



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 28 (2022)

«SACÓ LA DAGA QUE TRAE Y LA CABEZA LE CORTA»: UN DESAMOR LISBOETA EN EL CORDEL ESPAÑOL

Cristina Rosario MARTÍNEZ TORRES

(Universidad de Ginebra)

<https://orcid.org/0000-0001-7733-1383>

Recibido: 26-2-2022 / Revisado: 15-6-2022

Aceptado: 15-6-2022 / Publicado: 25-11-2022

RESUMEN: El *Romance de doña Antonia de Lisboa* es una de las historias más prolíficas de las relaciones de sucesos popularizadas en el siglo XVIII, presente en las imprentas de mayor tirada en el periodo. Una de ellas, sin duda, fue la de Herederos de Juan Jolis en Barcelona, de cuya impresión del romance se conserva hoy un pliego en la Universidad de Ginebra. Su edición, estudio y puesta en relación con otras reescrituras e historias similares servirá de aproximación al éxito que guapas y jaques tuvieron en el Setecientos, así como a la transmisión de motivos y espacios que en el cordel se aprecian entre la tradición lusa y la española.

PALABRAS CLAVE: *Romance de doña Antonia de Lisboa*, relaciones de sucesos, imprenta de Juan Jolis, mujeres asesinas, literatura de cordel del siglo XVIII.

«SHE TOOK OUT THE DAGGER SHE CARRIES AND CUT OFF HIS HEAD»: A LISBON HEARTBREAK IN SPANISH CHAPBOOKS

ABSTRACT: The *Romance de doña Antonia de Lisboa* is one of the most prolific stories of popularized news pamphlets in the cordel literature of the Eighteenth century, present in the most relevant printing presses of that period. One of them, undoubtedly, was that of Herederos de Juan Jolis, in Barcelona, whose one copy of the ballad is preserved at the University of Geneva. Its edition and study, and its relationship with other similar rewritings and stories will serve as an approach to the success that *guapas* and *jaques* had in the Seventeenth century, as well as to the transmission of topics and spaces that can be seen in the cordel between the Portuguese and Spanish traditions.

KEYWORDS: *Romance de doña Antonia de Lisboa*, news pamphlets, Juan Jolis's printing press, murderous women, eighteenth-century cordel literature.

Leyenda o suceso, la historia de doña Antonia de Lisboa es sobradamente conocida. Vestida de hombre, una dama decide vengar su arrebatado honor asesinando a don Pedro de Rojas, quien la había burlado con promesas de matrimonio para tomar su virginidad y marcharse después con otra. La ciudad de Lisboa es el escenario escogido para este romance vulgar y relación de aclamado éxito en los pliegos de cordel dieciochistas, que retoma los motivos de la mujer deshonrada y justiciera. En las hojas volanderas de estas menudencias nos ha sido transmitido —y tantas veces reescrito— un legado oral que demandó con especial entusiasmo el público de los siglos XVII, XVIII y XIX. Aunque están lejos de representar en número el éxito que acarreó este género editorial, afortunadamente son muchos los pliegos de entonces que han llegado hasta nuestros días, escapando a su propia fragilidad en bibliotecas como la de la Universidad de Ginebra.

Inmerso actualmente en un proyecto que busca su estudio y valorización, el tesoro de cordel que albergan los fondos ginebrinos ronda el millar de impresos, muchos de los cuales todavía esperan recibir el interés del investigador.¹ Se impone en ellos el pliego decimonónico, aspecto que, por otra parte, eleva el valor de los ejemplares correspondientes al siglo XVIII, cuyo número inferior no impide que se trate de una muestra representativa de las historias más populares del siglo y de las casas impresoras más exitosas de su mercado. Razón de más para que su atractivo radique también en el aporte histórico y sociológico que revela su variedad temática y temporal. Folclore, devoción, amor y bandolerismo se entremezclan con la crónica literaria de la historia y la geopolítica españolas, recuperando las vidas y hazañas de figuras ilustres de dentro y fuera de nuestras fronteras. Desde las batallas de don Juan de Austria hasta las guerras en África, pasando por la Revolución Francesa y algunos de los eventos clave en la historia de Portugal. La relación con el país vecino, especialmente delicada en lo político durante el Setecientos, también genera un espacio en esta colección. Dos de sus referencias pertenecen a la imprenta de los Herederos de Juan Jolis en Barcelona y en ambas toman protagonismo los lances amorosos. Una es la jácara sobre la historia de Inés de Castro y el rey Pedro de Portugal.² La otra, el *Romance de doña Antonia de Lisboa* [s. a.], es aquí objeto de edición y estudio.

