



Criticón

141 | 2021

La poesía en los albores del Siglo de Oro: fuentes y ediciones críticas

Leyendo los *Quarenta cantos* de Alonso de Fuentes: materialidad y estructura de la *editio princeps* de 1550

Virginie Dumanoir



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/criticon/19473>

DOI: 10.4000/criticon.19473

ISSN: 2272-9852

Editor

Presses universitaires du Midi

Edición impresa

Fecha de publicación: 10 julio 2021

Paginación: 221-247

ISSN: 0247-381X

Este documento es traído a usted por Université Rennes 2



Referencia electrónica

Virginie Dumanoir, «Leyendo los *Quarenta cantos* de Alonso de Fuentes: materialidad y estructura de la *editio princeps* de 1550», *Criticón* [En línea], 141 | 2021, Publicado el 10 junio 2021, consultado el 15 marzo 2022. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/19473> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.19473>



Criticón está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Leyendo los *Quarenta cantos* de Alonso de Fuentes: materialidad y estructura de la *editio princeps* de 1550*

Virginie Dumanoir

Université Rennes 2

Antes de leer los *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnifico cauallero Alonso de Fuentes*¹, según anuncia el título de la *princeps*, llaman la atención las cuatro o cinco reediciones del siglo XVI y el original aprovechamiento de la moda *romanceril* de mediados de los años 1550, combinado con un gusto afirmado por lo histórico². Leyendo la primera edición de los *Quarenta cantos*, la materialidad y la estructura de la obra revelan una paradójica mezcla de rigor y libertad, extensiva a las huellas que dejaron lectores de tres ejemplares³. Es incuestionable el compromiso de Alonso de Fuentes con la defensa del saber: lo demuestra la *Summa de philosophia natural, en la qual assi mismo se tracta de astrulugia y astronomia y otras sciencias*, impreso en 1547, también en Sevilla, en casa de Juan de León⁴. En el prólogo⁵ dirigido al príncipe don Felipe, futuro rey de Castilla⁶, propone

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas* del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos.

¹ En adelante, *Quarenta cantos*.

² Véase al respecto Dumanoir, 2020, p. 42.

³ La obra se conserva en cinco bibliotecas: en la British Library de Londres (C.63c.30), en la BNE de Madrid (R/6588 y R/31883), en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (nº Z), en la BnF de París (YG-781) y en la Hispanic Society de Nueva York (Q37 1550). En el presente estudio, nos apoyamos en los dos ejemplares de la BNE de Madrid y en el único de la BnF de París, por reunir particularidades relevantes.

⁴ Se conserva un ejemplar en la BNE de Madrid (R/8163). En adelante, *Summa*.

⁵ R/8163, f. 2r-v.

evitar las «opiniones ridiculas» formuladas por hombres de «muy buen entendimiento», cuando no son capaces de leer los tratados en latín, griego y árabe, dejando así pensar que él sí puede acceder a versiones originales de los mismos, con el fin de ofrecer un resumen en castellano a sus contemporáneos⁷. Adopta la forma de un diálogo entre dos caballeros, en el que Vandalio solventa las dudas de Ethrusco. Si aplicamos el esquema a la segunda obra de Fuentes, a él le corresponde el papel de maestro andaluz⁸ y a «cierto señor que le imbio estos Cantos» el del lego italiano, ya que desea entender mejor de qué tratan los textos regalados por «vn hombre que mucho desseaua seruirle»⁹.

Otras notables correspondencias se pueden observar en cuanto a la forma: la portada de la *Summa* anuncia una obra compuesta «en estilo nunca visto», y el autor explica, en el f. 6r, de qué novedad se trata: alternan versos sueltos castellanos e italianos, conforme con la nacionalidad atribuida a cada interlocutor, pero en ruptura con la práctica poética cancioneril de las preguntas y respuestas¹⁰. En los *Quarenta cantos*, es muy original también la articulación entre verso y glosa, aunque, a primera vista, no parece nada novedosa. De hecho, la escritura glosadora es por definición segunda y constituye una forma de homenaje al texto inicial, a su forma y/o a lo que transmite, o un juego con palabras previas, un «mecanismo compositivo consistente en desmontar una estructura textual preexistente para reconstruir otra arquitectura, a la vez diversa y connotadora de la precedente»¹¹. Fuentes no elabora un nuevo poema a partir de los cantos: los glosa en prosa. Además, contrasta despectivamente la actividad de «declarar romances», únicamente por obligación, con «otras cosas (que por ventura son de más calidad)». A pesar de terminar alabando el mérito de los poemas antiguos que conservaron la memoria de heroicas hazañas del pasado, reafirma que no termina de entender cómo pudo perder la aversión que sintió cuando leyó los textos por primera vez¹². No cuestionaremos la sinceridad de las palabras impresas de Fuentes; nos limitaremos a notar que la *captatio* así elaborada anticipa posibles críticas del lectorado

⁶ Aunque afirme ser «hombre de que tan poca noticia se tiene» (R/81863, f. 2v), la dedicatoria al infante heredero del trono de Castilla indica cierta familiaridad con los círculos de la corte real y, por supuesto, legitimidad como autor.

⁷ Rafael Malpartida Tirado afirma que Alonso de Fuentes «denuncia la poca estima que sus contemporáneos dispensan a la propia noción de saber» (2008, p. 125).

⁸ A mediados del siglo XVI, se solía asociar la etimología de Andalucía con los Vándalos que ocuparon el territorio entre 409 y 429. Joseph Pérez recuerda que es el caso en las *Grandezas y cosas memorables de España*, de Pedro de Medina, impreso en 1548 (2018, p. 207, nota 3). Si añadimos que dicha obra fue impresa en el mismo taller que los *Quarenta cantos*, queda confirmada la posibilidad de relacionar la figura de Vándalo de la *Summa* con el sevillano Fuentes.

⁹ *Quarenta cantos*, f. 2v: «Epístola dirigida por el Auctor a cierto señor que le imbio estos Cantos para que se los declarasse: el qual murió antes que se acabasse esta obra».

¹⁰ «De una manera u otra, siempre se ha destacado la semejanza formal que la respuesta guarda en relación con su pregunta, simetría que, en términos generales, se extendía a verso, rima y estrofa.» (Chas Aguión, 2002, p. 92).

¹¹ Piacentini y Perrián, 2002, p. 10.

¹² En la segunda epístola, expresa con total claridad su incompreensión: «comence a entrar en mi obrilla, y a miralla con mas atención: y no con tan turbio rostro, y no se qual fue la ocasion de auerme parecido tan estrañamente bien, que vine a perder el dessabrimiento que al principio me auia puesto, y considerandola holgue no poco, de ver la diuersidad de historias. Y de auctores tan graues como en los cantos profanos se contienen.» (*Quarenta cantos*, f. 2r).

de su anterior *Summa*, incitándole a superar un posible desprecio de gente culta frente a un género de amplia difusión, impresa y oral, con el fin de entresacar de los textos los datos históricos de interés para un provecho tanto intelectual como moral. Fuentes se opone así al uso de romances épicos como base de glosas y reescrituras lúdicas, entre las cuales las versiones a lo amoroso suelen diluir el alcance histórico y no respetar otro código que el trovadoresco cortés¹³.

Es el único en proponer glosas históricas y moralizantes de romances, pero no en privilegiar la edición de romances cronísticos. En busca de tendencias editoriales a las cuales adscribir la obra de Alonso de Fuentes, es natural convocar los *Romances Nuevamente sacados de historias antiguas de la cronica de España* de Lorenzo de Sepúlveda, libro impreso por primera vez en 1550, aunque no se haya conservado ningún ejemplar de la *princeps*¹⁴, como pudo pasar también con la edición de 1557 de los *Quarenta cantos*¹⁵. La asociación de la palabra «cantos» con la voluntad de que sean «declarados y moralizados», coincide con la intención de Sepúlveda, recalcada en las palabras que dirige a un amigo suyo en la edición de 1551: ofrece textos «para aprouecharse los que cantarlos quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirossos, y de muy poco fructo», y elige la forma del romancero, por estar de moda y ser más fácil de leer que la crónica de la que se inspira para escribir los poemas¹⁶. Los ecos entre la declaración inicial transcrita arriba y el contenido de las portadas de los *Quarenta cantos* son múltiples y dibujan un horizonte parecido. Notamos que todas las portadas anuncian «cantos» en lugar de «romances», haciendo eco a la moda¹⁷ con la que se conforma Sepúlveda.

También es llamativa la insistencia en la historia que, en palabras de Sepúlveda, garantiza al lector el aporte de un espejo de virtudes. La edición de 1550 de los *Quarenta cantos* anuncia que son de «diversas y peregrinas historias». En las siguientes, se multiplica la referencia al contenido histórico. Nicolás Antonio, en su reseña de la edición de 1557, indica en latín que la obra contiene «historias». Las portadas de las ediciones de 1563, 1564 y 1587 distinguen cuatro partes en función del período histórico tratado, repitiendo dos veces el sustantivo en plural «historias» y sobre-

¹³ Sobre los juegos cortesanos de reescritura a partir de romances viejos de temática histórica, véase Dumanoir, 1998.

¹⁴ Antonio Rodríguez-Moñino es muy afirmativo acerca de la existencia de la edición de 1550 de los *Romances* de Sepúlveda: «No conocemos ejemplar alguno de esta edición, pero no puede dudarse de su existencia: en el prólogo que puso a la suya de Anvers s.a. Martín Nucio afirma que “agora ha venido a mis manos vn libro nueuamente impresso en Seuilla, el qual me parecio imprimir”, siguiendo el intento que le había llevado a estampar el *Cancionero de romances*» (Rodríguez-Moñino, ed. de Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de romances sacados de las coronicas de España*, 1967, p. 41).

¹⁵ Sobre la edición de 1557, véase Dumanoir, 2020, p. 27, nota 7.

¹⁶ Se conserva un ejemplar en la BNE de Madrid (R/13447). El prólogo ocupa el f. 1r-v. También en Rodríguez-Moñino ed., 1967, p. 43. Sepúlveda insiste en la elección del género poético afirmando: «va puesto en estilo que vuestra merced lee. Digo en metro Castellano y en tono de Romances viejos que es lo que agora se vsa.»

¹⁷ Para la edición de versiones musicales del siglo xvi, véase Binkley y Frenk, eds., 1995. Sobre la relación constante entre romance y música, véase Dumanoir, 2003a, Dumanoir, 2003b, pp. 139-155 y Dumanoir, 2012.

entiéndolo en dos ocasiones más¹⁸. La temática común pudo originar la edición de una obra, el *Cancionero de romances sacados de las Crónicas antiguas de España con otros, hechos por Sepúlveda. Y algunos sacados de los quarenta cantos que compuso Alonso de Fuentes*, impreso en Valladolid, en casa de Diego Fernández de Córdoba, en 1577. Como lo indica el título, el cancionero bebe de dos autores conocidos por su afán de compaginar una forma poética apetecible para los lectores de su tiempo, con las exigencias de una fuente histórica reconocida: la del rey Alfonso X de Castilla. Lorenzo de Sepúlveda lo presenta como fuente única¹⁹ y garantía de verdad, y Alonso de Fuentes le otorga también un papel destacado.

De hecho, la mención del Rey sabio no pasa desapercibida. Concluye un amplio listado de artistas y héroes de la Antigüedad, desarrollado entre los f. 3r y 4r de la segunda epístola. Fuentes convoca las figuras de Safo como cantora y de Homero como escritor (dos veces), así como de los cantantes de la India, como figuras ejemplares de la superioridad del texto para conservar la fama de los héroes²⁰. Cita figuras cuya memoria celebraron los poetas: Aquiles (dos veces), Hércules, Teseo, Pólux, Alejandro (dos veces), Xerxes, Nabucodonosor, sin olvidar la hermosa Elena, con su cortejo de griegos y troyanos enfrentados. Fuentes justifica la elección de Alfonso X afirmando que “se le da el segundo lugar de sabio rey después de Salomón» (f. 4v). Asimismo, propone una suerte de rúbrica²¹ para indicar las circunstancias en las cuales Alfonso X habría compuesto un romance: «El qual estando apretado por don Sancho su hijo: hizo un canto, o romance: que por ser cosa de tal calidad: y que justifica mucho, la causa de nuestro auctor, lo quise inferir y dezir assi» (f. 4r)²². En los *Cuarenta cantos*, es el único romance anunciado de esa manera²³. Los demás títulos siguen un mismo modelo en el

¹⁸ Sobre las otras ediciones del siglo XVI, véase Dumanoir, 2020, pp. 26-27. Par ver reproducciones de las portadas véase Dumanoir, 2020, pp. 29, 32 y 34.

