



Trata del Rey moro que perdio a Ua,
lencia, glosado por Francisco de Lora. Dirigo a
vno hermano suyo, el qual comienza.
Delo he lo por do viene el
moro por la calçada.
(*)

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN
NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN

NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN
NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

V COLÓQUIO INTERNACIONAL DO ROMANCEIRO
COIMBRA, 22-24 DE JUNHO DE 2017

COORDENAÇÃO DE

SANDRA BOTO
JESÚS ANTONIO CID
PERE FERRÉ

COM A COLABORAÇÃO DE

NICOLÁS ASENSIO JIMÉNEZ
MARIA HELENA SANTANA

COIMBRA | MADRID | FARO | LISBOA

2020

© Fundación Ramón Menéndez Pidal, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

© Da edição: Sandra Boto, Jesús Antonio Cid e Pere Ferré

© Dos textos: os respetivos autores

Créditos da capa: Gravura de um cavaleiro com a espada ao alto, reproduzida a partir de *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, edición en facsímile precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, nº 12.



Esta obra está protegida por uma licença Creative Commons (CC BY 4.0).

Para mais informações sobre esta licença consulte-se <<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>>.

Depósito Legal: 478475/20

ISBN da versão digital: 978-989-8968-06-7

ISBN da versão impressa: 978-989-8968-07-4

DOI: <https://doi.org/10.34619/j07b-er05>

REVISÃO CIENTÍFICA: Gloria Chicote; Jesús Antonio Cid; Manuel Pedro Ferreira; Nicolás Asensio Jiménez; Pere Ferré; Salvador Rebés Molina; Sandra Boto; Teresa Almeida; Teresa Araújo.

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00759/2020 (Centro de Literatura Portuguesa), UIDB/04019/2020 (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e UIDB/00657/2020 (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição).

Obteve financiamento internacional dos projetos “Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés” (Referencia FFI2014-54368-P, Ministerio de Economía y Competitividad) e “El Romancero: Nuevas perspectivas en su estudio y edición” (Referencia FFI2017-88021-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad; Ministerio de Ciencia e Innovación), de Espanha. Beneficiou ainda de financiamento do Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” da Universidad Complutense de Madrid.

A sua execução enquadra-se nas atividades dos seguintes planos de investigação individuais: Bolsa de Pós-doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. com a referência SFRH/BPD/84108/2012, financiada por fundos do MCTES; contrato financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória do DL57/2016, alterado pela Lei 57/2017(CP1361/CT0024); contrato financiado através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico (CEECIND/00058/2018).

A presente publicação é coeditada pelo Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), pela Fundación Ramón Menéndez Pidal, pelo Instituto Universitario “Seminario Ramón Menéndez Pidal” (Universidad Complutense de Madrid), pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve) e pelo Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH).



BRAULIO DO NASCIMENTO (1924-2016)

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO (1935-2018)

IN MEMORIAM

ROMANCE Y OTRAS SERIES MONORRIMAS EN LA LITERATURA CATALANA DE LOS SIGLOS XIV-XVI

JOAN MAHIQUES CLIMENT

Universitat Jaume I

RESUMEN

Este artículo presenta un panorama general sobre el romance y otras series monorrimas en la literatura catalana de los siglos XIV-XVI. El heptasílabo catalán, equivalente del octosílabo castellano, se documenta en la lírica catalana ya desde sus orígenes, pero entonces no estaba vinculado al romancero sino a formas estróficas con rimas consonantes y estribillo. Los primeros romances en catalán datan del siglo XVI, están dispuestos en coplas heptasílabas con estribillo y parecen ser el resultado de una progresiva adaptación de estructuras autóctonas (la *dansa*, los *goigs* o las *cobles*) a un esquema monorrímo. Ninguno de los poemas analizados en este artículo denota una dependencia clara de los modelos temáticos y expresivos del romancero castellano, por lo que el autor formula la hipótesis de que dicha influencia, incuestionable en el romancero catalán contemporáneo, no se generalizó hasta el siglo XVII, justo cuando los poetas barrocos comenzaron a escribir romances en catalán.

PALABRAS CLAVE

Poesía catalana de los siglos XIV-XVI; oralidad; canción tradicional; métrica; romancero castellano; alejandrino monorrímo.

ABSTRACT

This paper presents an overview of the metrical scheme of the Spanish ballad (*romance*) and other series with a single rhyme in Catalan literature from the 14th to 16th centuries. The Catalan heptasyllable, equivalent of the Spanish octosyllable, is already documented in Catalan poetry since its origins, but then it was not linked to the *romance* but to strophic forms with consonant rhymes and refrain. The first Catalan *romances* date back to the 16th Century, they are arranged in heptasyllabic stanzas with refrain and seem to be due to the progressive adaptation of autochthonous lyrical structures (*dansa*, *goigs* or *cobles*) to a scheme with the same rhyme throughout. None of the poems analyzed in this paper shows a clear dependence on thematic and expressive models upon the Spanish balladry (*romancero*), so the author formulates the hypothesis that this influence, unquestionable in Catalan contemporary balladry, was not generalized until the 17th century, just when baroque poets began to write *romances* in Catalan.

KEYWORDS

Catalan poetry from the 14th to the 16th centuries; orality; traditional song; metric scheme; Spanish balladry (*romancero*); alexandrine verse with the same rhyme throughout.

1. INTRODUCCIÓN

El romance era una estructura ampliamente aceptada y cultivada entre los poetas barrocos que escribieron en catalán, como el rector de Vallfogona, Pere Jacint Morlà, Llorenç Matheu i Sanç o Francesc Fontanella, cuyas vidas se contextualizan aproximadamente entre los años 1578 y 1685¹. Pero las generaciones anteriores de poetas en catalán raramente utilizaron el romance o cualquier otra tirada de tendencia isosilábica con una sola rima en los versos pares. Por ejemplo, llama la atención que de un poeta como Joan Timoneda, prolífico y dúctil tanto en castellano como en catalán, no se haya conservado ni un solo romance en catalán cuando, de hecho, pueden atribuírsele varios de los romances compilados en los cancioneros y romanceros que él mismo llevó a la imprenta². Y es que el romancero, que a lo largo del siglo XVI se difundió con tanta fuerza por los confines geográficos y culturales de la literatura castellana, era en aquella época un género que no había penetrado en el código de las formas poéticas en catalán.

Hasta el momento ha sido conocida y aceptada la presencia del romancero castellano en el contexto catalán de la Edad Media, como demuestran el romance “Gentil dona, gentil dona” copiado en 1421 por el mallorquín Jaume de Olesa o el romance al destierro del príncipe de Viana compilado en el *Cançoner de l’Ateneu*³. A estos ejemplos puede añadirse el del *Tirant lo Blanch*, donde se narra, en el capítulo CCLIII, cómo la emperatriz cantó a su amante Hipólito “un romanç ab baixa veu, de Tristany, com se planyia de la llançada del rei March” (Martorell, 1990, II: 569). Esta referencia indirecta debe aludir al romance castellano que comienza: “Ferido está don Tristán de una mala lançada” (Di Stefano, 2010: 175-177, núm. 53)⁴.

Los testimonios e influencias que acabamos de señalar certifican que en el siglo XV el romancero castellano ya era conocido dentro del dominio lingüístico catalán, pero, si nos adentramos en el ámbito de la literatura catalana propiamente dicha, no podemos dejar de constatar el escasísimo número de romances compuestos a la manera castellana. A partir del siglo XIII sí que se documenta, aunque con poca frecuencia, el alejandrino monorrimo en un catalán muy influido por la lengua de los trovadores. Con el paso del tiempo, la poesía catalana se va desprendiendo de la influencia occitana y puede decirse que, a mediados del siglo XV, ya predomina una lírica catalana libre de provenzalismos. Unos pocos poemas quinientistas que reiteran el esquema del alejandrino monorrimo marcan un cambio fundamental: una composición de Pere Serafí reelabora temas y

1. Remitimos a las ediciones de García (1985; 2000), Morlà (1995), Romeu i Figueras (1991, II: 36-103) y Fontanella (1995). García (2000) es un facsímil de la edición de las poesías del rector de Vallfogona estampada en 1703, la cual incluye obras de dudosa o difícil atribución. El Dr. Albert Rossich se ha ocupado de examinar estos problemas de autoría, cuyos resultados pueden visualizarse rápidamente en la base de datos *Nise* (2017).

2. Las obras catalanas conocidas de Joan Timoneda están clasificadas en la base de datos *PCEM* (2017), y en su mayor parte son accesibles a través de las ediciones de Timoneda (1973), Mahiques / Rovira (2013) o Torre (1916). En 1573 Timoneda publicó cuatro romanceros: *Rosa de Amores*, *Rosa Española*, *Rosa Gentil* y *Rosa Real*, en cuyas epístolas iniciales el compilador confirma la paternidad de muchos de los romances en cuestión. En concreto, confiesa que son debidos a su «paterna mano». De este aspecto se ha ocupado Romeu i Figueras (1972: 66-70; 1991, I: 104-110 y 120).

3. Véanse Di Stefano (2010: 8), Rico (1990: 1-32), Levi (1927), Massot i Muntaner (1959-1960: 67; 1961: 159-160) y Menéndez Pidal (1953, II: 203-207).

4. Este episodio del *Tirant lo Blanch* es analizado en diversos estudios, entre los cuales destacamos los de Cachó Blecua (1993), Beltrán / Vega (2004) y Sabaté / Soriano (2000: 1584).

recursos expresivos propios del romancero castellano trovadoresco tan bien representado, por ejemplo, en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511); y una malmonjada mallorquina anónima tiene las características que podríamos señalar en textos análogos del cancionero o romancero contemporáneo de transmisión oral. Otra línea de investigación que abordaremos se refiere al uso de algunas modalidades estróficas o métricas, como las *cobles unisonans* de dos rimas alternas, por las cuales el género de la *dansa* occitano-catalana se aproxima progresivamente a la forma del romance castellano, sin acabar de eliminar algunos elementos formales como la distribución estrófica y el estribillo. Finalmente, analizaremos algunas baladas catalanas populares de los siglos XIX-XX cuyo origen podría remontar a la Edad Media o al Quinientos, aunque no se conservan testimonios antiguos que lo demuestren de manera directa. Así pues, la hipótesis del origen medieval de romances como el del asalto a Marsella o el de los estudiantes de Tolosa se sustenta en sólidos argumentos históricos señalados por Cid (1994) y Romeu i Figueras (1974a: 173-232).