DOÑA ANTONIA EN LOS PLIEGOS DIECIOCHISTAS

En la observación de su recorrido impreso, el éxito de Antonia de Lisboa como parte de la literatura vulgar queda evidenciado en los pliegos que han llegado hasta nosotros, cuyo origen se reparte por toda la península y que, a pesar de la ausencia de datación, podemos situar, sin demasiado riesgo, a lo largo del siglo XVIII. En el caso del romance que nos ocupa, es la casa de impresión la que mejor nos aproxima a su año. En su *Romancero impreso en Cataluña*, Rodríguez Cepeda (1984: 1, 20-23) recompuso el recorrido de la exitosa imprenta barcelonesa de la antigua calle Algodoneros. Los Herederos de Juan Jolis, como puede suponerse, responden a una tradición impresora y librera que inició Jolis padre en 1679. Sus prensas de Barcelona eran particularmente estimadas por el tratamiento dado a los grabados y a todo tipo de ornamentos, habilidad que hizo escalar rápidamente el número de sus ediciones. Los tacos de boj que el barcelonés fue ateso-

¹ El proyecto «Desenrollando el cordel / Démêler le cordel / Untangling the cordel» (2020-2023), dirigido por Constance Carta, plantea nuevas investigaciones sobre el género de cordel a través de la digitalización y transcripción interactiva de este corpus (<<https://desenrollandoelcordel.unige.ch/inicio.html>>). Sobre los pliegos sueltos de Ginebra, véanse Madroñal (2017) y Carta (2017).

² *Curiosa jácara nueva en que refiere la vida y lastimosa muerte de doña Inés de Castro, llamada la Garza de Portugal. Y las majestuosas exequias con que la honró, después de su muerte, el rey don Pedro de Portugal, con otras particularidades que verá el curioso letor, Barcelona, Imprenta de Herederos de Juan Jolis, [s. a.], 4º*, Ginebra, Bibl. Univ. Ginebra, Fondo Pliegos de Barcelona. Actualizo títulos de obras y citas textuales.

rando cuidadosamente se convirtieron en el bien más preciado de la imprenta familiar. Al fallecimiento de Jolis padre en 1705, le sucedió Juan Jolis hijo, a cargo del negocio hasta 1759. La cercanía temporal entre la dirección de uno y otro dificulta en ocasiones la atribución de los pliegos a padre o a hijo, y solo en 1760 las ediciones empiezan a figurar a nombre de Herederos de Juan Jolis. Esta última etapa sí corresponde con fiabilidad a la dirección de otra de las hijas del impresor, Isabel Jolis, cuyo manejo apenas duró una década. A partir de 1770, el empleado Bernat Pla adquirió la casa de impresión y sus aclamados tacos, extendiendo la actividad de las prensas hasta mediados del siglo XIX gracias al trabajo desempeñado por su viuda y herederos.



Figura 1. *Romance de doña Antonia de Lisboa. Y ahora nuevamente se ha añadido una letra a la fin de gusto*, Barcelona, Imprenta de Herederos de Juan Jolis [s. a. ca. 1760-1770], 4 pp., 4º. Ejemplar disponible en la Biblioteca de la Universidad de Ginebra, Fondo Romances de Barcelona, n° 18.