¹⁹ Según las ediciones, la colección de romances reunida por Lorenzo de Sepúlveda consta de 119, 145, 149, 153 y hasta 162 poemas sacados de las crónicas alfonsíes. Véase Rodríguez-Moñino, ed. de Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de romances sacados de las crónicas de España*, 1967, pp. 41-94.

²⁰ Se vale de una anécdota: el escultor Estaficrates propuso a Alejandro transformar el monte Atos en estatua del monarca. Según Alonso de Fuentes, Alejandro contestaría: «con mas facilidad, y mas perdurable, hiziera essa obra Homero» (*Quarenta cantos*, f. 3v).

²¹ Las palabras que citamos no se presentan formalmente como tal, puesto que ningún espacio tipográfico ni cambio de tipos las separan del desarrollo anterior. En cambio, sí se introduce un espacio en blanco antes de reproducir el texto a dos columnas (f. 4v).

²² Ese tipo de rúbrica desarrollada podría imitar el modelo ya antiguo del primitivo *Cancionero de Baena* (PN1 en la codificación de Dutton, 1990-1991, vol. 3, pp. 72-327): en la medida en que se atribuye la autoría a Alfonso X, introducir su texto copiando la disposición de un cancionero del siglo XV tendría sentido. Sin embargo, es problemático dar por sentado que Fuentes pudo leer dicho cancionero que sólo se conservó en una copia manuscrita de la BnF (Esp.216). Más convincente es pensar que el autor de los *Quarenta cantos* imitó los títulos desarrollados de los romances impresos en pliegos sueltos desde finales del siglo XV, y más aún a mediados del siglo XVI. Dichos títulos servían para atraer al público, enfatizando los nombres de personajes famosos o la mención de acontecimientos sonados (Garriga, 2011, p. 126 y 134-136). La forma de los titulares podía influir tanto más cuanto que «sabemos de la presencia del recitado melódico por parte de seculares vendedores ambulantes, comenzando por los amplias —y exegéticas—rúbricas» (Puerto Moro y Cortijo Ocaña, 2012, p. VI).

²³ Sin embargo, las citas utilizadas en las declaraciones y en las moralizaciones van precedidas de unas palabras que explicitan el contexto. Podemos aducir, a título de ejemplo, la moralidad del canto segundo de la tercera parte, en que Fuentes anuncia la copla que va a citar con las siguientes palabras: «Y a este proposito

que empiezan por la palabra genérica «canto», seguida del número ordinal correspondiente, escrito con letra, con indicación de la pertenencia a una de las cuatro partes, que asimismo respeta un idéntico molde: «de la» completado por un número ordinal y terminado por «parte». Es de notar que son pocas las excepciones, y sin duda achacables al impresor: el ordinal se utiliza en el «Canto nueve de la primera parte» (f. 37r), las cifras romanas en cuatro títulos²⁴. A la unicidad de las palabras que lo anuncian se añaden otros elementos excepcionales en los *Quarenta cantos*. La primera es que el tipo gótico utilizado no se distingue del de la carta, que es también el de todas las declaraciones y moralizaciones²⁵. No se vuelve a repetir en los otros 39 romances, que todos están impresos en letra carolina de tamaño ligeramente superior, a dos columnas de octosílabos²⁶. Tampoco conserva la letra gótica para citar fragmentos de poemas en apoyo de sus glosas²⁷, sino que transcribe los versos útiles a su demostración en el mismo tipo carolingio que los cantos, aunque no los reparta en dos columnas, salvo en la reproducción de dos coplas del Marqués de Santillana, que suman dieciséis versos²⁸.

El canto atribuido a Alfonso X no solo destaca por la originalidad tipográfica dentro de la obra impresa en 1550, sino también por la asignación genérica y la identificación del autor. La base de datos del Pan-Hispanic Ballad Project²⁹ incluye «Yo Sali de la mi tierra» entre los romances, otorgándole el título de «Querellas de Alfonso X». Le dedica la ficha n° 1453 y lo identifica en el *Inventario General del Romancero Hispánico* como 0563:1. No tiene en cuenta la edición de 1550, puesto que localiza su primer testimonio impreso en la edición de 1564 del *Libro de los cuarenta cantos*³⁰.

dixo muy bien en vna copla entre otras que hizo Gomez manrique avn priuado del rey don Juan, y dezia assi» (f. 157v / 159v de la ed. de 1550).

²⁴ «Canto X de la primera parte» (f. 41v), «Canto II de la segunda parte» (f. 61r), «Canto sexto de la III. parte» (f. 176v / 178v de la ed. de 1550) y «Canto VII de la quarta parte» (f. 218r / 220r de la ed. de 1550).

²⁵ La caja de escritura del tipo gótico utilizado en las epístolas dedicatorias, romance alfonsí incluido, es de cuatro milímetros. La misma caja se observa en las glosas de los cantos.

²⁶ La caja de escritura de la letra carolina es de cinco milímetros, lo que facilita la lectura.

²⁷ Hablamos de los versos presentados como tales y no citados dentro de la prosa, como mención del *incipit*. Al remitir a un soneto, en la moralidad del canto sexto de la segunda parte, Fuentes sólo transcribe el primer verso entre paréntesis, y el impresor utiliza el mismo tipo gótico que para el comentario (f. 103v / f. 105v de la ed. de 1550).

²⁸ El impresor utilizó la carolina para todas las inserciones de versos en las glosas impresas en letra gótica. Se concentran dichas citas en la segunda parte. En la moralidad del canto sexto de la segunda parte, cita tres versos iniciales de una epístola suya (f. 103v / f. 105 de la ed. de 1550); en la declaración del canto séptimo de la segunda parte, cita en latín los siete versos iniciales del libro octavo de la *Farsalia* de Lucano; en la moralidad del canto noveno de la segunda parte, cita los vv. 745-752 y 761-768 (f. 135r-v / 137r-v de la ed. de 1550), que corresponden con los proverbios 94 y 96 del Marqués de Santillana (López de Mendoza, *Proverbios*, pp. 155-156); en la moralidad del canto décimo de la segunda parte, cita una estrofa de cuatro versos, y otra de cinco (f. 144r / 146r de la ed. de 1550), ambas en castellano a pesar de haber sido copiadas de la pared del portal de un monasterio portugués, en que acompañaban huesos humanos engastados, para constituir un *memento mori* impactante; cita una copla de Gómez Manrique a un privado del rey don Juan (f. 157v / 159v de la ed. de 1550).

²⁹ Es de libre consulta en línea.

³⁰ Sobre la evolución del título de la obra de Fuentes, y el añadido de “Libro de”, véase Dumanoir, 2020, pp. 26-28.

El propio Fuentes invita a leer el texto como «canto, o romance», y las canónicas ediciones del *Romancero general* de Agustín Durán³¹, así como el monumental *Romancero Hispánico* de Ramón Menéndez Pidal³², le dan cabida entre los más antiguos romances. Sin embargo, el texto reproducido en la segunda carta de Fuentes no presenta todas las características del género: los 38 versos son casi todos octosilábicos³³ y desprovistos de rimas los impares, pero no presentan en los pares la asonancia regular que es la señal de identidad mayor del género: hasta el v. 6, los pares comparten una rima en -í, que deja lugar a una consonancia en -az en los vv. 8, 10, 12 y 14. Vuelve una asonancia en -ía en los vv. 16, 18, 20 y 22 y otra en -á hasta el final del romance, constituyendo la mayor secuencia de rima idéntica en los versos pares. La mención final de Apolonio podría incitar a buscar en el canto huellas de la cuaderna vía, por ser el *Libro de Apolonio* un botón de muestra del mester de clerecía. Con todo, los renglones octosilábicos, la ausencia de estrofas y la imposibilidad de llegar a un alejandrino español combinando dos octosílabos, obligan a renunciar. Como recuerda Fernando Gómez Redondo, el texto se categoriza entre los romances en la primera parte del siglo XVI, tanto en impresos como en versiones manuscritas de temática histórica, lo que permite hablar de una verdadera «invención de un romance»³⁴. Juan Paredes considera la escritura del texto como «prueba evidente de la reelaboración de la historia»³⁵. Dentro de la estrategia de seducción de Fuentes, el romance que cuenta cómo Alfonso X buscó ayuda en Sevilla puede servir como indirecta alabanza de la ciudad, lo que no carece de interés político, en una carta dirigida al adelantado mayor de Andalucía Perafán de Ribera³⁶.

En cuanto a la autoría del romance, no deja de sorprender, a pesar de que todas las crónicas estudiadas por F. Gómez Redondo (2000) y J. Paredes (2011) narran, en un momento u otro, cómo el rey Alfonso X compuso un cantar, y no un romance. El estatuto del único texto identificado como romance de autor conocido por Fuentes crea un desequilibrio notable en la estructura de los *Quarenta cantos*, por ser los 39 restantes de autor desconocido. Otra diferencia consiste en la ausencia de declaración o moralidad claramente anunciadas. Las palabras previas limitan a tres líneas la explicitación del contexto y el f. 4v está ocupado por un comentario orientado hacia la justificación del desconocido autor, usando de un silogismo ejemplar: Alfonso X es un

³¹ Durán, 1861, romance n° 949, p. 25. En la nota 1 de la misma página, el editor del texto lo considera fruto de la tradición oral, transcrito a principios del siglo XV, sin descartar la posibilidad de que circulara en tiempos anteriores.

³² Menéndez Pidal, 1953, pp. 104-105.

³³ La hipometría del v. 7 («los obispos y perlados») fácilmente se puede corregir repitiendo el artículo «los» antes de «perlados». La del v. 29 proviene a las claras de un error de imprenta («pues Dios no me desampe»), porque la última palabra se ha de enmendar escribiendo «desampare». En cuanto a la hipermetría del v. 20 («y su madre sancta maría»), puede resultar de la copulativa y desaparecer con ella.

³⁴ Para la historia de la leyenda y del texto, remito a Gómez Redondo, 2000, pp. 117-125. Cita p. 119.

³⁵ Paredes, 2011, p. 682.

³⁶ También podríamos considerar que ese romance completa la tercera parte que sólo cuenta con nueve textos. Esa solución no es del todo satisfactoria, puesto que la cuarta parte es la que mejor corresponde, por ser dedicada a historias de los cristianos, sobre todo de España, mientras que la tercera reúne textos sobre otros pueblos.

sabio digno de elogio³⁷, Alfonso X escribió un romance³⁸, los que escriben romances no se pueden criticar³⁹. Construye así Fuentes la defensa del hombre que entregó los textos al destinatario⁴⁰, designado a lo largo del f. 4v como «el auctor que la compusso», «el Auctor destos cantos», «este Auctor», y «el que los hizo», para imaginar cuál pudo ser su intención:

Resta agora por el Auctor destos Cantos: satisfacer a algunos, que son mas amigos del consonante con sayo y capa que les hincha los oydos: que no del proposito de la historia: que no dexaran de poner objectos en ellos: diciendo que fuera mejor compostura, seguir el hilo de sus consonantes limados e trauados (y algunos según V.S. apunta lo han ya dicho). Y a estos digo que el intento deste Auctor fue querer mostrar estas historias con el origen destos Cantos viejos [...] Mayormente que creo del que los hizo (si no me engaño) que no le costaron menos hazerlos de esta manera⁴¹.

No sólo anticipa posibles críticas, sino que también contesta a reticencias de unos lectores que ya tuvieron acceso a los romances. Por otra parte, es de notar que no valora positivamente los cantos, sino que se contenta con subrayar la legitimidad de una composición imperfecta para que corresponda el grado de arcaísmo con la temática histórica antigua. Asimismo, cabe subrayar que el propio Fuentes confiesa, al final de la carta, la poca consideración que otorga a los romances, suplicando que el destinatario de la carta le envíe en adelante «cosas de mas calidad: porque la presente, para tomarla por poco es mucha: y para darla por mucha es poca». Lo único que se estima, a lo largo del comentario del pseudo romance de Alfonso, es el texto como monumento capaz de conservar ecos del pasado, de los cuales participan también los versos romanceriles. La introducción del texto alfonsí introduce pues un desequilibrio a favor de lo que narran los textos, y anuncia comentarios sobre el contenido y no sobre la forma.

