus aplicaciones medievales. La aplicación del marqués de Santillana es, si se quiere, bastante simplista para nuestro sentido crítico, aunque no lo es tanto, si se tiene en cuenta que constituyó el primer ejemplo de criticismo en nuestras letras. Desde el punto de vista de su época ha de considerarse muy práctica, y obedecía a la tradición escolástica de ejercitar a los alumnos en el análisis y la clasificación por géneros, especies, familias, individuos. . . . En materias tan complejas como los géneros literarios la división tripartita era una fórmula de compromiso entre la unidad aglomerada y la multiplicidad enrevesada. Se estructuraba tradicionalmente sobre los dos elementos más dispares, uno de los cuales era el tipo más excelente (*genus grande* = "sublime") y el otro, el más humilde (*genus humile* = "ínfimo"); en el medio (*genus medium* = "mediocre") se echaban aquellos elementos que, dignos de mención, no encajaban bien en ninguno de los extremos; este grado venía a ser, pues, un *aliquid interiectum*.³³

Como sublime catalogaba el marqués la poesía latina o griega de los modernos (escribir en prosa latina no tenía tanto valor). Santillana que tanto tenía que "porfiar con la lengua latina" de los poetas, según le confesaba a su hijo,³⁴ no podía menos de admirar a los que sabían escribir en metros latinos; en el mismo *Prohemio* mencionaría a algunos de éstos, como Petrarca que "en el Castil Nouo de Nápol . . . se dize

33. Más información sobre el desarrollo de las teorías de los tres estilos puede conseguirse en G. H. Hendrickson, "The Peripatetic Mean of Style and the Three Stylistic Characters," *American Journal of Philology*, 25 (1904), 136-46, y "The Origin and Meaning of the Ancient Characters of Style," *ibid.*, 26 (1905), 249-90; muy valiosa es la obra de E. Auerbach, *Literary Language and Its Public in Latin Antiquity and in the Middle Ages* (London, 1965). Sobre el valor del estilo *mediocris* como "quidam interiectus" habla Sister Thérèse Sullivan en *S. Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi de Doctrina Christiana Liber Quartus* (Washington: Catholic Univ. of America, 1930), pp. 134-35, nota a l.9, sec. 20.40. Los comentaristas de este pasaje de Santillana han solido plantearse el problema de su interpretación bajo un punto de vista lógico, de división escalonada, de grado en grado: primero, segundo y tercero, sucesivamente. Las dificultades que de tal planteamiento se originaban, no cabe duda que eran de lo más duras y descorazonadoras, por lo que D. C. Clarke decidió privar al texto de importancia alguna y juzgarlo como un resultado de mala digestión cultural (v. nota 1, más arriba).

34. *Carta* (II), p. 38.

auer él fecho muchas de sus obras asy latinas commo vulgares,” y el Rey Sabio de quien “se dize que metrificaua altamente en lengua latina” (VII y XVII; pp. 7 y 14). El grado “mediocre” tenía aplicación universal, desde los inventores del soneto en Provenza y Boloña hasta el propio autor que había escrito *Sonetos fechos al itálico modo*.

En el extremo opuesto a lo sublime se ponía lo “ínfimo”; y al llegar a este punto el escritor se volvía muy duro y hasta personal, pues no hablaba directamente del género, sino de los escritores mismos. Pero pensar que Santillana condenaba a todos los escritores y todos los romances y cantares sería interpretar su texto erróneamente. El habla expresamente de “*aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran*”; los demostrativos *aquellos* y *estos* seguidos de los relativos *que* y *de que*, respectivamente, ejercen una clara función restrictiva sobre los sustantivos. Si se ha de interpretar el texto del marqués como condenación de un género literario, dígase que condenó aquellos romances y cantares que, hechos sin ningún orden, regla ni cuento, servían tan sólo para alegrar a las gentes de baja y servil condición. Había algunos romances que el escritor no desdeñaba; es más, del *Roman de la Rose* muestra su aprobación al llamar a sus autores “doctos e señalados”;³⁵ no tuvo reproches para “el *Libro del Arcipreste de Hita*”;³⁶ ni los *cantares* de su abuelo, Pero Gonçález de Mendoça.³⁷

Los comentaristas de Santillana han pasado por alto el hecho de que su proscripción de “romances e cantares” está formulada precisamente sobre las mismas bases estructurales de su definición de poesía:

	poesía = cosas útiles	compuestas	distinguidas	escandidas
		por cuento	por peso	por medida
romances } cantares }	= cosas jocosas	sin cuento	sin orden	sin regla ³⁸

35. *Prohemio* (XI), p. 9.