Esta línea temporal nos permite situar nuestro pliego entre 1760 y 1770, al igual que ocurriría con el resto de los que figuran en el fondo de la Universidad de Ginebra a nombre de los herederos, algo que no por ello acota el recorrido de doña Antonia a estos márgenes. El romance impreso por los Jolis,³ del que no restan demasiados ejemplares, está presente en los fondos:

- Universidad de Cambridge (sign. S743:3.c.7.1.)
- Universidad de Oviedo (sign. CGT-6820 96)
- Biblioteca de Cataluña (sign. Ro. 486), además de otro pliego de igual contenido, que debe corresponder a Juan Jolis hijo (sign. Porter PORTUGAL 1/4)

Ahora bien, esta versión del romance se encuentra estrechamente ligada a otra de igual popularidad que, eso sí, es ligeramente más extensa. Sus muestras dan cuenta de una mayor circulación editorial:

- *Nueva relación y curioso romance en que se declara un caso que sucedió en la ciudad de Lisboa co[n] un caballero llamado don Pedro de Rojas. Declárase lo que le pasó con una dama que se llamaba doña Antonia, a quien él burlo cautelosamente, y también se refiere la bizarría con que la dama tomó la venganza desta ofensa por su propia mano,*

³ Del mismo existe otra edición sin fecha ni pie de imprenta que la British Library estima entre 1799 y 1850, sign. 12330.l.22.v5.(58.), digitalizado en el fondo *Spanish Chapbooks* de la Universidad de Cambridge.

- Valencia, imprenta de Cosme Granja [s. a., ca. 1734-1765],⁴ Biblioteca Valenciana, Fondo antiguo, sign. XVIII/1106(146).⁵
- *Nueva relación y curioso romance en que se declara un caso que sucedió en la ciudad de Lisboa...*, Valencia, imprenta de Agustín Laborda [s. a., ca. 1746-1774], British Library, sign. T.1957.(79.).
 - *Curioso romance en que se declara un caso que sucedió en la ciudad de Lisboa con un caballero llamado don Pedro de Rojas y una dama que se llamaba doña Antonia, a quien él burló cautelosamente. Refiérese la bizarría con que la dama tomó venganza desta ofensa por su propia mano*, Málaga, imprenta y librería de Félix Casas y Martínez [s. a., ca. 1781-1793], British Library, sign. 1074.g.24.(73.).⁶

Siendo su soporte el mismo, todos ellos pliegos de cuatro páginas en cuarto, esta *Nueva relación y curioso romance* supera a la versión de los Jolis en 34 versos, lo que seguramente explique que los barceloneses cerrasen estratégicamente su edición con una letrilla de conocida raigambre, dedicada en este caso a la protagonista del lance.⁷ A la hora de atender a las variantes existentes entre un testimonio y otro, se hará uso de la edición de Cosme Granja, que se supone la más antigua de las conservadas hoy de la *Nueva relación y curioso romance*. Estas diferencias son las propias que derivan de la transmisión oral, sumadas al constante proceso de reescritura y reimpresión al que está sometida la literatura efímera en su conjunto.

a) *Diferencias estructurales*

En el planteamiento de sus secuencias narrativas, ambas versiones del romance mantienen una fuerte similitud, a excepción de algunos casos de *abbreviatio* presentes en el barcelonés..

Romance de doña Antonia de Lisboa / [Nueva relación y curioso romance de don Pedro de Rojas]

1. Contextualización [y origen] de la relación amorosa.
2. Primer encuentro de los enamorados: Pedro de Rojas acude al balcón de Antonia y esta lo cita para un encuentro posterior.
3. Descripción de la vestimenta del guapo.
4. Segundo encuentro de los enamorados: Antonia accede al acto amoroso tras las promesas de Pedro.
5. Engaño del guapo: Pedro se marcha con otra dama.
6. Conocimiento de la burla y travestismo de Antonia.
7. Encuentro de los contrarios [y planteamiento del reto: Antonia revela la verdad a la otra dama y conduce a Pedro al lugar de enfrentamiento].
8. Duelo: Antonia corta la cabeza de Pedro, [pronuncia su venganza ante el cadáver] y la cuelga en la puerta de la otra dama.

⁴ Figura con el nº 642 en el *Romancero popular del siglo XVIII* de Aguilar Piñal (1972: 88). Ante la falta de fecha precisa, en la citación de este y del resto de ejemplares se incluye el periodo de actividad de la casa impresora.

⁵ Con copia digital disponible en <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=5508>>.

⁶ Las ediciones de Cosme Granja, Agustín Laborda y Félix Casas también pueden consultarse en *Spanish Chapbooks*.

⁷ «Ser de amor esa pasión / tu rostro, Antonia, lo declara». Estas letrillas de «relleno» tienden a completar aquellos pliegos en los que la composición principal no llega a ocupar las dimensiones del soporte (Gomis Coloma, 2010: 151).