Sobre aspectos temáticos, es de señalar la curiosa inserción de un «prefacio» específico antes de la segunda serie de textos. En todo rigor, era de esperar un prólogo general que justificara la estructura de la obra y la ordenación de los romances en cuatro partes, debidamente anunciadas en una tabla. No ofrece ni lo uno ni la otra la edición de 1550, sino las dos epístolas que se limitan a exponer las circunstancias de la composición. No sabemos, pues, en qué medida Alonso de Fuentes siguió la organización del pequeño romancero que le fue entregado: si comparamos con otros cancioneros de romances de mediados del siglo XVI, no está muy presente el afán moralizador con el cual el autor de los *Quarenta cantos* coloca en primer lugar los

³⁷ «Pues no ignoramos, porque sus scientissimas obras lo pregonan que no carescio este Rey de la lengua latina, y griega: y otras muchas que por estar en su tiempo tan difusas las ciencias que entendio y obras que nos dexo era menester saber», f. 4v.

³⁸ «Pues tan excelentissimo y sabio rey vso desta misma Rima y compostura», f. 4v.

³⁹ «Gran desculpa e auctoridad tiene esta Uuestra Señoría y el auctor que la compusso en lleuar tal guía», f. 4v.

⁴⁰ La segunda afirmación carece de documentación, con lo cual no consigue ser del todo convincente la demostración para lectores del siglo XXI. Con todo, es difícil saber en qué medida los lectores contemporáneos de Fuentes pudieron dudar de la autoría del rey.

⁴¹ F. 4v.

romances de temática religiosa⁴². Lo comparte sin embargo con el impresor de la *Primera parte de la Silva de varios romances* Esteban de Nájera quien, en su nota preliminar a la edición de 1550, indica: «También quise que tuuiesen alguna orden: y puse primero los de deuocion: y los de la sagrada escritura»⁴³. Puede sorprender, en un primer tiempo, que el celo católico de Fuentes no se manifestara antes de la primera parte de su antología comentada, pero no parece tan raro si consideramos que tuvo en cuenta, de esa manera, la actitud de algunos lectores contemporáneos suyos que se saltarían la primera parte para ir directamente a las historias antiguas⁴⁴. El prefacio intercalado por Fuentes parte de una perplejidad, que comparte con el mismo destinatario de la epístola inicial: «Muchas veces me he puesto a considerar conmigo propio, señor yllustrissimo: qual sea la causa de hazerse tanto caso en estos nuestros tiempos y entre tanta Christiandad, de historias de gentiles, y hechos romanos» (f. 50v). Reconoce participar de esta moda con la presente obra, y es cierto que el equilibrio entre las temáticas tratadas lo confirma ampliamente. Basta con observar el peso relativo de las distintas partes:

Primera parte (historia bíblica): f. 5r-50v

Segunda parte (historia de Roma): f. 53v-149r

Tercera parte (historia de diversas naciones): f. 149r-197v

Cuarta parte (historia de cristianos de España): f. 197v-235v

Lo anunciado en los títulos de las partes, asociado con el espacio dedicado a cada una, muestra un claro desequilibrio a favor de historias romanas, que podemos acentuar más si consideramos que siete de los nueve textos de la tercera parte completan la historia de Roma: los tres primeros romances tratan de la oposición de Aníbal con Escipión, el cuarto de Cleopatra y Marco Antonio, el quinto del asalto de Roma por Mitridato, el sexto de la invasión de los pueblos teutónicos y cimbros y el noveno de Masinisa y Escipión. La conclusión es evidente: a pesar de afirmar que «la escritura diuina bastaua y es suficiente para qualquier genero de cosas, a que el hombre quisiere

⁴² No se ha de buscar en la sección de romances del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, la distinción temática operada por Fuentes, porque el primer romance con su glosa es «Pesame de vos el conde» (f.131r), claramente amoroso-cortesano. El prototípico *Cancionero de romances* reputado sin año, y recientemente fechado en 1546 (Martos, 2017), empieza por el carolingio «Romance del conde Dirlos: y de las grandes venturas que vuo» (*Cancionero s. a.*, f. 6r). La primera edición del romancero de Lorenzo de Sepúlveda se abre con un romance de la historia de los infantes de Lara (f. 4).

⁴³ «El impresso» [sic], f. 1r (Beltran, 2016, p. 141).

⁴⁴ Podría ser el caso del lector que anotó el ejemplar de la BnF porque los índices que dibujó con tinta marrón clarito, en determinados márgenes, solo aparecen a partir del f. 83v, en la segunda parte dedicada a las historias romanas, en la que se concentran: también señala partes de los f. 84r, 85v, 86v, 138v, 146v, 147r, 147v, 148v de la segunda parte de la obra. Los textos sobre historia romana de la cuarta parte también interesaron a ese lector, como vemos con los índices en el f. 171r-v, 180v, 181v y 205r. Los demás fragmentos así subrayados se relacionan con figuras históricas como fray Íñigo de Mendoza (f. 185v) y Enrique IV y sus sucesores (f. 211v), con referencias a la literatura (f. 186r), y a Pisistrato de Grecia (f. 189r y 190r). Al revés, a uno de los ejemplares de la BNE (R/6588) le faltan los romances de temas bíblicos cuyas páginas fueron cortadas, como si el lector quisiera conservar sólo esos textos, sin el peso de los comentarios. Las lagunas en las declaraciones y moralizaciones corresponden con el texto escrito en la vuelta de los folios que contenían romances. Han sido cortados los f. 5-12, 14-17, 22-23, 26, 29, 31-34, 37 y 41-42.

aplicarla y aprovuechase della» (f. 51r), Fuentes desarrolla un amplio *exemplum*⁴⁵ y convoca otra vez la autoridad de Alfonso X⁴⁶ para concluir que «todo lo scripto es vtil» (f. 53). En fin, presenta la declaración y moralización de cualquier historia como una verdadera cruzada en la que se trata de «despojar y tomar de los gentiles el oro y plata de la eloquencia, y buenos exemplos» (f. 53). No son pocas las contradicciones del prefacio de Fuentes que, a pesar de acumular argumentos de autoridad para asentar la superioridad de la Biblia, debidamente identificados en diez notas marginales⁴⁷, termina asumiendo la decisión de seguir con la declaración y moralización de textos que no son bíblicos. Además, afirma emprender esa tarea por su «recreación» (f. 53v), a pesar de haber insistido tanto en que sólo la obligación había podido forzarle a tal empresa. En fin, no termina de oscilar entre la defensa de la legitimidad de su trabajo y la necesaria afirmación de la superioridad de la Biblia, no extensiva a la clerecía de su tiempo, como lo muestra el «religioso» de su *exemplum*.

La observación de la estructura global de los *Quarenta cantos* confirma la tensión, perceptible en las cartas y en el prefacio, entre exigencias de rigor y múltiples desequilibrios e irregularidades en la doble glosa que Fuentes propone para cada texto. Las incoherencias se pueden imputar en gran parte a defectos del impreso, pero asumimos que la estructura global de la obra corresponde con el manuscrito de Alonso de Fuentes, y la variabilidad del espacio otorgado a cada texto le es achacable. Reproducimos a continuación los títulos y subtítulos que acompañan al lector de los *Quarenta cantos*. Para cada romance, indicamos, después del título, el *incipit*, la asonancia, el número de versos y los folios en que se imprime el romance. Para la declaración, como para la moralidad, indicamos el número de líneas dedicadas a la glosa en prosa⁴⁸, como complemento a la indicación de los folios. Cada apartado va encabezado por un número romano —que remite a una de las cuatro partes del libro—, seguido de un número arábigo —que corresponde con el orden en que aparece el romance en cada parte. A las partes en prosa atribuimos letras: C para «carta», D para

⁴⁵ Es muy gracioso el *exemplum* ofrecido como anécdota personal. Ocupa los f. 51v-52r y cuenta cómo un clérigo, después de criticar los libros profanos encontrados en la biblioteca de Alonso de Fuentes, justifica el uso de armas defensivas y ofensivas en su monasterio, invocando la necesidad de no poner a prueba a Dios. Cuando Fuentes le hace observar que los libros profanos pueden cumplir con esa necesidad de proveer armas defensivas a los cristianos, concluye el debate: «con esto quedando algo atajado mi Religioso mudamos la platica» (f. 52v). Volvemos a observar, como en la epístola, la habilidad de Fuentes en deslegitimar a los que podrían censurar su obra, como lo hizo en la epístola inicial con los que criticarían la ausencia de rimas consonantes.

⁴⁶ Recurre a la «IJ Partida, título XXI, ley.XX.», según indica en nota marginal y resume la invitación de Alfonso X: «lo qual notaua bien el sabi rey don Alonso: adonde auisa a los reyes, y amonesta a los caualleros que lean libros de historias, y grandes hechos de armas que los antiguos hizieron y obraron: porque en oyéndolos leer les crecian y multiplicauan la voluntad de hazer y obrar bien».

⁴⁷ Cita a la *Metafísica* de Aristóteles (f. 51r), a Epístolas de san Pablo (f. 51r), a los evangelios de san Lucas, san Juan y san Mateo (f. 52v), al segundo libro de las *Sententiarum* de Petrus Lombardus (f. 52v), a la segunda de las *Siete Partidas* de Alfonso X (f. 52v), a dos salmos de David, el 11 y el 118 (f. 53r) y al libro del Éxodo (f. 53r).

⁴⁸ La indicación de los folios no permite una comparación tan fina del espacio dedicado a cada tipo de glosa, ya que el impresor no cambia de folio para cada nuevo apartado. Por eso añadimos el número de líneas que, por estar impresas con el mismo tipo gótico, ofrecen una posibilidad de comparar.

«declaración» y M para «moralidad». Las barras oblicuas indican el cambio de línea en la edición de 1550 de los *Quarenta cantos*.

Yllustrissimo señor⁴⁹

C «No ha mucho tiempo...», 29 l., f. 2r

Epístola dirigida por el /Auctor a vn cierto señor que le imbio estos Cantos para / que se los declarasse: el qual murió antes que se acabasse / esta obra⁵⁰

Cbis «Muy ilustre señor», 126 l.⁵¹, f. 2v-4r + 39 l., fol. 4v

Cbis-1 «Yo Sali de la mi tierra», rimas í, az, i/a, á, 38 vv., f. 4r

Parte primera: en la qual / se contienen diez cantos. De diuersas histo / rias de la sagrada escritura, con sus decla / raciones y moralidades⁵²

I-1 *Canto primero de la prime / ra parte*

«Muy viejo estaua ya Ysac», rima i/a, 130 vv., f. 5r-6r

D-I-1 *Declaracion del primer canto*

165 l.⁵³, 4 notas marginales⁵⁴, f. 6r-8r

M-I-1 *Moralidad del primer canto*

79 l., 11 notas marginales⁵⁵, f. 8v-9v

I-2 *Canto segundo*⁵⁶ *de la pri / mera parte*

«Laban a Iacob su yerno», rima i/a, 78 vv., f. 9v-10r

D-I-2 *Declaracion del segundo canto de la primera parte*⁵⁷

199 l., 26 notas marginales⁵⁸, f. 10r-12v⁵⁹

M-I-2 *Moralidad del segundo / canto de la primera parte*

⁴⁹ La caja de escritura en que va escrito «Yllustrissimo señor» es tres veces mayor que la de la carta en carolina de la carta. La misma caja es la que se utiliza para la primera línea de los títulos de las distintas partes. Indicaremos con barras oblicuas las líneas en los títulos. En adelante, sólo se señalarán los cambios.

⁵⁰ A partir de la segunda línea del título, el texto está escrito en letra gótica de 4 mm.

⁵¹ En los folios dedicados a esa segunda carta, cada folio completo contiene 39 líneas de texto en prosa.

⁵² A partir de la segunda línea del título de la parte o del canto, el texto está escrito en letra carolina menor, de 5 mm. En adelante, sólo señalaremos las excepciones.

⁵³ Las páginas completas de declaración o moralidad contienen 38 líneas de texto en prosa. En adelante, sólo indicaremos las modificaciones.

⁵⁴ Las notas marginales que indicamos son las que fueron impresas a la derecha del texto en el recto de los folios y a la izquierda en la vuelta. Están escritas en letra carolina en una caja dos veces más pequeña que la de la gótica de los comentarios. En la declaración del primer canto, las notas son: una referencia al Antiguo Testamento (f. 6r), una temática precedida de la palabra «NOTA» («muger esteril», f. 7v), una subrayando un acontecimiento («nascimento de Esau», f. 7v) y la última un personaje (Jacob, 7v)

⁵⁵ Cuatro notas remiten al Antiguo Testamento, cuatro al Nuevo Testamento, una a san Agustín, otra a Aristóteles. La última es temática («dos apetitos», f. 9r).

⁵⁶ El membrete de los f. 9v a 12v sigue indicando el canto primero cuando corresponden con el canto segundo y su declaración.