36. *Ibid.* (XIV), p. 12.

37. *Ibid.* (XVI), p. 14.

38. ¿Eran “romances e cantares” dos términos sinónimos? El marqués se cuidaba mucho de su terminología, admirable cosa en época tan temprana. Frecuentemente asociaba “*cañiones e deçires*,” manteniendo “*cantares*” un carácter bien diferenciado de estos dos, como de todos ellos se diferenciaba “*poema*.” Llamaba expresamente *cantares* a “*las epithalamias . . . que en loor de los novios en las bodas se cantan [en metro]*,” como también a las farsas, los estrambotes y scrranas, al decir de su abuelo: “usó una manera de decir cantares, así commo cénicos plautinos e terençinaos, también en estrinbotes commo en scrranas.” *Prohemio* (VI y XVI), pp. 7 y 14. Las “*epithalamias*”

En las líneas finales del *Prohemio* el autor resume sus enseñanzas amonestando al joven poeta y exhortándole que no cese en meditar y ejercitarse en “la inquisición de los fermosos poemas commo en la polida horden e regla de aquéllos.” Es que para Santillana la mayor preocupación era lo que él llamaba *orden, cuento, regla, arte, compás, medida*, términos que afloran a cada paso en sus obras de madurez. Muchas de sus realizaciones poéticas fueron logrados frutos de ese afán de ordenación artificiosa y depuración de elementos vulgares. No era, pues, el arte popular lo que él rechazaba, sino los escritos chabacanos que mantenían a las gentes en su vulgaridad, cuando la literatura había de gentilizar y elevar el espíritu.³⁹ El mismo había dado muestras de su aprecio del arte popular y la sabiduría del pueblo, y había aplicado su talento artístico a ennoblecer y estilizar los géneros tradicionales, dejándonos sus *Refranes* y, sobre todo, las *Serranillas*, que no son otra cosa que cantares, pero con regla, cuento y medida, orden, regla y cuento. Entre sus poesías más cultas la *Defunssió de don Enrique de Villena* es un dechado de “horden artificial.”⁴⁰

López de Mendoza había aprendido mucho de Villena y Mena; aquél era el “muy amado, / Mayor de los sabios del tiempo presentte” (*Defunssió*, XXII). Comparando su propia obra con la de Mena decía: “La mi obra çía e la vuestra boga / Por los altos mares con gloria mundana” (*Respuesta*, II.1). No cabe, pues, esperar que el marqués reprobara sin reservas los romances que los otros dos habían elogiado, máxime teniendo en cuenta que Mena habría pretendido, sin duda,

latinas—de las que hablaba en el pasaje—eran composiciones de carácter popular, generalmente jocosas, que cantaban a coros alternos jóvenes de diferente sexo, cuando la casada era introducida en la cámara nupcial. Podríamos, pues, decir que por “cantares” se entendían composiciones de variable extensión, menos cuidadas artísticamente que las “canciones e deçires,” de carácter popular y jocosos, y adaptables a la escena por las situaciones dramáticas que trataban y el empleo del diálogo. No obstante, cantar era, en general, un término muy amplio que podía predicarse incluso del romance, como de hecho se ha visto; y es que cantar designaba un género literario, dentro del cual romance constituía una de sus especies. Cuando aparecían los dos términos en pareja, no eran exactamente sinónimos, sino que *cantares* designaba aquellas especies que caían fuera de la comprensión de *romances*.

39. *Prohemio* (II), p. 4.

40. En “La ‘nueva manera’ de Santillana: estructura y sentido de la *Defunssió de don Enrique*,” en *Hispanófila*, 47 (1973), 1-26, hemos hecho un análisis retórico—entiéndase de retórica latina—de este poema. El marqués, al romper con la tradición de literatura mortuoria medieval y al cuidarse por el *orden* de su composición, contribuyó al ennoblecimiento de este género: la muerte del sabio era una muerte triunfante y bella. Añádase a los esfuerzos de Santillana, los de Pérez de Guzmán—con respecto al ennoblecimiento de las corónicas—y los de Juan de Mena—con respecto a la épica nacional.

halagar a su buen amigo al escoger el "romance de Athalante" como himno de su *Coronación*. El texto de Santillana debe ser considerado como un paso adelante en el ennoblecimiento del género en su línea ascendente desde el comienzo con Villena y crecimiento con Mena. Si el romance había de ser digno de reyes, sus escritores habían de limar—otro de los términos favoritos suyos—y estilizar los ejemplos tradicionales, como él había hecho con los cantares de serranas.