2. EL VERSO ALEJANDRINO ÉPICO Y OTRAS SERIES MONORRIMAS EN CATALÁN: TESTIMONIOS MEDIEVALES Y PERVIVENCIA EN EL SIGLO XVI

El *Repertori mètric* de Jordi Parramon i Blasco (1992: 227, núm. 89.4, 89.6, 89.13 i 116.1, Aa:1-Aa:4) señala la existencia de tres obras de Ramon Llull y una de Ramon Muntaner escritas en tiradas monorrimas de 12 o 20 alejandrinos. Los versos tienen rima consonante, y el primer hemistiquio es siempre libre. Se trata, ciertamente, de una forma muy próxima al romance, aunque deriva de los cantares de gesta ultrapirenaicos, como demuestra el hecho de que algunas de las obras catalanas en cuestión retoman la melodía de cantos épicos preexistentes⁵. Aparte de estos cuatro textos, en el Ms. 1031 de la Biblioteca de Catalunya hay también una larga composición estructurada en varias tiradas de alejandrinos monorrimos donde se glosan e interpretan fragmentos del ave María, tal como puede observarse en el inicio de la primera serie de esta extensa obra:

En nom del uostre Fiyl, verge que tots bens guia
 vul[l] dir uostres Saluts les quals ausis çel dia
 Cant uos uench Gabriel qui us dix Aue Maria.
 E us troba en la cambra sens carnal companya,

5. En rigor, la presencia del alejandrino en estas obras es una tendencia mayoritaria, pero no una regla que se cumple de manera absoluta, porque los testimonios conservados transmiten versos que se aproximan pero que no coinciden con este metro (por ejemplo, se localizan varios decasílabos catalanes con cesura medial: 5+5). Las *Regles introductòries* de Ramon Llull (*inc.* “Deus, ab joy xant. Per vos, f. g. Discorrent”) tienen 10 tiradas de 20 alejandrinos monorrimos. Del mismo autor, el *Desconhort* (*inc.* “Deus, ab vostra vertut comens est Desconort”) y el *Plant de la Verge* (“Vivia ab gran gaug la Verge Maria”) tienen respectivamente 69 y 32 estrofas de 12 alejandrinos monorrimos. Dadas las afinidades métricas y estilísticas entre estas dos obras, debe aceptarse la posibilidad de que ambas fuesen entonadas con la misma melodía, y uno de los manuscritos del *Desconhort* indica que el poema se debe cantar al tono del *Berart de Montdidier* (Llull, 2012: 93 y 101). Por otra parte, el *Sermó* de Ramon Muntaner tiene 12 estrofas de 20 alejandrinos monorrimos y se inspira en la melodía del *Guy de Nanteuil*, tal como explicita el inicio del poema catalán: “E-l nom d’aceyll ver Deus qui feu lo cel e-l tro / en so de Gi Natull faray un bell sermo” (Muntaner, 1975: 49). Por tanto, el uso del alejandrino monorrimo en la literatura catalana de los siglos XIII-XIV es resultado de una influencia directa de los cantares de gesta franceses.

ffaent oracio, ne gens pensant foylia,
ans pensauets tot be que en uos es, e crexia.

(Llabrés, 1886-1889: 5)⁶

Aunque los textos catalanes incorporan esporádicamente algunas asonancias, tienden a mantener la rima consonante. Además, esta glosa catalana del *avemaría* muestra cómo el uso de *laissez* o estrofas monorrimas no siempre iba asociado a lo narrativo o épico, ya que era también un molde expresivo común de la lírica religiosa anónima del área occitano-catalana, editada en buena parte por Spaggiari (1977), abordada magistralmente por Asperti (1985) y analizada desde el punto de vista métrico por mí mismo bajo Mahiques (2012).

Si la glosa del *avemaría* publicada por Llabrés (1886-1889) carece por completo del carácter narrativo típico del romancero y de la balada de transmisión oral, los textos catalanes que analizaremos a continuación tienen un argumento bien conocido, el del peregrino falsamente acusado de homicidio, y nos permiten vincular testimonios de épocas muy dispares, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Milà i Fontanals (1882: 36), al publicar este romance a partir de versiones orales, ya señaló la existencia de un fragmento paralelo copiado en un testimonio del siglo XV, el Ms. 1095 de la Biblioteca Municipal de Marsella (*BITECA*, 2017, manid 1679). La versión contemporánea establecida y publicada por Milà i Fontanals se ciñe a la forma típica del romancero castellano, aunque mantiene la rima consonante, mientras que el fragmento medieval presenta una métrica mucho más inestable que podría considerarse, de manera general, como un poema en alejandrinos monorrimos asonantes. Compárense los dos pasajes siguientes, uno con el inicio de la versión de Milà i Fontanals y otro con la totalidad del fragmento custodiado en Marsella:

Per un camí ral anava un home mort [hi] enconrat:
Si'l pujo dalt de la vila diran que jo l'hi matat.
(Ay Mare de Deu dels àngels, vos sempre m'heu ajudat).
Yo'l pujo dalt de la vila, á la presó m'han ficat;
Lo Jutje diu al Notari: "quest home ha d'essé penjat".
(Milà i Fontanals, 1882: 34-35, núm. 30)

Gloriosa dells àngels, Verge, no'm desempars
si yo me n'anava alls perdons guayar.
Enmig de lla carrera trobi un cos finat
e la gent malparlera dien que yo lo e fayt.
Lo veguer e llo juge dien sia pengat.
O Verge! Si tu m'ajudes, yo t'ire vesitar
ab .c. liures de cera e .c. brandons cremar.
(*Rialc*, 2000: ítem Obis.gloriosa)⁷

6. Véase una descripción del Ms. 1031 en *BITECA* (2017, manid 1056).

7. Texto establecido por Miriam Cabré Ollé. Hay otras ediciones del mismo poema en Lieutaud (1879-1880: 149), Milà i Fontanals (1882: 35-36, núm. 30) y Bohigas (1983, II: 152, núm. 3). La edición de Lieutaud, que es la que reproduce Milà i Fontanals, presenta un texto casi incomprensible porque no corrige errores evidentes del testimonio manuscrito.

Aunque los dos textos son esencialmente diferentes, coinciden no solamente en la representación del mismo ciclo narrativo sino también en la sucesión de versos monorrimos que reiteran la rima aguda *-at*. Estos aspectos parecen indicar un origen común a ambas versiones; un origen que, evidentemente, remontaría a la época medieval. A nuestro modo de ver, una de las diferencias más relevantes entre ambas versiones es el hecho de que la antigua se aproxime más al alejandrino que al metro común del romancero castellano.

Del siglo XVI destacan tres poemas en alejandrinos monorrimos, uno de Pere Serafí dedicado a un desesperado de amores y otros dos anónimos que tratan el primero sobre el ciclo de Navidad y el segundo sobre el tema de la malmonjada. La más antigua de estas tres obras es el villancico anónimo, dispuesto en coplas de cuatro versos heptasílabos, que se conserva en el Ms. 111 de la Biblioteca de Catalunya, copiado en 1507-1508 (BITECA, 2017, manid 1925). En este caso, además, se añade al inicio un estribillo de dos versos al mismo tiempo que se desarrolla el mecanismo del *leixaprén* según el cual el último dístico de cada estrofa se repite al inicio de la siguiente⁸. Una única rima asonante, pero con solamente dos variantes (*-ia*, *-ina*), afecta a todos los versos pares de este poema, que citamos parcialmente:

Anem tots adorar
 Jesús, fill de Maria.

 La sancta Trinitat,
 vént que peccat havia
 lo nostro para Adam
 per mala compaÿa,

 lo nostro para Adam
 per mala compaÿa,
 volgué'ns donar del cell
 la sua madasina.

(Romeu i Figueras, 1949: 135, núm. XXIX)

También están dispuestos en cuartetas los versos del poema de Pere Serafí, que reiteran una sola rima en los pares. Debemos a Pere Alberch Vila una adaptación musical de esta poesía, incorporada a la edición de sus *Odarum*⁹. Desde el punto de vista temático, esta composición alude a la voz llorosa, el eco resonante, el ruiseñor, la tierra despoblada, la ribera, la selva oscura, la cueva y otros lugares vinculados a la introspección lírica y a la alegoría del otro mundo. Se representa la experiencia de un joven amante desdeñado, rodeado de un paisaje salvaje, solitario y desolador, propicio para el desarrollo de los tópicos

8. El mismo recurso estilístico se utiliza en tres romancillos publicados en 1592 “a la tonada de la Guilindó” (Romeu i Figueras, 1974a: 13-72). Advértase que en el Ms. 111 hay otro poema con dos rimas consonantes alternas, distribuido en estrofas de cuatro versos hexasílabos (Romeu i Figueras, 1949: 95-97, núm. 15 “Sobra al presepe sanct / ajonallada stava”).

9. El testimonio más extenso de este poema, con 68 hexasílabos catalanes, fue publicado en los *Dos libres de Pedro Seraphin, de poesia vulgar, en lengua Cathalana* (Barcelona, Claudes Bornat, 1565). La versión polifónica se basa en los vv. 1-36 de la edición de 1565, con la añadidura del refrán “La faridondan y fardan y dondeta”. El permiso de esta colección impresa de Pere Alberch Vila data de diciembre de 1559, límite *ad quem* de la composición del texto poético. Remitimos a Serafí (2001: 174 y 410-411) y Romeu i Figueras (1974b; 1991, I: 252-264).

de la muerte por amor y de la ingratitud de la dama. Tal como ha señalado Romeu i Figueras (1974b; 1991, I: 259-264; 2000: 312-316, núm. 355), la ambientación de este texto se inspira en Garcilaso y en otros referentes de la lírica hispánica y latina, aunque su disposición métrica se ciñe estrechamente a los parámetros de la tradición literaria catalana por el hecho de seguir con toda regularidad el esquema del alejandrino monorrimo ya utilizado en los siglos XIII-XIV. Este poema de Serafí se abre con una interpelación juglaresca:

Qui vol oyr la gesta
d'un jove enamorad
que nit y jorn sospira
d'amors apassionat?