⁵⁷ La integralidad del título está escrita en la misma letra carolingia que el romance, sin aumentar la caja ni dejar ningún espacio en blanco, ni antes, ni después del título.

⁵⁸ Dos notas remiten al Antiguo Testamento, 19 indican nombres de personajes, dos van precedidas de «NOTA» («donzella pobre», f. 10v y «mandrágoras», f. 11v), como otras dos que mencionan una mala actitud («engaño de Laban», f. 10v, «muger celosa», f. 11r, y «embidia de Rachel», f. 11v).

⁵⁹ El f. 10v contiene una línea más y consta pues de 39 líneas de texto en prosa.

103 l., 5 notas marginales⁶⁰, f. 12v-14r

I-3 *Canto tercero de la pri / mera parte*

«A Ioseph niño pequeño», rima a/o, 104 vv., f. 14r-15r

D-I-3 *Declaracion del canto / tercero de la primera parte*

11 l., sin nota marginal, f. 15r

M-I-3 *Moralidad del tercero / canto de la primera parte*⁶¹

104 l., 15 notas marginales⁶², f. 115r-16v

I-4 *Canto quarto*⁶³ *de la pri / mera parte*

«Duriendo esta pharaon», rima a/o, 112 vv., f. 17r-v

D-I-4 *Declaracion del canto quar / to de la primera parte*⁶⁴

169 l., 2 notas marginales⁶⁵, f. 17v-20r

M-I-4 *Moralidad del canto / quarto de la primera parte*

155 l., 17 notas marginales⁶⁶, f. 20r-22r

I-5 *Canto quinto de la pri / mera parte*

«Perseguido anda Daudid», rima a/o, 128 vv., f. 22r-23r

D-I-5 *Declaracion del canto quinto*⁶⁷

109 l., 3 notas marginales⁶⁸, f. 23r-24v

M-I-5 *Moralidad del canto quinto*⁶⁹

109 l., 8 notas marginales⁷⁰, f. 24v-26r

I-6 *Canto sexto de la prime / ra parte*⁷¹

«Ioab y el lindo absalon», rima a/o, 68 vv., f. 26r-27r⁷²

D-I-6 *Declaracion del canto / sexto de la primera parte*

33 l., 2 notas marginales⁷³, f. 27r-v

M-I-6 *Moralidad del canto sexto de la / primera parte*⁷⁴

136 l., 10 notas marginales⁷⁵, f. 27v-29v

⁶⁰ Dos remiten al Antiguo Testamento, dos al nuevo y una a san Agustín.

⁶¹ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 15r y el texto empieza en el f. 15v, lo que manifiesta una preocupación por ahorrar papel en la edición.

⁶² Diez notas remiten al Antiguo Testamento, cuatro al Nuevo Testamento, una sólo menciona «NOTA» al margen de una reflexión sobre las causas del sufrimiento de los justos.

⁶³ El membrete del f. 17v indica el «canto sexto» y no el cuarto iniciado en el f. 17r.

⁶⁴ Las dos líneas del título terminan el f. 17v.

⁶⁵ Ambas subrayan episodios del Antiguo Testamento contado en la declaración.

⁶⁶ Diez remiten al Antiguo Testamento, cinco al Nuevo Testamento y dos a hagiografías (San Esteban y san Lorenzo, f. 21v).

⁶⁷ Las dos líneas del título terminan el f. 23r. Falta la mención «de la primera parte».

⁶⁸ Dos indican referencias del Antiguo Testamento y la última precedida de «NOTA» indica «de Samuel» (f. 24r).

⁶⁹ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 24v. Se omite la indicación «de la primera parte».

⁷⁰ Cuatro identifican citas del Antiguo Testamento y cuatro remiten al Nuevo Testamento.

⁷¹ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 26r.

⁷² La edición de 1550 indica en el membrete «fo. xxvi» en el f. 26r y en el f. 27r.

⁷³ Ambas notas remiten al Antiguo Testamento.

⁷⁴ El título va escrito sin espacio, pero sangrado a la izquierda y a la derecha. Se utiliza el mismo tipo gótico que para el texto de la declaración y de la moralidad, lo que ahorra espacio. Sin embargo, no permite terminar un apartado al final del f. 27v ya que la moralidad termina en el f. 29r.

I-7 *Canto septimo de la / primera parte*

«El rey Ioran de israel», rima a/o, 62 vv., f. 29r-29v

D-I-7 *Declaracion del canto sexto*⁷⁶

7 l., ninguna nota marginal, f. 30r.

M-I-7 *Moralidad del septimo / canto de la primera parte*

116 l., 9 notas marginales⁷⁷, f. 30r-31v⁷⁸

I-8 *Canto octauo de la pri / mera parte*

«En la ciudad de Bethulia», rima a/o, 100 vv., f. 31v-32v⁷⁹

D-I-8 *Declaracion del canto / octauo de la primera parte*

203 l., ninguna nota marginal, f. 32v-35r

M-I-8 *Moralidad del canto optauo*⁸⁰

119 l., 8 notas marginales⁸¹, f. 35r-36v

I-9 *Canto nueve*⁸² *de la primera / parte*

«El poderoso rey Dario», rima i/a, 122 vv., f. 37r-38r

D-I-9 *Declaracion del canto / nono de la primera parte*

131 l., 1 nota marginal⁸³, f. 38r-39v⁸⁴

M-I-9 *Moralidad del canto / noueno de la primera parte*

96 l., 12 notas marginales⁸⁵, f. 39v-41v⁸⁶

I-10 *Canto X de la primera parte*⁸⁷

«Sañoso esta el rey Assuero», rima a/o, 136 vv., f. 41v-42v⁸⁸

D-I-10 *Declaracion del canto deci / mo de la primera parte*

238 l., ninguna nota marginal, f. 42v-45v⁸⁹

M-I-10 *Moralidad del canto / de la primera parte*⁹⁰

⁷⁵ Cuatro remiten al Antiguo Testamento, dos al Nuevo Testamento, uno a un personaje («Sansón», f. 28v), dos a características de figuras bíblicas («Amor de Adam» y «Salomón ydolatro», ambos f. 28v).

⁷⁶ El título de la declaración es erróneo, lo que pudo ocasionar la confusión en el membrete del f. 29v que indica el «Canto sexto» a pesar de que haya empezado la transcripción del canto séptimo en el f. 29r. El título trunco ocupa el pie de página del f. 29v.

⁷⁷ Dos notas remiten a citas del Antiguo Testamento y siete al Nuevo Testamento.

⁷⁸ La indicación «fo. xxx» figura en el membrete de los f. 30r y 31r.

⁷⁹ La indicación «fo. xxxi» figura en el membrete del f. 32r.

⁸⁰ La variante «optauo» no se había utilizado antes. Se omite la indicación «de la primera parte».

⁸¹ Cuatro remiten al Antiguo Testamento y cuatro al Nuevo Testamento.

⁸² Es notable la variación en torno al 9: «nueue» en el título del romance (f. 37r), «noueno» en los miembros de los f. 37v, 38v y 40v, así como en el título de la moralidad (f. 39v); «nono» aparece en el título de la declaración (f. 38r) y en el membrete del f. 39v.

⁸³ La única nota parece resumir el sentido explicitado: «Entiende quando al primer móvil», f. 39v.

⁸⁴ La indicación «fo. xxxviii» figura en el membrete del f. 39r.

⁸⁵ Seis notas remiten al Antiguo Testamento, cinco al Nuevo Testamento y una a san Pedro.

⁸⁶ La foliación de la edición de 1550 indica un folio menos para los f. 39-42.

⁸⁷ Podemos notar la variabilidad de la designación de este canto que figura como «canto x» en el título del romance, «canto décimo» en los títulos de la declaración y de la moralidad, y como «canto último» en los miembros de los f. 42v-50v.

⁸⁸ La foliación de la edición de 1550 indica un folio menos para los f. del romance I-10.

⁸⁹ La foliación vuelve a corresponder a partir del f. 43.

⁹⁰ Las dos líneas del título ocupan el pie de página del f. 45v.

363 l., 25 notas marginales⁹¹, f. 45v-50v⁹²

Prefacio y nota del Au / tor para las moralidaes de los diez cantos / siguientes

Cter «Muchas vez me he puesto a considerar comigo propio, señor yllustrissimo», f. 50v-53v

Segunda parte en que se con / tienen otros diez cantos, en que se tractan diez histori / as de cosas subcedidas a los Romanos. Con sus decla / raciones y moralidades

*II-1 Canto primero de la segunda parte*⁹³

«Vencido va marco antonio», rima a/o, 190 vv.⁹⁴, f. 53v-55r

D-II-1 *Declaracion del canto prime / ro de la segunda parte*

260 l., una nota marginal⁹⁵, f. 55r-58v

M-II-1 *Moralidad del canto / primero de la segunda parte*

173 l., 8 notas marginales⁹⁶, f. 58v-60v

II-2 Canto .ij. de la segunda parte

«Vfano va Marco craso», rima á, 78 vv., f. 61r-v

D-II-2 *Declaracion del segundo canto / de la segunda parte*⁹⁷

225 l., ninguna nota marginal, f. 61v-64v

M-II-2 *Moralidad del Canto / segundo de la segunda parte*

301 l., 17 notas marginales⁹⁸, f. 64v-68v

*II-3 Canto tercero*⁹⁹ *de la se / gunda parte*

«Acusado han los plebeyos», rima a/o, 74 vv., f. 68v-69r

D-II-3 *Declaracion del canto terce / ro de Romanos*¹⁰⁰

81 l., ninguna nota marginal, f. 69v-70r

M-II-3 *Moralidad del Canto / tercero de la segunda parte*

323 l., 16 notas marginales¹⁰¹, f. 70v-74v¹⁰²

⁹¹ Quince notas remiten al Antiguo Testamento, ocho al Nuevo Testamento y dos, precedidas de «NOTA», designan a «Tahur» y denuncian al «luxurioso» (f. 50r).

⁹² Todos los folios completos no tienen la misma composición: los f. 46r-49r son de 38 líneas y los f. 49v-50r son de 37 líneas, sin que se justifique para que el final de la parte coincida con el final de un folio porque la moralidad del último canto de la primera parte ocupa 23 líneas del f. 50v.

⁹³ El título está escrito utilizando el mismo tipo carolingio que el de las líneas 2-4 del título de la parte y que el del romance que sigue. No se dejó ningún espacio en blanco.

⁹⁴ La composición del romance no es muy habitual, puesto que la columna de la izquierda del f. 54r reúne 33 renglones y la de la derecha solo 32. El f. 54v reúne dos columnas de 32 renglones. El f. 55r corrige el desequilibrio al imprimir 10 versos en la columna de la izquierda y sólo nueve en la de la derecha.

⁹⁵ La nota marginal señala la «inuención diabolica» de Cleopatra (f. 58r).

⁹⁶ Cinco notas remiten al Antiguo Testamento, dos a Aristóteles y Virgilio (f. 59r) y la última, precedida de «NOTA», indica «este cuento» (f. 59v).

⁹⁷ El título va escrito en la misma letra carolina que la del romance anterior, sin variar el tamaño ni añadir espacio en blanco, antes ni después del título.

⁹⁸ Nueve notas remitan al Antiguo Testamento, seis al Nuevo Testamento, una a Tito Livio (f. 66v) y otra a Santiago (f. 68v).

⁹⁹ Los membretes de los f. 69v y 74v indican erróneamente el «Canto cuarto».

¹⁰⁰ El título da la declaración insiste en la temática en lugar de recordar la parte del libro a la que pertenece, tal vez para insistir en el contenido histórico tan de moda.

II-4 *Canto cuarto de la segunda / [sic] te*¹⁰³«Huyendo sale Sertorio», rima i/a, 72 vv., f. 75r-v¹⁰⁴D-II-4 *Declaracion del quarto can / to de la segunda parte*
49 l., ninguna nota marginal, f. 75v-76r¹⁰⁵M-II-4 *Moralidad del canto / quarto de la segunda parte*
947 l.¹⁰⁶, 23 notas marginales¹⁰⁷, f. 76r-88vII-5 *Canto quinto*¹⁰⁸ *de la segun / da parte*¹⁰⁹

«En gran fatiga esta puesto», rima a/o, 134 vv., f. 88v-90r

D-II-5 *Declaracion del quinto / canto de la segunda parte*
372 l., una nota marginal¹¹⁰, f. 90r-94vM-II-5 *Moralidad del Canto / quinto de la segunda parte*
308 l.¹¹¹, 17 notas marginales¹¹², f. 95r-99rII-6 *Canto sexto*¹¹³ *de la segun / da parte*

«Scipion esta en Cartago», rima i/a, 68 vv., f. 99r-v

D-II-6 *Declaracion del canto sexto / de la segunda parte*
253 l., ninguna nota marginal, f. 99v-103r

¹⁰¹ Una remite al Antiguo Testamento, cinco al Nuevo Testamento. Cuatro notas señalan libros en latín: el *De officis* de Tulio (f. 71v), el libro de Silio (f. 71v), las *Metamorfosis* de Ovidio (f. 73r) y comentarios de César (f. 73v); dos citan a san Juan y san Pablo (f. 71v). Una se refiere a Aristóteles (f. 71v). Otra señala los «males de la embidia» (f. 72r) y un ejemplo (f. 74v). La única precedida de «NOTA» indica «este cuento».