El texto de Santillana tiene una importancia extraordinaria bajo otra dimensión: la reacción de los humanistas contra la literatura medieval. Ciertos indicios de tal reacción eran las reprensiones de Villena y Pérez de Guzmán contra los escritores de crónicas.⁴¹ Pero el claro pronunciamiento del marqués no se puede juzgar sino como fruto temprano y maduro, con que se adelantaba más de medio siglo a los humanistas, que por los cuatro costados de Europa harían oír su crítica furiosa contra los romances medievales; al mismo tiempo confesarían como su mayor ideal escribir poesía latina y elogiarían al soneto como la composición más noble en lengua vulgar. Las bases en que fundarían su menosprecio, coincidirían con las del marqués: aborrecimiento del vulgo y carencia de arte.⁴² Pero esta falta de arte en la composición medieval conviene advertir que no fue apreciación caprichosa de los humanistas, reaccionarios contra un pasado inmediato. En pleno siglo XX, un estudioso de estética medieval, E. Faral, comentaba a este respecto:

A la vérité, la composition n'a pas été le souci dominant des écrivains du moyen âge. Beaucoup de romans, et des plus réputés, manquent totalement d'unité et de proportions. On se l'explique si l'on considère qu'ils n'ont pas été faits, en général, pour soutenir l'examen d'un public qui lisait et pouvait commodément juger de l'ensemble, mais pour être entendus par des auditeurs auxquels on les lisait épisode par épisode.⁴³

41. Compárese con la declaración de Juan Álvarez Gato, años más tarde, de que prefería las "lindas canciones nuevas" a los "romances de Don Bueso." *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. de R. Foulché-Delbosc, (Madrid, 1912), I, 226. F. Márquez Villaneuva, en *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato* (Madrid, 1960), pp. 212-13, interpretaba este pasaje desde un punto de vista diferente, no muy sólido en nuestra opinión.

42. Este estudio comparativo lo hicimos por vez primera en la tesis doctoral, "La tradición clásica en las ideas y el estilo del marqués de Santillana" (Diss., Catholic Univ. of America, 1970), TS, pp. 70-75. Como referencias bibliográficas pueden ser de interés, J. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (London: Phaidon, 1960), pp. 152 y sgts. y 186; V. Hall, *Renaissance Literary Criticism: A Study of Its Social Content* (New York: Columbia Univ. Press, 1945), p. 54 et passim.

43. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle* (Paris, 1924), pp. 59-60.

Los comentaristas del texto de Santillana no han orientado su interpretación desde el punto de vista de la dinámica literaria que siguió a su época, siendo éste el que, en nuestra opinión, le presta dimensiones y profundidad insospechadas.

Conclusiones

Sin duda hubiera estado muy de acuerdo con el sentir de sus autores titular algunas obras como *Romance de los loores de Nuestra Señora*, *Romance del sacrificio de la Misa*, *Romance del rey Apolonio* e, incluso, *Romance de Buen Amor*. No obstante, seguimos creyendo que tales títulos serían impropios, si no desde el punto de vista de los autores, sí del de sus destinatarios, ya que *romance* no llegó a adquirir carta de naturaleza castellana en todos los años del medievo, como para servir de denominador de obras literarias españolas.

Por otra parte, el uso de *romance* en los textos medievales castellanos es tan frecuente y su significado tan distinto del romance comúnmente entendido, que merece atención especial en los diccionarios y manuales de literatura española; frente al concepto de romance (si se quiere así, a secas), urge, pues, establecer el concepto de *romance medieval*, sin dejar de destacar el concepto internacional del segundo y su connotación de composición bastante extensa hasta los días de Santillana inclusive.