Un jorn de primavera
exit és de poblat;
cercant va part escura,
fugint la claredat.

(Serafí, 2001: 172, núm. LIII)

Si pasamos a la malmonjada anónima, debemos destacar que sea probablemente el primer poema catalán íntegramente conservado de carácter tradicional que al mismo tiempo pueda equipararse al romancero contemporáneo oral por sus similitudes a nivel métrico y temático. La pieza en cuestión, que juzgamos destacadísima tanto por su notable calidad literaria como por su relevancia cultural, fue copiada en el Ms. A(M)-88 de la Sociedad Arqueológica Luliana, que tiene el siguiente título: “Libre de recorts del senyor Francesch Serralta a VIII de jener 1521” (BITECA, 2017, manid 2375). En realidad, el año 1521 que reza el título del volumen debe referirse al término *a quo*, porque abundan las notas referentes a otras fechas posteriores, la más reciente de las cuales quizás sea el año 1571. Todos estos aspectos ya fueron señalados bajo Mahiques (2014), donde se publica el poema y se propone que el testimonio manuscrito podría datar de mediados del siglo XVI. Aquí va el texto íntegro del poema, que disponemos en versos alejandrinos monorrimos asonantes:

– Vols-te'n venir, la monja? Monge, vols-te'n venir?
– Mon pare y me mare no tenen sinó a mi
y volen-ma fer monge, monge, triste de mi!
Jo, na lassa, mesquina, més amaré morir
perquè no-m plau la regla que-m volen fer servir
ni he après d'escriure ni manco de legir,
ni sé lo *Miserere* ni el *Beatus vir*,
ni cantar per becayre *Ut re mi fa sol mi*,
ni-m sé gitar molt vespre ni levar de matí.
Cridar m'an a matines quant me voldré dormir
e, per servir la regla, no poré m'antredir.
En loch de dir matines, lansaré hun sospir.
No crech sia possible poder-ho sostenir;
ni sé tenir coresma, trempes ni dejunís;
ni-m plau males viandes, ni beura dolent vi;

ni sé anar vestide de drap sinó d'or fi
y de molt bela sede, de velut ho setí.
Com portaré selisi, lasse, triste de mi,
que só més delicade que la flor de jasmí?
Ni sé hobrar de sede ni tenpoch de hor fi
ni sé ninguna feyne, ni filar ni cosir.
Donchs, què faré, mesquine, què faré al monestir?
No passaran vuyt dies que me n'auré d'exir.
Que més val que me'n vage; que si tinch de morir,
mon pare y me mare jo-ls faré penedir.
Ja-m tinch per escusade de quants ho hoyran dir
que jo me'n sia anade de un tal monestir
per l'éser jo tan tendre, blanque com flor de lir.
E visch anemorade, tant que més no puch dir.
L'amor no m'o comporte, poder-ma corregir;
que, si no, per qui m'anporte jo desliver fogir
e seré desliurade de un tal monestir.
– Vols-te'n venir, la monge? Monge, vols-te'n venir?
(Mahiques, 2014: 43-44, núm. 4)

Esta serie arromanzada presenta algunas concomitancias no solamente temáticas sino también textuales con algunos romances y canciones populares en catalán documentados en Cataluña o en las Islas Baleares entre los años 1797 y 1930. El *Calaix de saastre* de Rafael d'Amat i de Cortada (1746-1819), más conocido como el barón de Maldà, refiere una interesante noticia del 27 de octubre de 1797, en la que un grupo de amigos y conocidos, durante un rato de distensión, cantaban una canción cuyos versos iniciales eran “Me volen fer ser monja, / monja d'un monestir”:

Tot el Col·legi en pes de dos en dos, com professó del Roser, ha anat amunt i avall, [...] cantant les noies i Rafeló la cançó d'Horta i tothom en sos responements, que era acte bulliciós, amb la cançó de l'amigo canonge Ponsich que començava: “Me volen fer ser monja, monja d'un monestir”, i tothom en los responiments de: “Plam xirribiliplam, xirribiliplena, *mes ai!*, patantena, tam, patantena, tam”, que axí acabava después d'algunes posades, que era bulla de broma. (Baró de Maldà, 1993: 150)

No podemos descartar que la canción rememorada por el barón de Maldà se asemeja a la que Josep Roma y Joan Just oyeron en 1928 en la localidad tarraconense de Valls, que coincide con la malmonjada quinientista no solo en la métrica y en la rima sino también en la repetición de versos idénticos o muy similares. Transcribimos el inicio de la versión de 1928, omitiendo los melismas que ocuparían el lugar marcado entre corchetes:

Mon pare i ma mare
no em tenen sinó a mi;
me'n volen fer ser monja,
monja d'un monestir.
[...]

Antes no em seré monja,
primer em faré morir.

(Roma / Just, 1999: 188-189)

Las relaciones intertextuales de la malmonjada mallorquina con el incipit de la canción del *Calaix de sastre* y con la versión de Valls demuestran de nuevo la existencia, pervivencia y transformación de la lírica tradicional desde el Quinientos hasta el Novecientos. No creo que haya ningún elemento de esta malmonjada catalana que pueda atribuirse claramente a una influencia directa del romancero castellano. Sin embargo, sí que se produce una clara ruptura con respecto a los moldes de la tradición lírica catalana medieval, produciéndose al mismo tiempo un acercamiento afectivo al horizonte del romancero y la poesía tradicional que han pervivido desde la Edad Moderna hasta nuestro tiempo tanto en el área geográfica del castellano como en la del catalán. En este aspecto, puede decirse que la malmonjada mallorquina marca una nueva época que conecta, por ejemplo, con los estímulos plasmados en algunos romances contemporáneos de temática afín, y no solo en catalán sino también en castellano, tal como sucede en la siguiente versión que antes de 1902 fue recogida por Juan Menéndez Pidal en Villaviciosa:

Estando enamoradita de un jovencito mancebo,
mis padres me han intentado meterme en un monasterio.
Me sacaron a pasear por ser último paseo
y al dar vuelta a una esquina, vi el monasterio abierto.
Todas la monjas andaban, todas vestidas de negro,
me cogieron por el brazo y me metieron adentro.
Me quitan rica basquiña, mantilla de terciopelo,
pendientes de mis orejas, anillitos de mis dedos;
y para comer me ponen lo que yo dejé algún tiempo,
y para dormir me ponen una tarima en el suelo,
un canto por cabecera, ¡ay, mi Dios, qué desconsuelo!

(Cid, 2010: 221-222, núm. 159)

Aparte del alejandrino monorrímo establecido en la malmonjada mallorquina, hay poemas catalanes que alternan series monorrímas más breves, por lo general de tres, cuatro o cinco versos, con un predominio del tetrástico monorrímo¹⁰. Estas estructuras métricas no pueden equipararse a la métrica del romancero, más todavía cuando en estos últimos casos los versos monorrímos suelen ser, por lo general, octosílabos catalanes con cesura medial (4+4), demasiado cortos para poder ser comparados con el romance castellano, que equivaldría a un metro catalán de 7+7. El romancillo pentasílabo (hexasílabo según el cómputo castellano), que sí que permite un desarrollo discursivo mayor,

10. Nos ocupamos de estas estructuras de versos más cortos en Mahiques (2012), donde citamos, como botón de muestra, los fragmentos de dos obras devotas anónimas que probablemente datan del siglo XIV: “Deus, qui voluist per nós morir, / qui nos porà est vas obrir, / que no podem per nuy albir / la pera moura ne-l vas obrir / [...] / Vos qui fetz tal suspirament / e manatz dol e marriment, / a qui portatz aqueix anguent? / E que querez al moniment?” (Gros, 1999: 307-308); fragmento dramático bilingüe, en latín y en catalán, sobre la *visitatio sepulchri*; “Moysès mi mandava no menjàs porcell, / ni de carn de truga ni peu de vedel; / venguda és la Verge ab son fill tan bel, / qui tot ho remogua ab novela ley” (Romeu i Figueras, 1949: 65; poema sobre el ciclo de la Navidad).

se documenta en catalán a partir del siglo XVI. Romeu i Figueras (1974a: 5-72; 2000: 360-367, núm. 418) ha analizado y dado a conocer el texto íntegro de varios romancillos cantados al tono de *Guilindó*. Tres poemas de este conjunto se estamparon en un pliego poético de 1592 y tratan sobre los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos de la Virgen del Rosario. Aunque publicados en la fecha mencionada, Romeu i Figueras considera que podrían remontar al segundo cuarto del siglo XVI, a juzgar por sus soluciones lingüísticas, que tienden al arcaísmo. Anterior a esta fecha y con el mismo esquema métrico general, la canción originaria también fue reelaborada en varios villancicos igualmente dispuestos en forma de romancillo con estribillo, eso son un poema copiado en el Ms. 1130 de la Biblioteca de Catalunya, de la segunda mitad del siglo XVIII, y también dos versiones orales sobre un mismo tema recogidas y publicadas respectivamente por Milà i Fontanals (1882: 5, núm. 8) y Llongueres (1931: 208-210). Otro poema quinientista tiene toda la apariencia de un romancillo, y al mismo tiempo mantiene el estribillo¹¹:

Puix que conexeu
 quin és lo mi mal,
 la vida mia,
 per què no m'ayudau?
 Ay! A Déu del cell
 me vull reclamar
 y a la seva Mare,
 que m vulla ajudar,
 y a sans y a santes
 y a sent Nicolau.
 La via mia,
 per què no m'ayudau?