¹⁰² Sorprenden unos aspectos de la composición de dicha moralidad. Los f. 73v y 74r sólo constan de 37 líneas, o sea una menos que la mayoría de los folios, sin que se pueda entender el interés material de ese cambio. Pero lo más llamativo es el f. 74v, en que fueron impresas las 27 últimas líneas de la moralidad, sin completar la página con el título y primeros versos del romance siguiente (II-4). Se deja en blanco, con cinco cruces de Malta dispuestas en forma de crucifijo. No se puede saber si por indicación de Alonso de Fuentes o por decisión del impresor fue introducida esa pausa tipográfica, pero confiere a la reflexión anterior, acerca del destino del hombre de barro, un espacio mayor, orientado hacia la oración. Otra interpretación sería la de permitir que el canto siguiente, II-4, al que Alonso de Fuentes dedica una moralidad particularmente desarrollada de casi mil líneas, empezara con un nuevo folio.

¹⁰³ La sílaba «par» falta, aunque el espacio para imprimirla se haya dejado en blanco al principio de la línea.

¹⁰⁴ La numeración de la edición de 1550 indica «fo. LXXVIII».

¹⁰⁵ A partir del f. 77, la foliación de la edición de 1550 se desfasa y no vuelve a recuperar la foliación correcta. En adelante, sólo indicaremos el número que tendría que figurar en los folios, restando dos a lo indicado en los membretes de la edición.

¹⁰⁶ Los folios completos contienen 38 líneas de texto, salvo los f. 80r y 88r que contienen 37.

¹⁰⁷ Nueve notas remiten al Antiguo Testamento, tres al Nuevo Testamento, dos a Aristóteles (f. 77r y 86v), dos notas remiten a san Antonino (f. 76v), una a santo Tomás (f. 84v). Una subraya la «prudencia militar» (f. 78r), otra la «cautela de anibal» (f. 85r). Se añaden cuatro indicaciones precedidas de «NOTA»: «de done tomo origen el nombre de Cezar» (f. 83v), «este exemplo» (f. 87v), «Otro exemplo» y «vicioso» (f. 88r).

¹⁰⁸ Los membretes de los f. 90v y 91v indican erróneamente «Canto quarto».

¹⁰⁹ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 88v.

¹¹⁰ Va precedida de «NOTA» y señala que se habla de los oráculos (f. 93r).

¹¹¹ Los f. 95v y 96r contienen 39 líneas.

¹¹² Nueve notas remiten al Antiguo Testamento, cuatro al Nuevo Testamento, dos a santo Tomás (f. 95r y 96v), una a Séneca (f. 95v) y otra a Tulio (f. 98r).

¹¹³ La forma «sesto» se utiliza también en el título de la declaración (f. 99v) y en el membrete del f. 100v. La forma «sexto» es la privilegiada en todas las demás ocasiones.

M-II-6 *Moralidad del canto / sexto de la segunda parte*119 l., 3 vv., una nota marginal¹¹⁴, f. 103r-104vII-7 *Canto septimo*¹¹⁵ *de la segunda parte*

«Por aquel vmbroso valle», rima i/a, 116 vv., f. 104v-105v

D-II-7 *Declaracion del canto septi / mo de la segunda parte*567 l., 7 vv., 2 notas marginales¹¹⁶, f. 105v-113rM-II-7 *Moralidad del Canto / septimo de la segunda parte*¹¹⁷753 l.¹¹⁸, 56 notas marginales¹¹⁹, f. 113v-123rII-8 *Canto octauo*¹²⁰ *de la segunda / parte*

«Mirando estaua Labieno», rima a/o, 36 vv., f. 123v

D-II-8 *Declaracion del canto opta*¹²¹ */ de la segunda parte*

44 l., ninguna nota marginal, f. 123v-124r

M-II-8 *Moralidad del canto / octauo de la segunda parte*372 l.¹²², 20 notas marginales¹²³, f. 124v-129rII-9 *Canto nono*¹²⁴ *de la segun / da parte*¹²⁵

«El exercito Romano», rima i/a, 90 vv., f. 129r-130r

D-II-9 *Declaracion del canto nono / de la segunda parte*

306 l., ninguna nota marginal, f. 130r-134r

M-II-9 *Moralidad del Canto / nono de la segunda parte*205 l., 16 vv., 9 notas marginales¹²⁶, f. 134r-137r¹¹⁴ Indica la referencia de la cita de san Antonino, arzobispo de Florencia.¹¹⁵ El membrete del f. 119v indica «canto octavo» erróneamente.¹¹⁶ Señalan una oración de Tulio (f. 110r) y otra de Pompeyo (f. 110v).¹¹⁷ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 113r.¹¹⁸ Los folios completos 113v, 1116r, 118r, 121v y 122r son de 37 líneas. Permite no dejar en el f. 123r espacio suficiente para colocar el título del canto octavo, que así aparece en lo alto del f. 123v. Sin embargo, sorprendería tal preocupación que no se vio en otros momentos.¹¹⁹ Cinco notas remiten al Antiguo Testamento, nueve al Nuevo Testamento; dos notas identifican escritos de santo Tomás (f. 113v y 114r), cuatro de san Antonino (f. 114v, f. 115v y 121v), dos de Tulio (f. 115v y 123v), una de Apuleyo (116v), otras dos de Escipión (f. 117r), otra de «Archebis» (f. 122v). Mencionan personajes: Mario (f. 116v), Pompeyo, Julio César, Marco Antonio y Octaviano (f. 117v), Aníbal, Alejandro Magno y Aelio Pertinax (f. 118r), Marco Tulio, Marco Catón, Salomón, David y Sansón (f. 118v), Saúl, Craso, el rey Creso, Mariana, Policena y Zenobia (f. 119r), Semíramis, Hécuba, Agripina y Olimpia (f. 119v). También cabe señalar una «NOTA» sin más, frente al principio de la historia del rey Licurgo (f. 119v). Otra nota igualmente señalada llama la atención sobre las «riquezas» (f. 120r). Otras cualidades se destacan posteriormente: «fortaleza», «honra» (f. 120v), «fama» y «linaje» (f. 121r).¹²⁰ Los membretes de los f. 124v, 125v, 126v y 127v indican erróneamente «canto septimo».¹²¹ La forma «opta» se tiene que completar para formar «optauo» y se utiliza sólo en el título de la declaración.¹²² El folio 125v contiene 39 líneas.¹²³ Cinco notas remiten al Antiguo Testamento, una al Nuevo Testamento, una a escritos teológicos (f. 125v), dos a san Agustín (f. 126v y 127v), tres a santo Tomás (f. 127r y 128r), una a Aristóteles (f. 127r) y otra a Boecio (f. 127v). Leemos «NOTA, de fortuna» (f. 125v) y, en el margen del f. 126v: «Fortuna barbada», «Fortuna fémeina» y «Fortuna viriplaca». Una nota subraya los sacrificios de los egipcios; otra remite al rey Malattia (f. 128v).¹²⁴ La alternativa «noueno» se utiliza en el membrete de los f. 131v, 134v y 136v. Dos membretes presentan errores: «canto septimo» (f. 132v) y «canto decimo» (135v).¹²⁵ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 129r.

II-10 *Canto decimo de la según / da parte*

«Todas las damas romanas», rima i/a, 56 vv., f. 13r-v

D-II-10 *Declaracion del canto / de la segunda parte*

370 l., ninguna nota marginal, f. 137v-142v

M-II-10 *Moralidad del canto / decimo de la segunda parte*

465 l., 9 vv., 34 notas marginales¹²⁷, f. 142v-149r

Tercera parte en que se tra / eran diez¹²⁸ Cantos y historias subcedidas a personas / de diuersas naciones

III-1 *Canto primero¹²⁹ de la terce / ra parte*

«Ganada esta ya Carthago», rima i/a, 128 vv., f. 149r-150r

D-III-1 *Declaracion del canto pri / mero de la tercera parte*

185 l., ninguna nota marginal, f. 150r-152v

M-III-1 *Moralidad del primero / canto de la tercera parte*

97 l., 5 notas marginales¹³⁰, f. 152v-154r

III-2 *Canto segundo¹³¹ de la ter / cera parte*

«Muy quexoso esta Hanibal», rima a/o, 170 vv., f. 154r-155r

D-III-2 *Declaracion [sic] del Canto / segundo de la tercera parte*

154 l., ninguna nota marginal, f. 155v-157v

M-III-2 *Moralidad del Canto / segundo de la tercera parte*

121 l., 5 vv., 9 notas marginales¹³², f. 157v-159r

III-3 *Canto tercero de la tercera / parte*

«A sus dioses va llamando», rima a/o, 142 vv., f. 159r-160v

D-III-3 *Declaracion del canto / tercero de la tercera parte*

149 l.¹³³, una nota marginal¹³⁴, f. 160v-162r

M-III-3 *Moralidad del Canto / tercero de la tercera parte*

231 l., 6 notas marginales¹³⁵, f. 162v-165v

¹²⁶ Seis notas remiten al Antiguo Testamento, dos a santo Tomás (f. 135v y 136v) y una a Aristóteles (f. 136v).

¹²⁷ Catorce notas remiten al Antiguo Testamento, seis al Nuevo Testamento, cinco a santo Tomás (f. 145v y 146r), una a san Pedro (f. 143r), otra a san Agustín (f. 145r). Una nota de doce líneas propone una cita en latín (f. 143v). La mención «NOTA» figura en el margen del f. 146v, subrayando una reflexión sobre las condiciones de la salvación. Varias notas indican nombres de personajes: Hortensio, Amesia, Stratone (f. 148r), Sempronia, Gaya y Calpurnia (f. 148v).

¹²⁸ Sólo son nueve en todos los ejemplares conservados, así como en las reediciones posteriores.

¹²⁹ El membrete de los f. 149v y 151v indican erróneamente «Canto segundo». El membrete de los f. 152v y 153v indican «Canto tercero».

¹³⁰ Las cinco notas remiten Antiguo Testamento.

¹³¹ El membrete del f. 154v indica erróneamente «canto primero».

¹³² Dos notas remiten al Antiguo Testamento, dos al Nuevo Testamento, dos a Tulio (f. 158r-v), una a Julio César (f. 158v), otra a Justino (f. 158r) y otra más a santo Tomás (f. 159r).

¹³³ El f. 162r contiene 39 líneas, lo que evita dejar una línea sola en la parte alta del 162v.

¹³⁴ Indica una oración de Hannibal (f. 161r).

¹³⁵ Cuatro notas remiten al Antiguo Testamento, una a Orosio (f. 164r) y la última a santo Tomás (f. 165v).

III-4 *Canto cuarto*¹³⁶ *de la ter / cera parte*

«Mal se querella Cleopatra», rima i/a, 106 vv., f. 165v-166r

D-III-4 *Declaracion del canto / cuarto de la tercera parte*

218 l., ninguna nota marginal, f. 166v-169r

M-III-4 *Moralidad del Canto / cuarto de la tercera parte*¹³⁷

284 l.¹³⁸, cinco notas marginales¹³⁹, f. 169r-173v

III-5 *Canto quinto de la tercera / parte*

«Muy gran saña tiene roma», rima a/o, 132 vv., f. 173r-174r

D-III-5 *Declaracion del canto quinto / de la tercera parte*¹⁴⁰

158 l., ninguna nota marginal, f. 174r-176r

M-III-5 *Moralidad del Canto / quinto de la tercera parte*

23 l., ninguna nota marginal, f. 176v

III-6 *Canto sexto*¹⁴¹ *de la .iiij. parte*

«Los theutonicos y cimbro», rima a/o, 74 vv., f. 176v-177r

D-III-6 *Declaracion del Canto / sexto de la tercera parte*

16 l., ninguna nota marginal, f. 177v

M-III-6 *Moralidad del canto sexto*¹⁴²

319 l., 10 notas marginales¹⁴³, f. 177v-181v

III-7 *Canto septimo*¹⁴⁴ *de la tercera / parte*

«Fatigado de amores», rima a/o, 104 vv., f. 182r-v

D-III-7 *Declaracion [sic] del canto septi / mo de la tercera parte*

193 l., ninguna nota marginal, f. 182v-185r

M-III-7 *Moralidad del Canto / septimo de la tercera parte*

117 l.¹⁴⁵, cinco notas marginales¹⁴⁶, f. 185v-187r

¹³⁶ El membrete del f. 168v indica erróneamente «canto tercero».