No cabe duda que este escritor pierde mucho de comprensión y aprecio—no digamos admiración—de los alumnos, cuando al estudiar la historia de la literatura, leen declaraciones como “A éste [grado ínfimo] pertenecían los *romances* que don Íñigo, como hombre docto, desdeñaba”⁴⁴ u otras por el estilo. ¿Cómo es posible que el autor de las *Serranillas* y copilador de *Refranes de viejas* desdeñara los romances, esos bellos poemitas que son la quintaesencia de la poesía española?; o Santillana no era docto, o no desdeñaba los romances esos. Ha habido quien quiso resolver el dilema diciendo que el escritor no sabía lo que se traía entre manos. Nuestra solución es que Santillana era muy docto y de ahí que desdeñara aquellos *romances medievales*, escritos sin atender al *orden* o arte de la composición, cuyo logro le preocupaba a él aún más que la misma versificación, la cual, por el contrario, ha sido la obsesión de los comentaristas de este pasaje.⁴⁵

Queda aún por resolver cómo se llegó a la especialización de *romance*

44. A. del Río, *Historia de la literatura española* (New York, 1936), p. 135.

45. V. *Romancero hispánico*, II, 87 y nota, e D. C. Clarke, “Marqués de Santillana,” cit. en la n.l.

en el siglo XVI y cuándo se popularizó el término ya especializado entre las gentes. En este repaso de los textos medievales se ha puesto de manifiesto que, gracias a la labor negativa y positiva de los prerrenacentistas, *romance* se despojó de sus connotaciones peyorativas—como mero pasatiempo de un público ignorante—y se introdujo, ya bien “ordenado” y “asonado,” en la corte para ser cantado ante nobles y letrados. El marqués de Santillana urgió a los escritores de “romances e cantares,” con sus reproches y su propio ejemplo, a que prestaran atención al orden, regla y cuento que dictaba el arte, si querían que sus composiciones dejaran de ser el hazmerreír exclusivo del vulgo.

También enseñaron los prerrenacentistas a discriminar valores y definir términos, lo cual conducía a dar especialización a los vocablos que en la edad media habían vagado muy borrosos. Pero la especialización, es obvio, era tarea de los eruditos. En sus círculos, se oía la voz *romance* con ganas de designar de por sí ciertas especies tradicionales de *cantares*. Hacia finales del siglo y bajo la influencia del “buen gusto,” estos cantares se fueron seleccionando, limando y estructurando con cierta uniformidad, aunque sin perder la amplitud de su campo temático, manteniéndose preponderantes los épicos. Añádase que en el siglo XVI el pueblo no era ya una masa de gentes indoctas, sino que participaba más de la vida cultural de la corte; se acortó, pues, la distancia que había separado al artista del pueblo, haciéndose aquél en España muy *democrático*. En esta cordialidad y simpatías mutuas, el pueblo abastecía al artista de viejos cantares, éste seleccionaba, limaba, retocaba y los rebautizaba, poniéndoles *romances* de primer nombre: “cantares que llaman romances,” advertía Nebrija.⁴⁶

El hecho de que *romance* no hubiera arraigado entre el pueblo castellano medieval acondicionaba su adaptabilidad a cualquier especialización dentro de los géneros literarios tradicionales. *Cantar*, por otro lado, con el que frecuentemente había formado pareja cuasi sinonímica, era demasiado ambiguo para poder especializarse con un significado tan definido y tan particular como el que tenían aquellos poemitas épicos, líricos. *Balada*, a su vez, también usado en los textos, revestía connotaciones demasiado líricas y sentimentales, que le hacían incompatible con la preponderancia de los temas épicos de aquellas canciones. *Romance*, pues, terminaría por triunfar y popularizarse entre las gentes, con tanto acierto y vitalidad como logró imponerse

46. *Gramática* (1492), 70.

a *vulgar* para designar las lenguas derivadas del latín (v. nota 3 más arriba). Sin embargo su popularización no ocurrió antes del XVI, como parece confirmarlo el hecho de que los judíos residentes en Orán que, al ser expulsados de España en 1492, se llevaron consigo los romances, desconozcan tal designación; dice así Paul Bénichou: "La palabra *cantar*, . . . es la única empleada entre los judíos españoles de Marruecos residentes en Orán para designar los *romances*, término que ignoran."⁴⁷ Creemos, pues, que fue la Imprenta el factor que contribuyó de manera definitiva a reemplazar la designación "cantar" por *romance*, con los títulos de los romanceros, que no eran sino añejo vino en odres nuevos con marca patentada.

47. *Romancero judeo-español de Marruecos* (Madrid, 1968), p. 13.