(Romeu i Figueras, 2000: 349, núm. 409)

3. EL HEPTASÍLABO CATALÁN, DE LA DANSA AL ROMANCE

Los *goigs* se difundieron ampliamente a partir de la segunda mitad del siglo XV, extendiendo todavía más, si cabe, el uso del heptasílabo catalán (equivalente del octosílabo castellano). Pero a este respecto no puede obviarse que, a principios del siglo XIV, o quizás antes, se documentan *goigs* en heptasílabos catalanes —es el caso de “Xi com la flor ben olén” (Romeu i Figueras, 2000: 63-64)— con un patrón métrico idéntico al de otros *goigs* análogos escritos desde el siglo XV hasta la actualidad. También cabe recordar que el metro masculino de siete sílabas, aun sin ser tan frecuente en la lírica trovadoresca como el octosílabo, se documenta ya en trovadores del siglo XII (póngase por caso Marcabrú), tal como se deduce del análisis de los datos sobre

11. Un texto copiado en el Ms. 111 de la Biblioteca de Catalunya, que data de 1507-1508, está dispuesto en coplas con una única rima en los versos pares (-at) y diferentes rimas que cambian de copla a copla en los impares. El inicio del poema dice así: “De verge sou nat, / Jesús, rey sagrat. // Ffill da Déu lo para, / sou glorificat, / unit dins la mara / ab humilitat. / Jesús [nat]. // Masiyes benigna / sou profetitzat. / Senyor, donador digna, / ple de humilitat. / Jesús [nat]” (Romeu i Figueras, 1949: 104, núm. XIX).

estructuras métricas consultables en *BEdT* (2012). A modo de ejemplo, recordamos una *peguesca* de Cerverí de Girona, escrita en forma de *dansa*, que comienza: “Com és ta mal enseynada” (Romeu i Figueras, 2000: 48-49, núm. 5). Este último caso, además, se distribuye en *cobles unisonans* de heptasílabos catalanes con dos rimas alternas cuya estructura, aun siendo estrófica y *retronxada*, podría adaptarse sin excesivas dificultades, a partir de un proceso de manipulación, a la forma del romance castellano.

Entre la *dansa* y el romance hay también lo que podríamos llamar un estadio intermedio que se manifiesta en poemas que tienden a disponer la tirada monorríma en estrofas, generalmente de cuatro versos. Este hecho, que todavía se documenta con frecuencia en los pliegos poéticos estampados durante la Guerra de los Segadores (1640-1652), se produce igualmente a principios del siglo XVI, en una época que parece anterior a la influencia masiva del romancero castellano sobre la literatura catalana. En el Ms. 1494 de la Biblioteca de Catalunya hay un villancico que tiende al heptasílabo catalán, compuesto por un refrán de dos versos más catorce cuartetas en rima consonante (*abab*). A diferencia de los versos impares, todos los pares mantienen globalmente una única asonancia (-a) que casi siempre se concreta, estrofa a estrofa, en tres rimas consonantes: -au, -al, -ar. La distribución de los versos como si fuesen hemistiquios podría transformar estas coplas en una serie monorríma equiparable a la del romancero, pero con rima interna en el primer hemistiquio, aspecto que no es ajeno a la poesía occitano-catalana medieval¹²:

Glòria en lo cel sia
e puys en la terra pau.

La verge sancta Maria,
regina imperial,
infantà per aquest dia
lo Senyor, rey aternal.

Tots érem dats a dapnatge
dins en lo lim infernal;
Ell nos trac de captivatge
per esta nit de Nadal.

(Romeu i Figueras, 1949: 67, núm. IV)

12. La preceptiva poética medieval occitano-catalana utilizaba la denominación *bordons empeutats* para referirse a los versos con rimas internas. Nos ocupamos de ello en Mahiques (2012: 8-16). Aparte de la canción del Ms. 1494, otros villancicos catalanes quinientistas están dispuestos en cuartetas heptasílabas con una única rima en los pares y varias rimas en los impares que cambian de estrofa a estrofa: “En Paradís terranal / nostro pare Adam dormia, / quan volgué Déu eternal / crezar-li la companyia. / [Cantarem tots ab alegria.] // Tragué-li una costella / y él dolor no sentia. / Una dona en féu de aquella, / qui Eva per nom avia. / [Cantarem tots ab alegria]” (Romeu i Figueras, 2000: 241, núm. 217). Este último texto ha sido copiado en el Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, que constituye una notable compilación de consuetas dramáticas realizada en Mallorca en 1598-1599. En el Ms. 111 de la misma institución hay otro poema con una estructura muy similar, aunque no distribuye los versos en cuartetas sino en seis coplas de ocho versos más una de seis versos. Esta composición se abre, además, con un estribillo: “Crestians, ab alagria / loem vuy devotament / la humil Verge Maria / ab son fill omnipotent. // Humil Verge piadosa, / per sta nit de Nadal, / humil e greciosa, / ab lo vostro fill leal... / Josep, hom de sancta vida, / albergà’s en un hostall. / No-y havia pas cortina, / mas compliment de fenal” (Romeu i Figueras 1949: 77-78, núm. VIII). Sobre los Mss. 1494 y 1139 de la Biblioteca de Catalunya, remitimos a *BITECA* (2017, manid 1075 y 2007) y Martínez Romero (2012).

La progresiva aproximación de la *dansa* al romance se estrecha más claramente en unas pocas composiciones heptasilábicas quinientistas que deben ser consideradas como romances por el hecho de hacer rimar únicamente los versos pares, aunque todavía mantienen algunos elementos propios de la *dansa*, los *goigs* y las *coblas*, concretamente el estrofismo, el estribillo y la tendencia a la rima consonante. Así sucede en uno de los villancicos del Ms. 111 de la Biblioteca de Catalunya. Se trata de una canción que no solamente cuenta con versiones contemporáneas, como la que fue recogida por Llongueres (1931: 146-148), sino que también forma parte hoy en día del repertorio común de obras para el canto coral o escolar de Cataluña. El texto del mencionado manuscrito, que como ya hemos indicado data de 1507-1508, comienza de este modo:

La ball, ball, balletes:
tocha manetes.

Si us voleu despertar,
oireu cansonetes;
la Verga balla son ffill,
e diu-las tan pulidetas.

– Los àngels tochan laüts
e los pastorels las tronpetas.
Mon fill, tot lo món és pau;
no ploreu, ta mal dixetas.

(Romeu i Figueras, 1949: 111-112, núm. XXI)

Otro romance de características similares, escrito por Valeri Fuster, fue impreso en un pliego poético de 1556, con el siguiente inicio:

La crich crach,
la crich quera.

En aquell gran temps passat,
quant yo, trist, jovenet era,
de fet me posí a servir
una molt gentil donzella.

La crich crach,
[la crich quera.]

Y per ser tan ynprudent,
tots me deyen taravella,
mas yo, foll, perdut d'amor,
de totes coses me reya.

La crich crach,
[la crich quera.]

(Romeu i Figueras, 2000: 266, núm. 285)

Un manuscrito de inicios del siglo XVI, en paradero actualmente desconocido, transmite un romance sobre la Navidad dispuesto en tres coplas de ocho versos, y precedido de la rúbrica: “Altra cançó al to de ‘La Gironó, siau l’ostessa; la Gironó, fallona no” (Romeu

i Figueras, 1949: 155, núm. XXIX; cf. BITECA, 2017, manid 2869). Los editores que consultaron este manuscrito no transcriben ningún estribillo, ni al inicio de la composición ni al final de cada copla, aunque la referencia a la canción de *La Gironó* podría implicar, quizás, la existencia de algún estribillo que desconocemos. También debe destacarse que los versos citados de *La Gironó* son octosílabos catalanes con cesura medial, mientras que el *contrafactum* se acopla preferentemente al heptasílabo catalán propio del romancero.

Los casos analizados hasta ahora demuestran que el heptasílabo catalán, rasamente entendido como un verso cuya última sílaba tónica ocupa la séptima posición coincidiendo con el inicio de la rima, no tiene nada que ver con el romancero castellano, ya que se trata de un modelo que ya era usado en la poesía trovadoresca del siglo XII, que, a fin de cuentas, es el gran modelo a partir del cual se desarrolla la lírica catalana medieval. Lo que sí que falta por aclarar es cuándo y de qué modo el romancero castellano influyó sobre la estructura formal de la balada catalana tradicional, cuyos orígenes, según parece, están ligados al uso del alejandrino monorrimo, pero que en la actualidad se ciñe en su mayor parte a las directrices formales del romancero castellano. Dicho esto, debe añadirse que el acercamiento del cancionero catalán a los modelos castellanos no puede ser abordado de manera aislada, sin tener en cuenta la evolución y las sinergias propias de la tradición literaria catalana. En este sentido, creo que el estudio del romancero catalán debería comportar el análisis histórico y métrico de la *dansa* y los *goigs*, así como de algunas modalidades estróficas o métricas de la lírica occitano-catalana medieval, no solo el alejandrino monorrimo sino también las *cobles unisonans* de dos rimas alternas.

Dicho de otro modo, el heptasílabo catalán (u octosílabo castellano) es un metro que se documenta en la literatura catalana ya desde sus orígenes. Claro está que, entonces, no estaba vinculado a las *laissez* monorrimas sino a una estructura estrófica de rimas consonantes con estribillo. De este modo, el peso de la tradición literaria autóctona podría haber interactuado con una lenta y progresiva influencia del romancero castellano. Una influencia que creemos incipiente en la época de Joan Timoneda, pero que ya puede darse como un hecho a principios del siglo XVII, cuando los poetas barrocos comienzan a escribir romances en catalán muy similares a los de los grandes poetas castellanos del período, como Francisco de Quevedo.

La hipótesis de una tímida penetración del romancero en la literatura catalana del siglo XVI concuerda con los resultados señalados. Llama la atención el escasísimo número de romances catalanes documentados en esta época: solamente tres, todos con una tendencia a mantener una distribución estrófica con estribillo y ninguno de ellos ligado a los grandes temas de la balada castellana que entonces se difundían a través de pliegos poéticos y romanceros impresos. De las tres piezas, una es de autor, concretamente de Valeri Fuster, publicada en un pliego cuya rúbrica le asigna el género de *cobles noves* y no de *romanç*. La denominación *cobles* aplicada a este caso no es ni errónea ni anómala, porque, en virtud de su distribución estrófica con estribillo, el poema en cuestión tiene toda la apariencia de ser uno más entre la gran cantidad de textos que entonces eran llamados *cobles*. Los otros dos romances catalanes son villancicos que remiten directamente a la canción popular. Uno de ellos es un *contrafactum* de la canción que empieza “La Gironó, siau l’ostessa”; el otro, además de constituir el primer testimonio de la existencia de un estribillo popular difundido también de manera independiente (“La ball, ball, balletes / toca manetes”), es un poema que ha evolucionado y pervivido en versiones que se cantan

todavía hoy en orfeones y escuelas de Cataluña. Características y circunstancias como las que acabamos de señalar parecen desaconsejar la hipótesis de una influencia del romancero castellano sobre todas estas obras catalanas.