¹³⁷ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 169r.

¹³⁸ Los f. 170r y 172r contienen 37 líneas.

¹³⁹ Dos notas remiten al Antiguo Testamento, una a santo Tomás (f. 169v), una a Aristóteles (f. 170r) y una a Valerio Máximo (f. 172v).

¹⁴⁰ Se usa para el título el mismo tipo carolingio, y de idéntico tamaño, que para imprimir el romance anterior, sin dejar blanco tipográfico antes ni después.

¹⁴¹ La variante «sesto» se utiliza también para el título de la declaración y de la moralidad, así como para el membrete de los f. 176v, 177v, 179v (con la variante «sestoo» [sic]). El membrete de los f. 178v y 180v utilizan «sexto». El membrete del f. 181v indica erróneamente el «canto septimo».

¹⁴² El título está impreso con el mismo tipo gótico que el texto de la declaración que precede y de la moralidad que sigue. No se deja ningún espacio blanco ni antes ni después del título.

¹⁴³ Una nota remite al Nuevo Testamento, tres a san Agustín (f. 177v y 181v); una nota cita Eusebio de Cesárea (f. 179r), otra «Archebis» (f. 179v), una Diocleciano (f. 179v), otra Valerio Máximo (f. 181r) y la última Nicolás de Lira (f. 181v).

¹⁴⁴ El membrete del f. 183v indica erróneamente «canto quinto».

¹⁴⁵ El f. 186r contiene 37 líneas y no 38.

¹⁴⁶ Una nota remite al Antiguo Testamento, otra al Nuevo Testamento, dos a santo Tomás (f. 186r-v) y una a Antonino (f. 186v).

III-8 *Canto optauo*¹⁴⁷ *de la ter / cera parte*

«En libertad esta Athenas», rima i/a, 102 vv., f. 187r-v

D-III-8 *Declaracion del canto / optauo de la tercera parte*

116 l., ninguna nota marginal, f. 188r-189v

M-III-8 *Moralidad del Canto / octauo de la tercera parte*105 l., 8 notas marginales¹⁴⁸, f. 189v-191rIII-9 *Canto nono*¹⁴⁹ *de la tercera / parte*

«Ricas bodas Masinisa», rima i/a, 84 vv., f. 191r-v

D-III-9 *Declaracion del canto no / no de la tercera parte*

439 l., ninguna nota marginal, f. 191v-197v

M-III-9 [sin título¹⁵⁰]

10 l., ninguna nota marginal, f. 197v

Quarta parte en que se / tractan diez Historias de casos subcedidi / dos [sic] a cristianos, y especialmente en esta / nuestra EspañaIV-1 *Canto primero*¹⁵¹ *de la quar / ta parte*¹⁵²«En cordoua esta aberrramen¹⁵³», rima i/a, 134 vv., f. 197v-199rD-IV-1 *Declaracion del canto / primero de la quarta parte*135 l.¹⁵⁴, ninguna nota marginal, f. 199r-200vM-IV-1 *Moralidad del Canto / primero de la quarta parte*¹⁵⁵74 l., 3 notas marginales¹⁵⁶, f. 201r-vIV-2 *Canto segundo de la quarta parte*¹⁵⁷

«Haziendo estaua vnas ferias», rima a/o, 104 vv., f. 202r-v

D-IV-2 *Declaracion del canto segundo de la quarta / parte*¹⁵⁸

¹⁴⁷ La forma «optauo» se utiliza también en el título de la declaración y en el membrete del f. 187v. La variante «octavo» se utiliza en el título de la moralidad y en los membretes de los f. 189v y 190v. El membrete del f. 188v indica erróneamente: «canto septimo».

¹⁴⁸ Tres notas remiten al Antiguo Testamento, dos al Nuevo Testamento, una a san Agustín (f. 190v), otra a Martín Lutero (f. 190v) y la última a santo Tomás, en el mismo folio.

¹⁴⁹ El membrete del f. 197v indica erróneamente «canto quarto», sin duda influenciado por el principio de la cuarta parte del libro, y pues por el título de la misma, al final del folio.

¹⁵⁰ Un espacio en blanco separa la declaración de un nuevo párrafo con capital de dos líneas de altura. El inicio de la primera frase alude claramente a una moralidad: «lo que deste Canto podemos sacar, es considerar los daños que causa y proceden del amor sensual». Por otra parte, la frase conclusiva invita al lector a volver a la moralidad M-II-1 o M-III-4, porque ambos textos se relacionan con la mítica reina de Egipto: «porque en esta propia materia hable en la Moralidad del Canto de Cleopatra. A donde lo vera el lector. Porque a ellos remito».

¹⁵¹ El membrete de los f. 197v y 199v indica erróneamente el «canto quarto».

¹⁵² Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 197v, sin permitir que el romance quepa en los dos folios siguientes, porque seis versos se imprimen en el f. 199r.

¹⁵³ La tercera r es de la edición de 1550. Se corrige en el v. 21, f. 198r.

¹⁵⁴ Los f. 199v y 200r contienen 39 líneas.

¹⁵⁵ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 200v.

¹⁵⁶ Una nota remite al Nuevo Testamento, una a santo Tomás (f. 201r) y otra a san Antonino (f. 201v).

¹⁵⁷ El título está impreso con el mismo tipo carolingio que el texto del romance. Ocupa la parte alta de la página. Está pegado al membrete, pero un espacio en blanco lo separa de las dos columnas del texto romanceril.

53 l., ninguna nota marginal, f. 202v-203v

M-IV-2 *Moralidad del Canto / segundo de la quarta parte*

132 l., 11 notas marginales¹⁵⁹, f. 203v-205r

IV-3 *Canto tercero de la quar / ta parte*

«En essa ciudad de Toro», rima i/a, 76 vv., f. 205r-206r

D-IV-3 *Declaracion del canto ter / cero de la quarta parte*

239 l., ninguna nota marginal, f. 206r-209r

M-IV-3 *Moralidad del Canto / tercero de la quarta parte*

62 l., 6 notas marginales¹⁶⁰, f. 209r-210r

IV-4 *Canto quarto de la quarta / parte*

«Muy revuelta esta castilla», rima a/o, 62 vv., f. 210r-v

D-IV-4 *Declaracion del canto quar / to de la quarta parte*

157 l., ninguna nota marginal, f. 210v-212v

M-IV-4 [sin título¹⁶¹]

8 l., ninguna nota marginal, f. 212v

IV-5 *Canto quinto*¹⁶² *de la quar / ta parte*¹⁶³

«En armas esta Villena», rima a/o, 98 vv., f. 213r-v

D-IV-5 *Declaracion del canto quin / to de la quarta parte*

50 l., ninguna nota marginal, f. 213v-214r

M-IV-5 *Moralidad del Canto / quinto de la quarta parte*

82 l., cinco notas marginales¹⁶⁴, f. 214v-215v

IV-6 *Canto sexto*¹⁶⁵ *de la quarta parte*¹⁶⁶

«De Cordoua partio el Rey», rima i/a, 104 vv., f. 215v-216r

D-IV-6 *Declaracion del canto sexto de la quarta parte*¹⁶⁷

112 l., ninguna nota marginal, f. 216v-217v

M-IV-6 [sin título¹⁶⁸]

¹⁵⁸ El título de la declaración está pegado a las dos columnas del texto que lo precede e impreso con la misma letra carolingia. Un espacio lo separa del principio del texto impreso en letra gótica.

¹⁵⁹ Ocho notas remiten al Antiguo Testamento, dos al Nuevo Testamento y una a la referencia de una sentencia en latín (f. 203v).

¹⁶⁰ Cinco notas remiten al Antiguo Testamento y una al Nuevo Testamento.

¹⁶¹ Un espacio en blanco separa la declaración de un nuevo párrafo. El inicio de la primera frase es una variante del *incipit* de M-III-9: «lo que deste Canto y historia podemos sacar, es considerar los males y daños que vienen con la discordia». La frase conclusiva invita a leer otras moralidades, una anterior (M-II-5) y otra anunciada: «porque de lo primero trate largo en la Moralidad del canto de Apio. Y de lo segundo trato en la Moralidad del Canto optauo desta parte a que me remito: no ay para que aquí lo torne a repetir» (f. 212v).

¹⁶² El membrete del f. 214v indica erróneamente «cuanto quarto» [sic].

¹⁶³ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 212v.

¹⁶⁴ Una nota remite al Antiguo Testamento y una al Nuevo Testamento.

¹⁶⁵ Los membretes de los f. 216v y 217v indican respectivamente «canto septimo» y «canto quarto».

¹⁶⁶ El título está impreso con la misma letra gótica que la moralización anterior. No está separado por ninguna línea en blanco, ni de la moralización, ni del romance a dos columnas.

¹⁶⁷ El título está pegado a las dos columnas del texto, como última línea del f. 216r. Está escrito con la misma letra carolingia utilizada para el romance anterior.

¹⁶⁸ Ningún espacio en blanco separa la declaración de la moralidad. Solo se nota un cambio de párrafo y la formulación «Sacasse de aquí en lo de la muerte del maestre, como lo señores no deuen auenturar sus

21 l., ninguna nota marginal, f. 217v-218r

IV-7 *Canto .vij. de la quarta / parte*

«Por el reyno de Granada», rima a/o, 82 vv., f. 218r-v

D-IV-7 *Declaracion del Canto / septimo de la quarta parte*

86 l., ninguna nota marginal, f. 219r-220r

M-IV-7 *Moralidad del septimo / canto de la quarta parte*

91 l., 10 notas marginales¹⁶⁹, f. 220r-221v

IV-8 *Canto septimo [sic]¹⁷⁰ de la / quarta parte*¹⁷¹

«Los grandes dr portugal» [sic]¹⁷², rima a/o, 94 vv., f. 222r-v

D-IV-8 *Declaracion del canto octa / uo¹⁷³ de la quarta parte*

108 l., ninguna nota marginal, f. 222v-224r

M-IV-8 *Moralidad del Canto / optauo de la quarta parte*

308 l., 19 notas marginales¹⁷⁴, f. 224r-228r

IV-9 *Canto nono¹⁷⁵ de la quar / ta parte*

«Malaga esta muy estrecha», rima i/a, 126 vv., f. 228r-229r

D-IV-9 *Declaracion del canto no / no de la quarta parte¹⁷⁶*

227 l.¹⁷⁷, una nota marginal¹⁷⁸, f. 229r-232r

M-IV-9 [sin título¹⁷⁹]

23 l., ninguna nota marginal, f. 232v

personas...» (f. 217v). La frase conclusiva remite a otras moralidades, una anterior y otra por venir: «y porque ya he tratado de las calidades que deue tener el capitan en el canto de Sertorio; y de fortaleza en el canto que se sigue: a que me remito. No tractare aquí dello» (f. 218r).

¹⁶⁹ Cinco notas remiten al Antiguo Testamento, una al Nuevo Testamento, dos a Aristóteles, una a santo Tomás (f. 221r) y una a san Antonino.

¹⁷⁰ Se repite la numeración del canto anterior, aunque se trate del título del canto octavo. La confusión se repite en el membrete del f. 222v y en el del f. 226v.

¹⁷¹ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 221v. Están impresas con la letra carolina de tamaño menor utilizada para los romances. Un blanco tipográfico separa el título del final de la moralidad M-IV-7, impresa en letra gótica.

¹⁷² La confusión entre *e* y *r* en el primer verso del texto recuerda el añadido de una tercera *r* en IV-1. Manifiesta cierto descuido en la composición, tratándose del *incipit* que suele identificar los romances.

¹⁷³ La forma «octauo» se utiliza sólo en este título. La forma «optauo» es la privilegiada en el título de la moralidad y en los mementos.

¹⁷⁴ Diez notas remiten al Antiguo Testamento, cinco al Nuevo Testamento, tres a santo Tomás, una a san Gregorio.

¹⁷⁵ La forma «nono» se utiliza en los títulos del romance y de la declaración, así como en el membrete del f. 228v. La forma «noueno» se utiliza en los mementos de los f. 229v y 231v. El membrete del f. 230v indica erróneamente «canto decimo».