Hay otro aspecto que, creo, también denota el escaso impacto del romancero castellano sobre la literatura catalana de los siglos XV-XVI. Nos referimos a la preferencia absoluta de las *cobles* en la literatura catalana de carácter noticiero, tan de moda en los pliegos poéticos quinientistas. Esta opción, evidentemente, implica una impermeabilidad total hacia el romance noticiero, tan frecuente en la poesía castellana de este género periodístico. Algunos de los ejemplos catalanes concretos que confirman esta afirmación son las *Cobles de la conquesta dels francesos* o las *Cobles de les tristes y doloroses naus de conserva*. Por ser más conocido y también por haber suscitado estudios más profundos, nos centraremos en el primero de los dos poemas mencionados¹³. Las *Cobles de la conquesta dels francesos* explican cómo en 1412 la ciudad de Alguer logró repeler un intento de ocupación francesa dirigido por el vizconde de Narbona (Bover i Font, 1993). Una relación escrita en prosa sobre estos mismos sucesos cuenta cómo los alguerenses “votaren la festa del gloriós apòstol y evangelista sant Juan de la Porta Llatina [...] y de festegiar-lo tal dia y cantar en versos algunes de les coses memorables e insignes susehides en aquella jornada, a tal reste memòria de tal vitòria” (Bover i Font, 1993: 17). Lo cual implica que los versos noticieros compuestos para la ocasión sufrieron un proceso de ritualización que, presumiblemente, habría consolidado su transmisión oral por un tiempo, aunque ya eran desconocidos por el pueblo cuando Eduard Toda i Güell (1855-1941) inició sus trabajos etnográficos en Alguer. En esta misma línea, y tal como puede observarse a partir de las aportaciones de Romeu i Figueras (1991, I: 271-296) y Valsalobre (1998), la ausencia absoluta de la tirada romanceril se deja notar también en los pliegos poéticos quinientistas sobre bandoleros, donde predomina claramente la denominación genérica *cobles*, con el consiguiente uso de la estructura métrica de los *goigs*.

4. POSIBLES RELACIONES ENTRE LA POESÍA DE LOS SIGLOS XV-XVI Y EL ROMANCERO TRADICIONAL CONTEMPORÁNEO

Tres de los poemas comentados hasta ahora, concretamente el romance del peregrino injustamente acusado de homicidio, la malmonjada mallorquina y el villancico que empieza “La ball, ball, balletes”, permiten establecer una relación de continuidad de la poesía antigua con el cancionero popular de la Cataluña actual o reciente. Este vínculo, que en estos tres ejemplos es posible abordar a partir de testimonios anteriores al siglo XVII, se debería extender a otros romances catalanes contemporáneos cuya antigüedad se puede suponer a partir de argumentos históricos y literarios, aunque falten testimonios del pasado que lo demuestren de manera directa. A continuación, abordaremos este aspecto en los siguientes romances catalanes:

13. Se conocen tres pliegos poéticos, uno desaparecido, de las *Cobles de les tristes y doloroses naus de conserva* (BI-TECA, 2017, manid 2694 y 2867; Askins, 1981: 54 y 33-36, núm. V). Hay una edición de esta obra poética en uno de los fascículos del *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI* de Aguiló i Fuster (s.a.).

- 1) *Prisió del rey de Francia* (IGR: 0250). *Inc.* “Ja partí lo rei de França / un dilluns al dematí” (Milà i Fontanals, 1882: 72-73, núm. 80).
- 2) *El asalto de Marsella* (IGR: 0257). *Inc.* “Oh noble ciutat de Niça, / que mai més tindràs renom” (Milà i Fontanals, 1882: 72, núm. 79).
- 3) *Los estudiantes de Tolosa* (IGR: 0370). *Inc.* “A la vila de Tolosa / n’hi ha tres estudiants” (Milà i Fontanals, 1853: 104-105, núm. 6; 1882: 165-169, núm. 208).
- 4) *La malcasada y el ruiseñor* (IGR: 2730). *Inc.* “Rossinyol, bon rossinyol, / Déu te do llarga volada” (Milà i Fontanals, 1882: 336-337, núm. 358).

El romance sobre la prisión del rey de Francia, generalmente identificado en el cancionero tradicional catalán bajo el nombre de Luis, se refiere en realidad a Francisco V de Francia, que fue capturado en la batalla de Pavía, acontecida en febrero de 1525, por el capitán catalán Joan Aldana, de las tropas del emperador Carlos V de Austria. La mayor parte de las versiones de esta balada coinciden en el hecho de representar “el caso de un Rey que deja de serlo” (Vian Herrero, 1989: 183), y algunas de ellas refieren explícitamente cómo el prisionero fue llevado a Madrid. Su rescate ascendía a tres millones de escudos de oro¹⁴. Muchas de las canciones de este ciclo concluyen con la dramática ponderación, puesta en boca del mismo rey y no exenta de ironía, sobre el alto precio que los franceses tendrían que pagar por aquel rescate que debía realizarse a toda costa:

Sinó n’hi ha prou diné en Fransa que vajin á San Denis
 Que’s venguin la conxa d’or, que’s venguin la fló de llis;
 Sino n’hi ha prou diné en bossa que vajin á San Patris.

(Milà i Fontanals, 1882: 73)

En los romances noticieros sobre sucesos históricos es una práctica común el hecho de considerar que su fecha de composición sea poco posterior a los acontecimientos descritos. Si se aplican estos mismos criterios al romance que ahora nos ocupa, debemos suponer que su fecha de composición probablemente remonta al mismo año 1525.

La situación de belicosidad contra los franceses se refleja igualmente en otro romance que Manuel Milà i Fontanals publicó a partir de un testimonio oral recogido en 1863 en la Cataluña francesa y que trata sobre el ataque naval a Marsella llevado a cabo por el rey Alfonso el Magnánimo en noviembre de 1423. La identificación y análisis de los sucesos reales que motivaron este poema han sido examinados a fondo por Cid (1994), que a su vez destaca la excepcionalidad del romance en cuestión: “Milà alcanzó a publicar una auténtica reliquia, un poema cuya difusión era ya mínima en el área de la lengua catalana, y que no ha vuelto a aparecer en las encuestas posteriores, muy intensas y sistemáticamente realizadas en Cataluña y Baleares” (Cid, 1994: 76). El mismo investigador

14. Sobre la descripción de estos hechos históricos y su relación con este romance catalán, que también está presente en el cancionero francés, remitimos a Vian Herrero (1989), Amades (1951: 632, núm. 3064) y Querol Coll (2007). Tal como indica Vian Herrero, los más antiguos testimonios conservados de este ciclo son dos textos franceses conservados en un manuscrito de la primera mitad del siglo XVIII. Las versiones conocidas se localizan en Canadá, Francia, el Piemonte y Cataluña. Las palabras que ocupan la posición de rima en las versiones catalanas consultadas parecen sugerir la posibilidad de que la canción catalana derive directamente de la francesa, aunque no he analizado en profundidad este aspecto.

señala las semejanzas y diferencias existentes entre las fuentes historiográficas y el texto poético-narrativo:

la poesía narrativa oral ofrece, en efecto, cuando aborda la narración de sucesos históricos, una perspectiva distinta y asume un “modo” narrativo también distinto. Se seleccionan episodios que para el historiador son secundarios, pero culminantes desde el punto de vista visual y dramático. En el ejemplo aquí visto, el romance y los historiadores cultos coinciden en que la ruptura de la cadena del puerto de Marsella era la cuestión decisiva, en el aspecto “militar”, y todos coinciden en registrar que la cadena fue finalmente rota; para los historiadores, sin embargo, no es un hecho historiable esencial el modo exacto como los aragoneses consiguieron su objetivo, y el dato puede ser omitido, o deducirse en formas varias a posteriori. En el romance, en cambio, la visualización de ese instante ocupa el lugar central en la narración. El momento de subir la cadena a las galeras, fundirlas allí en la fragua preparada al efecto, y quebrarla –probablemente con la ayuda de martillos y otros instrumentos, de que se habla en algunas crónicas– es lo que al poeta noticiero le pareció más digno de atención. (Cid, 1994: 75-76)

La redacción del romance sobre el asalto de Marsella debería situarse hacia 1424 o poco después. Otro poema noticiero cuyos hechos descritos han sido identificados, en este caso gracias a las aportaciones de Romeu i Figueras (1956; 1974a: 174-232), es el romance de los estudiantes de Tolosa, que explica cómo tres estudiantes son llevados ante la justicia por iniciativa de tres damas, bellas pero traidoras, a quienes galanteaban. En pocas horas, los tres acusados son arrestados, encarcelados y ahorcados. Todavía en prisión, se les suministra papel en blanco con el que escriben una carta a un hermano suyo. Este llegará al patíbulo justo después de la ejecución, dispuesto a consumir una venganza ejemplar. Los sucesos históricos que inspiraron este relato novelesco sucedieron en Tolosa un domingo por la tarde del año 1332, cuando un magistrado municipal encontró por la calle a un grupo de jóvenes estudiantes de derecho canónico a quienes requirió que dijese si llevaban armas prohibidas. Los estudiantes sostuvieron un altercado con el magistrado, el cual, poco después de arrestar a uno de ellos, fue agredido brutalmente por Aimeric Berenguier, otro estudiante del grupo. El magistrado se quedó en la calle, casi muerto, con una herida de la frente al mentón y con once dientes rotos. Aquella misma noche el grupo de estudiantes y algunos otros familiares o personas directamente vinculadas a ellos fueron llevados a prisión, donde permanecieron por poco tiempo. Las autoridades municipales prometieron a Berenguier que su castigo sería atenuado si confesaba su culpabilidad, pero la realidad fue que al miércoles siguiente, día de Pascua y festivo *de jure*, fue castigado sin más dilaciones y con el máximo rigor: se le cortó el puño derecho, fue atado a la cola de un caballo y arrastrado de este modo hasta el patíbulo, donde se le cortó el cuello para que su cuerpo y cabeza fuesen expuestos en la horca. La ejecución de la sentencia fue más una venganza que un acto de justicia. De hecho, Aimeric Berenguier, en tanto que estudiante forastero, no estaba sometido a la jurisdicción municipal, por lo que apeló a la intervención de los tribunales del rey de Francia. Las irregularidades infligidas en el procedimiento judicial derivaron en un proceso que se prolongó hasta 1336, en el cual las autoridades reales intervinieron contra los poderes

municipales, hasta que se acomodaron a una serie de medidas e indemnizaciones a gusto de la ciudad y del rey. Josep Romeu i Figueras considera que el romance deriva de un relato juglaresco escrito a finales de 1335, cuando ya se veía venir que el conflicto entre Tolosa y el rey se resolvería pragmáticamente con una buena suma de dinero. Sitúa el foco originario de esta canción en algunas comarcas gerundenses, probablemente por los alrededores de Olot, desde donde se habría extendido por el sur de la Galia y el norte de Italia, tomando, además, algunos elementos puntuales de otra balada francesa más antigua, llamada de los estudiantes de Pontoise:

La cançó popular de *Els estudiants de Tolosa* sembla haver estat redactada, a mitjan segle XIV, a les comarques gironines –tal vegada, a la d'Olot–, es va estendre pel sud de les Gàl·lies i al nord d'Itàlia i va cedir determinats trets a versions del nord de França d'una altra cançó que hem anomenat de *Els estudiants de Pontoise*, la qual, al seu torn, donà alguns detalls a la catalana, particularment patents en les versions difoses pel migdia francès i pel Piemont.