¹⁷⁶ Las dos líneas del título ocupan el pie del f. 229r.

¹⁷⁷ El f. 232 contiene las 37 últimas líneas de la declaración. Permite empezar el f. 232v con un nuevo párrafo desprovisto de título, pero distinguido por una capital carolina de dos líneas de altura.

¹⁷⁸ En el margen del fol. 230r, leemos: «NOTA. Juramento de los moros».

¹⁷⁹ La moralidad está anunciada por la fórmula «Lo que deste canto principalmente se puede sacar». El párrafo se dedica a remitir a «la moralidad del canto septimo de la quarta parte», completando con una lectura específica para los reyes cuando participan en batallas, con unos ejemplos localizados en Algeciras, Barcelona y Sevilla. Sin embargo, concluye acortando la materia: «Y por no alargarme, no quiero traer sobre este caso mucha copia de exemplos, de cosas mas antiguas: porque lo dicho basta para que tomen auiso los a quien este caso toca».

IV-10 *Canto decimo de la quar / ta parte*

«Año de nouenta y dos», rima a/o, 74 vv., f. 232v-233r

D-IV-10 *Declaracion del canto / decimo de la quarta parte*

113 l., ninguna nota marginal, f. 233v-235r

M-IV-10 [sin título]¹⁸⁰

43 l., ninguna nota marginal, f. 235r-v

Defectos que vuo en la impresión¹⁸¹

33 enmiendas en la prosa, 2 enmiendas en el canto IV-10, f. 235v-236r

Colofón¹⁸²

Lugar: Sevilla; Aprobación: Colegio de Santo Tomás de Sevilla; Impresor: casa de Dominico de Robertis («difunto»); Fecha: 4 de abril de 1550; f. 236r

La observación de los datos así reunidos no pretende agotar los múltiples estudios métricos, temáticos, retóricos, históricos, culturales, con el fin de determinar cuáles pudieron ser las fuentes de los romances, y las lecturas que alimentaron las reflexiones del autor de los *Quarenta cantos*¹⁸³, más allá de las referencias identificadas a lo largo de las 467 notas marginales de la obra. Sin embargo, permite entender algo mejor la estructura del libro, empezando por la materialidad de la *princeps*. No es un libro de bolsillo, y su formato en cuarto lo asimila con obras serias, de las que suele leer la gente culta, colocándolas en una mesa de trabajo, para tener a mano la pluma y el tintero

¹⁸⁰ Un espacio en blanco separa la declaración de un nuevo párrafo con capital de dos líneas de altura. El inicio de la primera frase anuncia la moralidad: «lo que deste canto se puede sacar».

¹⁸¹ Está claro que las 35 enmiendas indicadas no corrigen los múltiples fallos que observamos en la descripción de la edición. Se trata mayormente de sustituciones de letras evidentes («donbe», «nucho», «hazienea», «tanro», «obras», «cferta», «propesito», «cilencio») y variantes gráficas más o menos erróneas («conlunas» / «colupnas», «Basti» / «Uasti», «ceuiles» y «cibiles» / «ciuiles», «proueza» / «pobreza») e hibridaciones del latín no siempre muy claras («psalmus» / «psalmo», «crastinuz» / «crastius», «reddidit» / «redid», «cunqz» / «cuiqz», «fiunt» / «sint»). Otras enmiendas corrigen formas verbales («sendo» / «siendo», «vistamosnos» / «vistamonos», «doblada» / «doblaua»), el número («el» / «ellos», «dellas» / «dellos») o la construcción («y ser» / «y de ser», «diera» / «por si diera», «destos» / «estos»). Otras enmiendas son de mayor importancia y revelan una lectura demasiado rápida del original de imprenta, como la confusión entre «arte» y «corte», «ocho» y «optauo», «figura» y «seguia», «gritos» y «rictos», «semejares» y «semejantes». También pudo ser intervención del cajista la sustitución de «declaracion» por «expusicion» o la omisión de la negación antes de «en breue». Para la localización de las enmiendas, remitimos a los f. 235v-236r en que se indican con precisión de folio y línea. Sobre la particularidad de la Fe de erratas, véase Simón Díaz, 2000 [1983], p. 167.

¹⁸² Para un estudio detallado del colofón, véase Dumanoir, 2020, pp. 30, 35, 37 y 40. Lo que es llamativo es la fecha que se indica una primera vez con detalles del día, mes y año, antes de concluir la obra con la enumeración de cinco correspondencias: «año del nascimiento de nuestro S.J.C.», «De la creación del mundo, segun lo septenta interpres y san Isidoro», «segun el sabio Rey don Alonso», «segun cuenta de los hebreos» y «según Pablo Osorio». Tanta precisión subraya la orientación muy histórica de la obra y le confiere el estatuto de un acontecimiento digno de figurar como hito en los calendarios, entre los cuales es notable la figura de Alfonso X.

¹⁸³ Para el estudio del posible origen de los romances y del perfil literario de Alonso de Fuentes, remitimos a la introducción de la edición facsímil de los *Quarenta cantos* (Beltran, 2020, pp. 11-239).

necesarios para marcar las partes de mayor interés¹⁸⁴. Los folios permiten abarcar mucho texto, 64 versos octosilábicos a dos columnas o 38 líneas de prosa en las páginas completas, lo que no facilita una lectura rápida, en unos ratos libres, sino que exige cierta dedicación¹⁸⁵. Corresponde la forma con la seriedad pregonada por Fuentes en sus epístolas, y constituye una propuesta editorial en desfase con la difusión contemporánea de poesía en octavo, formato más adaptado para las faldriqueras. Como recuerda Alejandro Higashi, la publicación de romances en libros, y ya no solo en pliegos sueltos de poco valor, supuso el acceso a una forma más prestigiosa¹⁸⁶. Con todo, la *princeps* de los *Quarenta cantos* no fue diseñada para ser un producto de lujo. La atribución de un tipo carolingio específico para los romances, que los distingue de las declaraciones y moralizaciones en letra gótica, confiere a la obra cierta unidad estética, ya que la única excepción es la del romance atribuido a Alfonso X (f. 4v), sin que cada apartado empiece en la parte alta de un folio. De hecho, en una sola ocasión, se deja un espacio libre al final de la moralidad de un canto (M-II-3), lo que permite que el romance II-4 empiece en un nuevo folio. Puede que no sea efecto del azar, ni un capricho del impresor, porque al romance II-4 corresponde la más extensa moralidad de la obra, con 947 líneas. La norma es la continuidad, hasta el extremo de colocar títulos al pie de un folio¹⁸⁷. A esos desajustes, muy comunes en la imprenta de mediados del siglo XVI¹⁸⁸, se suman unas cuantas variaciones en el uso de los tipos de los títulos. En la mayoría de los casos, se utiliza una letra carolina cursiva de mayor tamaño, y el título va precedido y seguido de espacios en blanco. Sin embargo, también se observan excepciones¹⁸⁹ que subrayan cierto descuido, mayormente cuando se trata de los títulos de los romances que abren un nuevo apartado¹⁹⁰. Lo que no sabemos es si lo que consideramos como imperfecciones son señales de falta de interés o del mucho interés económico que empujaba a sacar cuanto antes, y sin todas las revisiones necesarias, un libro que cumplía con las expectativas del momento.

¹⁸⁴ Ese tipo de lectura es el que sugieren los numerosos índices dibujados con la mano entera y parte del brazo en los márgenes del ejemplar de la Bnf de París.

¹⁸⁵ Dicho formato no siempre impidió la circulación del libro, como confirma la nota manuscrita al final de uno de los ejemplares de la BNE (R/6588): «Si este libro se perdiere como suele acontecer suplico a quien lo hallere que me lo torne a uoluer a don Gaspar antº de Riuera y le daran quando me lo voluiere medio real y uiuo en la puerta de Osario. Firmo yo». Dicha puerta formaba parte de la muralla de Sevilla desde por lo menos el siglo XIII, y fue consolidada en la segunda mitad del siglo XVI. Quien escribió la promesa de recompensa era pues un sevillano que no dejaba los *Quarenta cantos* en casa, sino que los llevaba consigo mismo a otros sitios públicos en los cuales podía olvidarlo. Sobre un caso parecido en un pliego incunable, véase Martos, 2021.

¹⁸⁶ Higashi, 2014, p. 311.

¹⁸⁷ Es el caso de los títulos de los romances I-6, II-5, II-9, IV-1 y IV-8, de las declaraciones D-I-2, D-I-4, D-I-5 y D-IV-9, así como de las moralizaciones M-I-3, M-I-5, M-I-10, M-II-7, M-III-4 y M-IV-1.

¹⁸⁸ En el *Cancionero de romances* de 1546, las dos líneas del título «Romance del conde Arnaldos» ocupan el pie del f. 192v y la misma disposición se repite al pie del f. 193r con el título «Romance de la linda infanta».

¹⁸⁹ En letra gótica pequeña están impresos los títulos de M-I-6 y M-III-6, en carolina pequeña los de D-II-1 y D-III-5. Falta el título de M-III-9, M-IV-4, M-IV-6, M-IV-9 y M-IV-10. El título de D-I-7 indica un número equivocado de canto.

¹⁹⁰ Podemos señalar los títulos de II-1 y IV-2, en carolina pequeña.

Otro elemento de la composición del libro crea cierta impresión de variedad: la elección de las capitales, que abren cada uno de los apartados en prosa, rompe con la austeridad de una obra desprovista de grabados ilustrativos o de cualquier tipo de ornamentación. Constituyen excepciones las trece capitales que pertenecen a alfabetos carolingios o góticos utilizados para títulos o textos de los *Quarenta cantos*: diez corresponden a los tipos cursivos de la primera línea de los títulos¹⁹¹, y tres a tipos góticos de las declaraciones y moralizaciones¹⁹². Se pueden añadir dos capitales más, que no se repiten en los *Quarenta cantos*, sin presentar ningún tipo de ornamentación¹⁹³. Las demás capitales pertenecen a ocho alfabetos adornados distintos. A las claras, no fueron diseñados para la obra, sino que eran del taller sevillano de Robertis. Lo confirma la consulta de varios libros de la misma imprenta, en que también van mezcladas varias familias de letras: del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina, impreso en 1548, reconocemos diecisiete capitales (A, dos C, dos D, dos E, dos L, dos N, tres P, Q, S, Y); en *Comiença la docena parte del inuencible Cauallero Amadís de Gaula*, impreso en el año siguiente, encontramos también seis capitales de los *Quarenta cantos* (A, M, N, P, S y V); de los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján, de 1550, podemos señalar varias capitales compartidas (D, N e Y)¹⁹⁴. Unos tipos más antiguos se utilizaron varios años antes en el mismo taller, como muestra el examen de los *Refranes glosados*, impresos en 1543 (son comunes dos formas de D, dos de E, una L, y una P), y la *Flor de virtudes*, de 1545 (reconocemos dos formas de E y una L). La recurrencia en el uso de dichas capitales, cuya elección no responde a ningún reparto organizado a lo largo de los *Quarenta cantos*, crea forzosamente en el lector sevillano, comprador de libros impresos en su ciudad, cierta familiaridad.

También participa esa variedad formal de una estructura que, a pesar del trasfondo eminentemente simbólico de las cuatro partes de diez apartados, manifiesta cierta libertad compositiva, y posibilidades combinatorias¹⁹⁵. Si observamos el reparto de los versos romanceriles entre las cuatro partes, aparece cierta regularidad: 1040 versos para los diez primeros romances, 914 para la segunda, 1042 para la tercera y 954 para la última¹⁹⁶. Da la impresión de que la parte dedicada a los romanos es la de menor importancia. Sin embargo, siete de los romances de la tercera sección también se refieren a la historia de Roma¹⁹⁷, por lo cual es lógico considerar que forman con los diez de la

¹⁹¹ Es el caso de la B de M-II-9, la C de M-II-5, la D de D-II-8, de D-IV-5 y de D-IV-6, la E de D-III-7 y de M-III-1, la L de D-IV-9, de M-III-9 y de M-IV-10.

¹⁹² Es el caso de la D de M-III-6, de la L de M-IV-4 y de la S de M-IV-6.

¹⁹³ Se trata de la C de D-III-5 y de la P de D-III-1.

¹⁹⁴ La N y la Y no aparecen en los *Coloquios matrimoniales*, pero pertenecen al mismo alfabeto.