Tot fa creure que la cançó catalana nasqué d'una narració joglaresca més extensa que, redactada a la darrereria de 1335, comentava poèticament, amb estil característic de la poesia liriconarrativa, novel·lant-los i transcendint-los, ordenant-los i reduint-los ja a síntesis de gran força expressiva, uns fets històrics esdevinguts a Tolosa de Llenguadoc, els quals, iniciats tràgicament el 1332 i d'una considerable càrrega emocional que degué impressionar joglars, poetes i tota mena de gent, eren a punt de resoldre's aleshores, en 1335, en una mera i freda qüestió política i econòmica. La transmissió oral abreujà ràpidament la narració joglaresca, tot intensificant-ne i conservant-ne els aspectes més suggestius, dramàtics i novel·lescs, fins a formar una cançó liriconarrativa més o menys semblant a la que avui coneixem. (Romeu i Figueras, 1974a: 217)

Otro romance oral analizado por el mismo estudioso recrea el motivo de la malcasada que se dirige a un ruiseñor confidente: “Rossinyol, bon rossinyol, / Déu te do llarga volada”. Esta pieza entronca con una tradición lírica de las épocas medieval y moderna. Así pues, hacia 1505 un amanuense copió en el *Cancionero musical de Palacio* una canción con malcasada y ruiseñor, dispuesta en estrofas de cuatro versos, aunque por su métrica podría considerarse como un romance, porque los pares mantienen una única rima mientras que los impares unas veces riman de dos en dos y otras veces no riman¹⁵. Esta última solución es precisamente la que hallamos en la primera copla:

*Dindirin dindirin dindirindaña,
dindirin.*

Ju me levé un bel maitin.
Matineta per la prata
encontré le ruyseñor

15. El *Cancionero musical de Palacio*, clasificado como el Ms. 1335 de la Real Biblioteca en Madrid, fue copiado por varios amanuenses para su uso en la corte de Fernando el Católico. Se considera que la parte debida al primer amanuense, responsable de la mayor parte del volumen, debe datarse hacia 1505, mientras que la mano más tardía se situaría hacia 1520. Remitimos a la bibliografía citada en Romeu i Figueras (2004) y *DIAMM* (2017, E-Mp 1335).

que cantava so la rama.

Dindirindin.

(Romeu i Figueras, 2004: 17)

Según Josep Romeu i Figueras, esta canción no parte de una base castellana ni tampoco catalana, sino que combina formas francesas e italianas, aunque, claro está, fue transcrita por el mismo amanuense que incorporó numerosos textos castellanos en el mismo manuscrito. Otra versión se halla en un cancionero musical, custodiado en Montecassino, que data de los años 1480-1500, tal como se indica en *DIAMM* (2017, I-MC 871). Para Romeu, aunque las grafías son italianas, el texto en cuestión, que citamos íntegramente, tiene una base catalana:

Dindirindín ridín rindayna,

dindiridín.

Me levay un domatín,

matinet danant l'alba,

per andar a un giardín

per collir la ciroflada.

Dindiridín.

(Romeu i Figueras, 2004: 15)

Menéndez Pidal (1953, II: 206) consideraba que el testimonio del *Cancionero de Palacio* certificaba su tesis sobre la expansión del octosílabo castellano en Cataluña antes del siglo XVI, ya que dicho testimonio se expresa, en las coplas primera y segunda, de una manera muy próxima a los cuatro hemistiquios iniciales del romance “Rossinyol, bon rossinyol, / Déu te do llarga volada”¹⁶. Esta semejanza es evidente y significativa, pero Romeu i Figueras (2004: 18-19) rebate la hipótesis de esta temprana influencia castellana a través de argumentos que parecen incontrovertibles: por una parte, el texto del *Cancionero de Palacio* incorpora palabras que seguramente derivan del italiano y el francés, por lo que en última instancia el origen castellano de la obra que transmite este testimonio es dudoso. Además, la presencia de otros textos similares, no solo en italiano, francés y occitano, sino incluso en catalán medieval, hacen suponer que las confluencias temáticas que tiene el poema del *Cancionero de Palacio* con este romance catalán sobre el ruiseñor pueden extenderse a un abanico de manifestaciones que abrazan la mayor parte del dominio lingüístico románico. Finalmente, las manifestaciones antiguas son esencialmente diferentes al romance catalán contemporáneo, lo cual desaconseja extremar las relaciones de dependencia. De todos modos, creo que la hipótesis de Menéndez Pidal, sólidamente rebatida por Romeu, es tan inconsistente como la hipótesis alternativa señalada por el mismo Romeu, basada en la supuesta anterioridad del romancero catalán sobre el castellano:

16. La hipótesis de Menéndez Pidal fue retomada poco después por Massot i Muntaner (1959-1960: 69; 1961: 161). Por otra parte, Romeu i Figueras (2004: 19-21) señala la existencia de otros romances catalanes contemporáneos que recrean el motivo de la malcasada y el ruiseñor confidente, tal como sucede, por ejemplo, en “Rossinyol que vas a França, / t'encomano la meu mare” (Milà i Fontanals, 1882: 404, núm. 549).

avui sabem que la forma del *romance* és, a Catalunya, anterior a la influència castellana, perquè ja la coneixem a través de productes epicolírics catalans de mitjans del segle XIV conservats per tradició oral i quan el romancer castellà no existia encara o balbucejava tot just. És el cas de la nostra cançó folklòrica de “Els estudiants de Tolosa”. (Romeu i Figueras, 2004: 19)

En mi opinió, el error de esta hipótesis, formulada con mayor detalle bajo Romeu i Figueras (1974a: 214-218), radica en el hecho de inferir una estructura métrica medieval a partir de testimonios que, en su totalidad, son de los siglos XIX-XX. Dicho de otro modo, la distancia existente entre ambos extremos cronológicos me parece bastante significativa como para cuestionar que los datos analizados, por sugestivos que sean, puedan ser válidos para establecer un esquema métrico originario. Además, de los casos analizados hasta ahora se puede apreciar que el dieciseisílabo castellano era una forma insólita en catalán antiguo que, cuando se utiliza, parece estar más ligada a esquemas estróficos occitano-catalanes que al extenso corpus de romances castellanos estampados en pliegos y romanceros quinientistas. Precisamente por eso, cuando señalamos la antigüedad de algún romance catalán a partir de argumentos históricos o tradiciones y temas literarios, pero sin el apoyo de un testimonio arcaico de dicho romance, sólo nos es lícito deducir la existencia originaria de algún material poético-narrativo que existió realmente y que derivó en las versiones contemporáneas, pero que no sabemos a ciencia cierta cómo era ni qué esquema métrico seguía, de modo que nos resulta casi imposible determinar de manera concreta en qué momento se acopló la forma métrica del romance a las antiguas baladas catalanas¹⁷. En algunos casos ni siquiera se puede conjeturar el origen autóctono o las primeras vías de difusión de alguna balada catalana que se supone muy antigua pero que, debido a su incierta procedencia, no se sabe cuándo se incorporó al cancionero catalán. Respecto a las hipótesis opuestas de Menéndez Pidal y Romeu i Figueras, está claro que en algún momento se produjo este proceso de simbiosis entre el cancionero catalán autóctono y el modelo castellano, pero en mi opinión no existe ninguna evidencia de que esto se consolidase antes del siglo XVII. Mucho antes de esta fecha, el metro típico del romance ya existía en la literatura catalana, pero su configuración en el marco del poema era esencialmente diferente a la que encontramos en el romancero catalán contemporáneo, que, sin duda, tiene su modelo primordial en el romancero castellano. A este respecto debemos remitir a las obras analizadas por Helena Rovira i Cerdà en otro artículo de este volumen, referente a la relación del *Romance del enamorado y la muerte* con algunos textos catalanes afines. Solo retomaré uno de los ejemplos aducidos

17. Los casos puntuales en los que sí que se puede inferir la antigüedad de una estructura métrica de época contemporánea deberían limitarse a aquellas canciones tradicionales que mantienen esquemas formales insólitos, presumiblemente arcaicos, tal como sucede, por ejemplo, en el verso monorrimo con hemistiquios de 7+4 sílabas. Así sucede en la canción del conde Arnau, que, aún reconociendo la ausencia de testimonios antiguos, mantendría este esquema métrico desde su origen hasta la actualidad. Rechazando un supuesto origen histórico de esta canción, y apelando a argumentos culturales, Josep Romeu i Figueras considera que fue compuesta para ser danzada a finales del siglo XVI o a inicios del siglo XVII. También recoge el testimonio del padre Passarols, que consultó unas notas actualmente en paradero desconocido pero escritas por fray Manuel de la Vega y Pablo Ignacio de Dalmases a finales del siglo XVII o principios del XVIII, los cuales afirmaban, según dice Passarols, que la canción del conde Arnau era de últimos del siglo XVI. Véanse Milà i Fontanals (1882: 67-72, núm. 78, “Tota sola feu la vetlla, / muller lleial?”), Romeu i Figueras (1948), Mendéndez Pidal (1953, II: 311-312) y Massot i Muntaner (1959-1960: 110 y 129-133).

por dicha estudiosa: el romance catalán contemporáneo, generalmente titulado *La Mort i la donzella*, acomoda pasajes enteros extraídos literalmente de la *Representació de la Mort*, obra dramática cuya datación se suele situar hacia mediados del siglo XVI. No sabemos en qué momento se pasó de la obra dramática (en rimas consonantes) al romance (con una única rima asonante), pero entre ambos extremos cronológicos, entre el siglo XVI y el XIX, la tradición oral fluyó e hizo posible esta transformación.

5. CONCLUSIONES

Hemos hecho un recorrido panorámico con el fin de dilucidar hasta qué punto y de qué modo evolucionaron o penetraron en la poesía catalana antigua el romance y otras estructuras métricas muy afines. Se trata de un período cronológico que va aproximadamente del siglo XIV al XVI, y que presenta muchos interrogantes debido al escaso número de testimonios literarios coetáneos. Un dato que puede resultar sorprendente es que durante esta etapa apenas hemos logrado documentar tres romances escritos en catalán según las pautas comunes de este género en la literatura castellana, pero estos tres poemas catalanes solamente incorporan de manera superficial los elementos formales del género, sin renunciar a la estructura estrófica y sin incorporar los estímulos temáticos y expresivos del romancero castellano. En cambio, el alejandrino monorrímo sí que se utiliza en varios textos de características diversas, algunos más ligados a la devoción y con poco recorrido narrativo, pero otros de carácter más novelesco o dramático, tal como sucede en una malmonjada anónima del siglo XVI. Creo que estos resultados nos permiten matizar una premisa poco cuestionada, según la cual el siglo XVI estaría marcado por una influencia casi total del dieciseisílabo castellano monorrímo sobre el cancionero tradicional en lengua catalana. Fijémonos, por ejemplo, cómo Pere Bohigas establece diversas etapas de la evolución del cancionero oral de Cataluña, caracterizando del siguiente modo uno de estos períodos:

Època de la influència dels romanços castellans, segles XVI i XVII. Aleshores degué generalitzar-se l'heptasil·lab trocaic i es degueren compondre els romanços en els quals hom remarca un caire molt semblant als de Castella, així com els que parlen de captius, de reconeixements de germans en terra de moros, etc. Raons particulars persuadeixen que en aquesta mateixa època es compongueren les cançons de *Sant Ramon*, de *Sant Isidre*, de *La presó del rei de França* i de *Serrallonga*. (Bohigas, 1983: I, 15)

Creo que, con los datos que ahora poseemos, estas conclusiones podrían aplicarse al Seiscientos, pero no al Quinientos ni mucho menos a la Edad Media. Esta conclusión mía implica, claro está, que se ponen en tela de juicio tanto la conjetura de una influencia del metro romanceril castellano sobre la balada catalana del siglo XV como la hipótesis de un romancero autóctono catalán libre de la influencia castellana. En cada uno de estos dos extremos se posicionarían las teorías de Ramón Menéndez Pidal y Josep Romeu i Figueras, respectivamente. A mi modo de ver, todavía se puede formular una tercera hipótesis: el cancionero catalán de los siglos XIV-XVI y también las relaciones noticieras en verso que tanto proliferaron en los pliegos poéticos quinientistas mantuvieron unas restricciones formales o, si se quiere, unas señales de género que, desde el punto de vista

métrico, se concretan sobre todo en la tendencia a utilizar, con más o menos irregularidades, o bien el alejandrino monorrimo o bien el patrón común de los *goigs*.

Uno de los problemas fundamentales que supone el análisis de muchas series monorrimas de la Edad Media se refiere a la necesidad de distinguir y establecer una tipología clara que determine las características de la métrica medieval, distinguiendo cuáles son los mecanismos propios de la poesía, cuáles los de la canción y cuáles los de la prosa rimada. En este aspecto no podemos dejar de recordar que Ramon Llull, al cual nos hemos referido al examinar las primeras obras catalanas en alejandrinos monorrimos, también es autor de una obra titulada *Cent noms de Déu*, sin metro pero con un estrofismo que consiste en la disposición de líneas que riman de tres en tres. Podríamos describir este esquema como una sucesión de trísticos monorrimos de tendencia anisilábica irregular. Creo que existen textos medievales con estas características que podrían haber derivado en una canción, balada o romance; o quizás viceversa, podría darse el caso de canciones subyacentes en un texto prosificado. Este podría ser el caso de dos oraciones hagiográficas copiadas a línea tirada en el Ms. 854 de la Biblioteca de Catalunya, probablemente de principios del siglo XVI (BITECA, 2017, manid 1268). La primera oración va dirigida a santa Catalina de Alejandría, y también se ha transmitido en el mismo volumen que contiene el fragmento sobre el peregrino acusado de homicidio, es decir el Ms. 1095 de la Biblioteca Municipal de Marsella. De este último testimonio existe una edición de Lieutaud (1879-1980: 49). Ahora me limitaré a transcribir el inicio de la versión del Ms. 854, todavía inédita y mucho más extensa que la de Marsella:

Beata Caterina, verge fuist e regina,
 ffilla del rey de Grècia tan blancha és com flor d'espina.
 Alà en Alexandria nasqué esta verge digna.
 Al pare dihen Costa, a la mare Terquerina.
 A la infanta possaren per nom beata Caterina.
 ¡O verge plena de gràcias!,
 sens tota mantinensa, que per Déu ffos penada,
 beneyta sia la persona qui-t té per advocada.
 Verge sancta Caterina, car en càrcer fos posada
 enviat l'emperador Maxensi que alí fosses ben guardada,
 que no-t donassen pa ni vi ni ayguoa
 ni nenguna mantinensa.

(Biblioteca de Catalunya, Ms. 845, f. 21r)

La otra oración copiada en el mismo manuscrito se refiere a santa María Magdalena y recrea con exacerbada vivacidad y libertad varios episodios evangélicos protagonizados por diferentes mujeres que ungen los pies de Jesucristo con un perfume carísimo: en particular, una pecadora que entra en casa de un fariseo (Lc 7, 36-50) y María la hermana de Marta durante la cena de Betania (Jn 12, 1-8). En la oración catalana medieval, el momento en que María Magdalena pide a san Pedro que le abra la puerta tiende a mantener una estructura métrica y, a nivel expresivo, tiene todo el aire de una balada religiosa y coincide significativamente con el peculiar argumento que desarrollan canciones catalanas y occitanas sobre el mismo tema (Briz / Saltó, 1867: 95-104; Doncieux, 1894-1895; 1904: 144-165). Me propongo indagar en otra ocasión si detrás de esta oración puede

haber una balada religiosa que el copista no acertó a recordar con exactitud y que optó por transcribir a línea tirada, apenas sin dejar entrever los límites entre la prosa y el verso. De momento, por tratarse de un texto inédito y totalmente desconocido, lo transcribo en su integridad:

La oració de sancta Maria Magdalena

Com Jhesuchrist anava per terra preycant als juheus
 ab quatre evangelistes –Lluch e Johan, March e Matheu–,
 encontraren un bon hom de aquells dels fariseus.
 A dinar los convidà, a Jhesús e a tots los seus.
 Donava'ls un dinar, dinar en Betania.
 Una pecayre, Maria:
 – Obrísseu-me, sent Pere, sent Pere, si a vós plahia,
 car fembra só peccadora. Confessar-me voldria.–
 Sent Pere, quan ausia lo bon cor de Maria,
 de bona volentat les portes li n'obria.
 Amostrà-li per lo peyró on Jhesuchrist sehia.
 De un tros luny que ela-l véu, a genols nuus venia:
 – Perdonau-me, Senyor; Senyor, si a vós plahia.
 Si no-m perdonau, Senyor, als vostres peus morria.
 De les làgremes dels meus uls, los peus vos lavaria.
 Ab cabels del meu cap, los vos axugaria.–
 Sent Simó, quant ausí lo bon cor de Maria:
 – Molt me maravel, Senyor,
 com exa fembra peccadora vós dexau acostar-la-vos.
 – Diques tu, Simó, com tu erest lebrós,
 sabrà't bo qui-t sanàs de la lebroisia?
 Sí fa aquesta peccadora los peccats perdonar-li:
 leva't de aquí, Maria;
 tos peccats te perdó ab altra laugeria,
 que altra no t'i tornes.– Levà's d'equí Maria.
 Vas-se'n al desert; tranta-e-tres anys estegué
 que no menjà ni begué sinó del ros del cel
 e de les erbes que pexia.
 Axí plàcia a Déus e a madona sancta Maria.
 Amén.

(Biblioteca de Catalunya, Ms. 845, f. 147r-147v)

Sin duda, estos últimos casos son de una complejidad que no podemos desentrañar en el presente artículo, pero sí que parecen apuntar hacia el alejandrino monorrímo como esquema métrico preferente de la canción catalana medieval de carácter narrativo.