¹⁹⁵ A título de ejemplo, podemos notar que el texto de romance más corto sólo consta de 36 vv. (II-1) y el más largo de 190 vv. Es llamativo constatar que la declaración más escueta se limita a 7 líneas (D-I-7) y la más desarrollada alcanza 567 l. (D-II-7). El desfase es aún mayor si comparamos la moralización más corta de 8 l. (M-IV-4) con la más amplia de 947 l. (M-II-4). El uso de las notas tampoco es regular: 27 declaraciones no tienen ninguna, y D-I-2 constituye una excepción con 26 notas marginales impresas. La diferencia es muy importante entre las moralizaciones: se multiplican en M-II-7 hasta llegar a 56, mientras que M-III-5, M-III-9, M-IV-4, M-IV-6, M-IV-9 y M-IV-10 no tienen ninguna.

¹⁹⁶ Los porcentajes correspondientes son aún más explícitos, ya que oscilan en torno a una cuarta parte: el 26% de textos bíblicos, el 23% de cantos que hablan de Roma, el 27% sobre otras naciones y el 24% de historias de cristianos, mayormente de España.

¹⁹⁷ Sólo III-7 y III-8 tratan realmente de otras naciones, y esa sección sólo contiene nueve romances.

segunda parte un todo homogéneo que supera el 44% del total de los versos de romances. Nada sorprendente, si aceptamos la idea de que esos cantos reflejan la moda criticada por el propio Fuentes en su prefacio a la segunda parte. Sin embargo, el desequilibrio a favor de ese periodo de la Antigüedad se acentúa aún más cuando observamos los apartados que declaran y moralizan los diecisiete cantos en cuestión: el 19% de las declaraciones corresponden con la primera parte, y otro tanto para la cuarta. La segunda parte se beneficia de un 38% de las declaraciones, exactamente el doble de las partes inicial y final, y bastante más que el 24% de la tercera. Si calculamos cuántas líneas de declaraciones Fuentes dedica a los diecisiete romances sobre Roma, llegamos a más de la mitad¹⁹⁸. La tendencia se acentúa aún más con las moralizaciones, cuyo volumen es superior al conjunto de los comentarios históricos¹⁹⁹. La primera parte pasa a un 18,5% del total, la cuarta un 11%, la tercera un 17,5%, lo que deja el 53% para las moralizaciones de la segunda parte. Si realizamos el mismo cálculo para los comentarios morales de los diecisiete cantos sobre Roma, llegamos a un 67,5% del total. No cabe duda de que los aficionados a la Antigüedad se alegraran y que el peso de ese período histórico puede ser un elemento apreciable para entender el éxito de la obra.

La observación de la materialidad y de la estructura de la *princeps* de los *Quarenta Cantos* de Alonso de Fuentes ha permitido observar un producto editorial de mediados del siglo XVI de particular relevancia. Destaca primero el rigor de una estructura evidente, y el armazón teórico desarrollado por Alonso de Fuentes en dos cartas preliminares y un prefacio a la segunda parte. Sin embargo, la ausencia de tabla, la falta del décimo texto de la tercera parte, imposible de sustituir por el romance atribuido a Alfonso X en la segunda carta, las contradicciones de Fuentes que censura el gusto por lo romano mientras lo alimenta, sin olvidar las muchas imperfecciones de la composición, apuntan hacia una obra que corresponde con una moda, elaborada con las prisas que exige la pasión del momento de un público aficionado a la Historia, con predilección por la Antigüedad, y particularmente por la de Roma. El análisis del equilibrio entre las distintas partes manifiesta un claro dominio de los comentarios sobre historia romana, a pesar del lugar privilegiado ocupado por la Historia sagrada que constituye la primera parte, pero no la de mayores desarrollos. Con los *Quarenta cantos*, consiguió Alonso de Fuentes compaginar el gusto de sus contemporáneos —posiblemente suyo también— con las exigencias culturales y religiosas: la empresa de declarar y moralizar romances sirve la conquista de nuevos territorios para difundir la fe católica, pero también ofrece a hombres cultos de mediados del siglo XVI una vía para entregarse tanto a la moda romanceril, como al estudio de la historia romana, sin perder nunca la compostura.

¹⁹⁸ Son 6700 las líneas escritas por Alonso de Fuentes en sus declaraciones, y 3846 las que dedica a explicitar la historia romana, o sea un 57,4 % del total.

¹⁹⁹ Alonso de Fuentes escribió 14 197 líneas para glosar los romances, de las cuales 7494 pertenecen a los apartados de moralizaciones. Además, el volumen de notas es mayor también para el comentario moral, ya que son 423 las notas de las moralizaciones, frente a 44 de las declaraciones.

Referencias bibliográficas

- BINKLEY, Thomas, y Margit FRENK, eds., *Spanish Romances of the sixteenth century*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1945.
- Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, RAE, 1958.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Alcalá/Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- Comiença la dozena parte del invencible Cauallero Amadís de Gaula*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1549, BNE, Madrid, R/865.
- DUMANOIR, Virginie, «De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrabechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», *Criticón*, 74, 1998, pp. 5-24.
- DUMANOIR, Virginie, «Melodía y texto. El caso de los romances viejos», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, 2003a, pp. 107-116.
- DUMANOIR, Virginie, *Le «Romancero courtois» : jeux et enjeux poétiques des vieux «romances» castillans (1421-1547)*, Rennes, PUR, 2003b.
- DUMANOIR, Virginie, «Los romances musicados de finales del siglo xv y principios del xvi: tipología de una glosa cortesana», *Studi Ispanici*, 37, 2012, pp. 27-41.
- DUMANOIR, Virginie, «Antes de leer los *Quarenta Cantos* de Alonso de Fuentes: portadas, dedicatorias y licencias en ediciones del siglo xvi», *Revista de Poética Medieval*, 34, 2020, pp. 25-48.
- DURÁN, Agustín, ed., *Romancero general, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo xviii*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861, t. 2.
- DUTTON, Brian, *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- Flor de virtudes*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1545, BNE, Madrid, R/39829.
- FUENTES, Alonso de, *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados*, ed. Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2020.
- GARRIBBA, Aviva, «Nuevas notas sobre las rúbricas de los pliegos de romances», en *Estudios sobre el «Cancionero general» (Valencia, 1511)*, coords. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés y Héctor Hernández Gassó, Valencia, PUV, 2011, vol. I, pp. 125-135.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, «El romancero alfonsí», en *Historia, reescritura y pervivencia del romancero*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, PUV, 2000, pp. 107-125.
- HIGASHI, Alejandro, «Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*», en *La poesía en la imprenta antigua*, ed. Josep Lluís Martos, Alicante, Universidad de Alicante, 2014, pp. 305-324.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (Marqués de Santillana), *Proverbios*, en *Poesías completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1991, t. 2.
- LUJÁN, Pedro de, *Coloquios matrimoniales*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1550, BNE, Madrid, R/3316.
- MALPARTIDA TIRADO, Rafael, «Encantamientos del diálogo humanístico: la memoria y el olvido», *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 26, 2008, pp. 117-136.
- MARTOS, Josep Lluís, «La Fecha del *Cancionero de Romances sin Año*», *Edad de Oro*, 36, 2017, pp. 137-157.

- MARTOS, Josep Lluís, «Manuscritos e incunables en el entorno de los Reyes Católicos: el cancionero EM6*», *RILCE*, 37/1, 2021.
- MEDINA, Pedro de, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1548, BNE, Madrid, R/31730.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols.
- PAN-HISPANIC BALLAD PROJECT [en línea], URL: <https://depts.washington.edu/hisprom/>
- PAREDES, Juan, «Intertextualidad y poesía de cancionero. A propósito de *Yo salí de la mi tierra*», en *Estudios sobre el «Cancionero general» (Valencia, 1511)*, eds. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán *et al.*, Valencia, PUV, 2011, vol. II, pp. 669-682.
- PÉREZ, Joseph, *Andalousie. Vérités et légendes*, Paris, Tallandier, 2018.
- PIACENTINI, Giuliana, y Blanca PERIÑÁN (eds.), *Glosas de romances viejos. Siglo XVI*, Pisa, Edizioni ETS, 2002.
- Primera parte de la silva de varios romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto*, ed. Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- PUERTO MORO, Laura, y Antonio CORTIJO OCAÑA (eds.), *La ilusión de la literatura popular, eHumanista* [en línea], 21, 2012, consultado el 28 de junio 2020 URL: [www.ehumanista.ucsb.edu>sitefiles](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sitefiles).
- Refranes glosados nuevamente impresos y emendados*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1543, BNE, Madrid, R/41693/3.
- SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000 [Berlín, Reichenberger, 1983].
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de, *Cancionero de romances sacados de las coronicas de España, con otros (Sevilla, 1584)*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

*

DUMANOIR, Virginie, «Leyendo los *Quarenta cantos* de Alonso de Fuentes: materialidad y estructura de la *editio princeps* de 1550». En *Criticón* (Toulouse), 141, 2021, pp. 221-247.

Resumen. En 1550 fue impresa en Sevilla, en el taller de Dominico de Robertis, la primera edición de los *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnifico cauallero Alonso de Fuentes*. El estudio de la materialidad y de la estructura de la *editio princeps* de 1550, a partir de tres ejemplares conservados —dos de la BNE de Madrid y uno de la BnF de París—, lleva a interrogar las tensiones observables entre las obligaciones sociales, la moda del *Romancero*, el gusto por la Historia, las ambiciones culturales y los imperativos de la fe. Detrás de la evidencia de una forma simbólicamente armoniosa que prioriza la Biblia, el examen de la estructura de los *Quarenta cantos* revela desequilibrios a favor de la historia romana, y las imperfecciones materiales denuncian cierta urgencia, la de ofrecer al público culto de Sevilla de mediados del siglo XVI, un producto editorial capaz de promover el ya antiguo pero muy de moda «canto o romance», como fuente de una reflexión histórica y moral.

Palabras clave. Romancero, siglo XVI, Fuentes Alonso de, imprenta, historia
Obra estudiada: *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias* (Alonso de Fuentes 1550)

Résumé. En 1550 fut imprimée à Séville, dans l'atelier de Dominico de Robertis, la première édition des *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnifico cauallero Alonso de Fuentes*. L'étude de la matérialité et de la structure de l'*editio princeps* de 1550, à partir des trois exemplaires conservés —deux de la BNE de Madrid et un de la BnF de Paris—, conduit à interroger les tensions observables entre les obligations sociales, la mode du *Romancero*, le goût pour l'Histoire, les ambitions culturelles et les impératifs de la foi. Au-delà de l'évidence d'une forme symboliquement harmonieuse qui fait de la Bible une priorité, l'examen de la structure des *Quarenta cantos* révèle des

déséquilibres en faveur de l'histoire romaine. Les imperfections matérielles dénoncent par ailleurs une forme d'urgence, celle d'offrir au public cultivé de la Séville du milieu du xvi^e siècle un produit éditorial capable de promouvoir le chant ou *romance*, déjà ancien, mais très à la mode, comme source d'une réflexion à la fois historique et morale.

Mots clefs. Romancero, xvi^e siècle, Fuentes Alonso de, imprimerie, histoire
Œuvre étudiée: *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias* (Alonso de Fuentes 1550)

Summary. In 1550 was printed in Seville, by Dominico de Robertis, the first edition of the *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnifico cauallero Alonso de Fuentes*. The analysis of the materiality and structure of the *editio princeps* of 1550, based on three preserved copies—two from the BNE in Madrid and one from the BnF in Paris— leads to questioning the observable tensions between social obligations, *Romancero* fashion, taste for History, cultural ambitions and imperatives of faith. Behind the evidence of a symbolically harmonious form that prioritizes the Bible, the examination of the structure of the *Quarenta cantos* reveals imbalances in favor of Roman history, and the material imperfections denounce a certain urgency, that of offering to the cultured public of mid-16th century Seville, an editorial product capable of promoting the already old but very fashionable «canto o romance», as a source for an historical and moral reflection.

Keywords. Spanish ballads, 16th century, Fuentes Alonso de, print, history
Work studied: *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias* (Alonso de Fuentes 1550)

Autora: Miembro de la École Normale Supérieure (Ulm) y de l'École des Hautes Études Hispaniques (Casa de Velázquez, Madrid). Es profesora titular de la Université Rennes 2 en Francia y miembro del grupo ERIMIT (Equipe de Recherche Interlangue: Mémoires, Identités, Territoires). Se dedica al estudio del romancero manuscrito anterior al *Cancionero de romances* impreso sin año por Martín Nucio. Prepara una edición crítica del romancero cortesano conservado en cancioneros manuscritos.
virginie.dumanoir@univ-rennes2.fr