Otro aspecto abordado en las páginas precedentes se refiere al análisis de algunas obras del cancionero catalán documentadas únicamente en época contemporánea, pero cuya antigüedad se puede inferir con argumentos históricos o literarios bastante sólidos. A este respecto ya he señalado que este enfoque solo permite demostrar que hay

numerosos ríos de la tradición oral cuyo origen se puede situar con una cierta precisión cronológica, ríos que fluyeron hasta llegar al siglo XIX o, en algunos casos, incluso hasta la actualidad. Pero, exceptuando algunas canciones como la del conde Arnau, eso no nos permite determinar cómo fueron los primeros estadios evolutivos de este largo proceso, lo cual implica que es casi imposible poder concretar, caso por caso, una estructura métrica originaria. Dicho de otro modo, no se puede demostrar a partir de testimonios concretos si en los siglos XV-XVI hubo un romancero catalán con las mismas características formales del romancero castellano, que entonces emergía con una gran potencia expresiva y que además era bien conocido en el dominio lingüístico del catalán.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILÓ I FUSTER, Marià (ed.) (s.a.), *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI*, Barcelona, Alvar Verdaguer.
- AMADES, Joan (ed.) (1951), *Folklore de Catalunya. Cançoner: cançons, refranys, endevinalles*, Barcelona, Selecta.
- ASKINS, Arthur L.-F. (ed.) (1981), *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca Rodríguez-Moñino*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- ASPERTI, Stefano (1985), «Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura Neolatina*, 45 (1985), 59-103.
- BARÓ DE MALDÀ (1993), *El Col·legi de la Bona Vida*, Margarida Aritzeta (ed.), Barcelona, Barcanova.
- BEdT (2012) = Stefano ASPERTI, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. [Aggiornamento dati: 26/09/12]*, Roma, Università di Roma Sapienza. Accesible en línea en: <http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx>.
- BELTRÁN, Rafael y VEGA, Isabel (2004), «Dos mujeres tristes ante el romance de don Tristán: del canto de la Emperatriz en *Tirant lo Blanc* a la copla XLI del *Juego trovado* de Jerónimo del Pinar», *Tirant*, 7 (2004). Accesible en línea en: <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/tirant7.htm>>.
- BITECA (2017) = Gemma AVENOZA, Lourdes SORIANO & Vicenç BELTRAN, «Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears», en *Philobiblon*, Berkeley, Bancroft Library. Accesible en línea en: <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_ca.html>.
- BOHIGAS, Pere (ed.) (1983), *Cançoner popular català*, 2 vol., Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
- BOVER I FONT, August (1993), «Relació i Cobles de la conquesta dels francesos: textos anònims algueresos del segle XV», *Catalan Review*, 7/1 (1993), 9-36.
- BRIZ, Francesc Pelai y SALTÓ, Josep (ed.) (1867), *Cansons de la terra. Cants populars*, Barcelona, Centre de Obras de Catalunya.

- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993), «El amor en el Tirant lo Blanc: Hipòlit i la Emperadriu», en *Actes del Symposion 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Quaderns Crema, 133-169.
- CID, Jesús Antonio (1994), «El romancero como la 'otra' historia. El asalto aragonés a Marsella (1423). En un Romance noticiero catalán», en Salvador Rebés (ed.), *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional. Reus, setembre 1990*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 37-86.
- CID, Jesús Antonio (ed.) (2010), *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. Nuevas encuestas de Juan y Ramón Menéndez Pidal, 1885-1910*, Madrid / Oviedo, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad de Oviedo / Real Instituto de Estudios Asturianos / Museu del Pueblu d'Asturies.
- DIAMM (2017) = DIAMM. *The Digital Image Archive of Medieval Music*, Oxford, University of Oxford - Faculty of Music. Accessible en línea en: <<https://www.diamm.ac.uk>>.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*, Madrid, Castalia.
- DONCIEUX, George (1894-1895), «La pénitence de sainte Madeleine. Chanson catalane», *Mélysine. Recueil de mythologie, littérature populaire, traditions & usages*, 7 (1894-1895), 33-39.
- DONCIEUX, George (1904), *Le Romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*, París, Émile Bouillon.
- FONTANELLA, Francesc (1995), *La poesia de Francesc Fontanella*, Maria-Mercè Miró (ed.), 2 vol., Barcelona, Curial.
- GARCIA, Francesc Vicent (Rector de Vallfogona) (1985), *Antologia*, Albert Rossich i Estragó (ed.), Santes Creus, Fundació d'Història i Art Roger de Belfort.
- GARCIA, Francesc Vicent (Rector de Vallfogona) (2000), *La armonia del Parnàs de Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona (Barcelona, 1703). Edició facsímil amb una introducció d'Albert Rossich*, Valencia / Barcelona, Universitat de València / Universitat de Barcelona.
- GROS I PUJOL, Miquel S. (ed.) (1999), *Els tropers prosers de la catedral de Vic*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- LEVI, Ezio (1927), «El romance florentino de Jaume de Olesa», *Revista de Filología Española*, 14 (1927), 134-160.
- LIEUTAUD, Victor (1979-1980), «Estudi literari d'un manuscrit català conservat en la Biblioteca de Marsella», *Lo Gay Saber*, 2 (1879), 17-20, 49-53, 153-156 y 165-167; 3 (1880), 127-129 y 147-149.
- LLABRÉS, Gabriel (1886-1889), «Oraciones catalanes antiguas», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 29 (10/03/1886), 1-3; 40 (25/08/1886), 5-7; 92 (25/12/1888), 368-370; 93 (10/01/1889), 4-5; 94 (25/01/1889), 11-13.
- LLONGUERES, Joan (ed.) (1931), *Cançoner popular de Nadal*, Barcelona, Foment de Pietat.

- LLULL, Ramon (2012), *Hores de Nostra Dona Santa Maria. Desconhort de Nostra Dona*, Simone Sari (ed.), Palma de Mallorca, Patronat Ramon Llull.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2012), «El tetrástico y las series monorrimas en la poesía occitano-catalana medieval», *Ars Metrica*, 5 (2012), [1-28]. Accesible en línea en: <http://arsmetrica.elte.hu/articles/mahiquescliment/1205_mahiquescliment.pdf>.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2014), «Una malmonjada mallorquina i tres desesperats d'amor: poesia catalana anònima dels segles XV-XVI», *Randa*, 72 (2014), 35-47.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan y ROVIRA I CERDÀ, Helena (2013), «Dos plecs poètics amb obres de Joan Timoneda i Andreu Martí Pineda», *Els marges*, 101 (2013), 82-104.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (2012), «El *Cançoner espiritual* de Moliné i Brasés: una proposta de reconstrucció», *Estudis Romànics*, 34 (2012), 419-429.
- MARTORELL, Joanot (1990), *Tirant lo Blanch*, Albert G. Hauf y Vicent Josep Escartí (ed.), 2 vol., Valencia, Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència).
- MASSOT I MUNTANER, Jaume (1959-1960), «Aportació a l'estudi del romancer balear», *Estudis romànics*, 7 (1959-1960), 63-155.
- MASSOT I MUNTANER, Jaume (1961), «El romancero tradicional español en Mallorca», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 17 (1961), 157-173.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vol., Madrid, Espasa-Calpe.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (ed.) (1853), *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Narciso Ramírez.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (ed.) (1882), *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales. Segunda edicion, refundida y aumentada*, Barcelona, Alvaro Verdaguer.
- MORLÀ, Pere Jacint (1995), *Poesies i col·loquis de Pere Jacint Morlà*, Antoni Ferrando Francés (ed.), València, Alfons el Magnànim.
- MUNTANER, Ramon (1975), *Il sermo di Ramon Muntaner. La versificazione romanza dalle origini*, Maurizio Perugi (ed.), Firenze, Leo S. Olschki.
- NISE (2017) = Pep VALSALOBRE (coord.), *Nise. DB Poesia en Cançoners*, Girona, Universitat de Girona. Accesible en línea en: <<http://www.nise.cat/ca-es/ca-es/bdpoesiaencan%C3%A7oners/cerca.aspx>>.
- PARRAMON I BLASCO, Jordi (1992), *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PCEM (2017) = Joan MAHIQUES CLIMENT y ROVIRA I CERDÀ, Helena, *PCEM. Cens de Poesia Catalana de l'Edat Moderna*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Accesible en línea en: <<https://pцем.іec.cat>>.
- QUEROL COLL, Enric (2007), «Els Aldana, tortosins del segle XVI aveïnats a València: de les armes a les lletres», *Pedralbes*, 27 (2007), 199-218.

- RIALC (2000) = Costanzo DI GIROLAMO (coord.), *Rialc. Repertorio informatizzato della antica letteratura catalana*, Nápoles, Università di Napoli Federico II. Accesible en línea en: <<http://www.rialc.unina.it>>.
- RICO, Francisco (1990), *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica.
- ROMA, Josep y JUST, Joan (1999), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Josep Roma i Joan Just pel Camp de Tarragona del 3 de juliol al 7 de setembre de 1928 per comanda de l'obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en Josep Massot i Muntaner (ed.), *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials: volum IX. Memòries de missions de recerca per Enric d'Aoust-Palmira Jaquetti; Josep Roma-Joan Just; Joan Amades*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 151-216.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1948), *El mito de 'El Comte Arnau' en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña / Instituto 'Balmes' de Sociología.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (ed.) (1949), *Cançons nadalenques del segle xv*, Barcelona, Barcino.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1956), «Sobre una cançió tradicional catalana: *Els estudiants de Tolosa*», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. VI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, 507-545. [Estudio ampliado y revisado en Romeu i Figueras (1974a: 173-232)]
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1972), *Joan Timoneda i la 'Flor de enamorados', cançoner bilingüe. Un estudi i una aportació bibliogràfica. Discurs llegit el dia 20 de febrer de 1972 en l'acte de recepció pública de Josep Romeu i Figueras a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Jordi Rubió i Balaguer*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. [Reeditado en Romeu i Figueras (1991, I: 11-137)]
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1974a), *Poesia popular i literatura*, Barcelona, Curial.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1974b), «*Qui vol oyr la gesta*, poema de Pere Serafi. Estímuls i fonts», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, vol. 2, Madrid, Gredos, 519-530. [Reeditado en Romeu i Figueras (1991, I: 252-265)]
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1991), *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, 2 vol., Barcelona, Curial.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2000), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2004), «Sobre una antiga composició lírica de la Romània: versions, temes, motius i formes», *Caplletra*, 36 (2004), 11-24.
- SABATÉ, Glòria y SORIANO, Lourdes (2000), «Martorell i la taula rodona: la matèria de Bretonya al *Tirant lo Blanch*», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (ed.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander, 22-26 de septiembre de 1999. Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 1575-1585.

- SERAFÍ, Pere (2001), *Poesies catalanes*, Josep Romeu i Figueras (ed.), Barcelona, Barcino.
- SPAGGIARI, Barbara (1977), «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 7/1 (1977), 117-350.
- TORRE, Lucas de (1916), «Varias poesías de Juan Timoneda», *Boletín de la Real Academia Española*, 3 (1916), 564-570.
- TIMONEDA, Joan (1973), *Flor d'enamorats*, Joan Fuster (ed.), Valencia, Albatros.
- VALSALOBRE, Pep (1998), «Plecs solts poètics catalans dels segles XVI i XVII relatius al bandolerisme. Un inventari», *Llengua & Literatura*, 9 (1998), 287-364.
- VIAN HERRERO, Ana (1989), «'La prisión de Francisco I de Francia' (CGR 0250): representaciones de la Monarquía en una balada tradicional del Sur de Europa», en Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (ed.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 159-185.