9. Huida y defensa: Antonia asesina al corregidor y a un escribano.
10. Abandono de la vestimenta masculina e ingreso en un convento.

La versión impresa por Cosme Granja centra su atractivo en la especificación de los lugares de desarrollo del romance y de sus antecedentes, comportando un espacio de actuación más amplio para sus protagonistas. En esta edición, el texto desarrolla en mayor medida la perspectiva de Antonia, cuyas intervenciones ofrecen una justificación más elaborada de sus acciones. Así, encontramos detalles sobre la relación amorosa que pretenden profundizar en el compromiso forjado entre los protagonistas antes de la traición de don Pedro, lo que contribuye a justificar la decepción que sufrirá después la enamorada:

Alto y soberano cielo en ti pongo mi memoria
para que pueda contar lo que sucedió en Lisboa
con un galán y una dama que se quieren y se adoran
porque se criaron juntos en una calle y parroquia.
Es la amistad de los dos firme, que no hay quien la rompa,
sino el mismo Dios del cielo con su mano poderosa (*Nueva relación*: 1).⁸

Si bien los primeros ocho versos son prácticamente coincidentes en las dos versiones impresas, en la de Cosme Granja se añaden cuatro octosílabos que apelan a una relación consolidada entre los dos amantes, apoyada en unos indicios mínimos de localización. También es preciso señalar que las marcas de oralidad presentes en estos primeros versos son compartidas por ambas composiciones, herencia de una tradición oral romancera que pervive en la literatura de cordel. La narración viene dada por un informante que solicita ayuda a la providencia para no olvidar detalle de la historia. Se trata de una estrategia discursiva que colabora con los objetivos de verosimilitud que tanto éxito reportaron a las relaciones de sucesos.⁹ Su afán los convirtió en una suerte de literatura noticiera donde la voz de un tercero era la encargada de disponer el escenario de la acción y de ceder el paso en él a cada uno de los intervenientes. De hecho, en su estudio sobre los espacios comunes que se aprecian en las relaciones de sucesos y las relaciones de comedias del siglo XVIII —inserto en las correspondencias sobradamente advertidas entre cordel y teatro—, Cortés Hernández observa el funcionamiento de esa otredad como un aspecto diferenciador que dota a estos pliegos de su carácter informativo:

Las relaciones de sucesos enfocan y construyen a los sujetos de su discurso como «otros» tangibles, cercanos en el sentido de que son representaciones de un otro cuya realidad atañe directa o indirectamente, y de manera inmediata, a los integrantes del auditorio. Ese «otro» que es el sujeto de las relaciones de sucesos está situado en un mismo plano temporal que su narrador y que la audiencia, y por lo general su figura pertenece también a un plano espacial que se presenta como cercano, conocido o geográficamente puntual. De ahí la importancia de las

⁸ Para la citación de los impresos comparados, ante la ausencia de autor y fecha, se ha optado por abreviar el título de cada composición. En el caso del *Romance de doña Antonia de Lisboa*, los versos citados aluden a la edición incorporada al final de este estudio, mientras que para la *Nueva relación y curioso romance de don Pedro de Rojas* se remite a la página del pliego de Granja.

⁹ Además de la estrecha relación entre las formas de la tradición oral popular y el cordel como género editorial, es preciso tener en cuenta la amplitud de formas que podía presentar la relación de sucesos, para cuya definición se recomienda la consulta del portal Biblioteca Digital del Siglo de Oro (www.bidiso.es/Relaciones/). La *Nueva relación y curioso romance de don Pedro de Rojas*, en la impresión de Cosme Granja, forma parte del Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRSoooo567/3560).

especificaciones de fechas o de lugares que aparecen en todas relaciones de sucesos, pues aunque estas sean imprecisas o incluso inventadas, funcionan como «marcas» que construyen el espacio del otro y lo vinculan directamente con la realidad de los narradores y sus escuchas (2009: 69).

Más aún, este modelo narrativo remite en cierta forma a sus mecanismos de difusión, en los que, a la propia labor desempeñada por editores y libreros en el marco de su impresión y venta, se suma el protagonismo adquirido por el ciego recitador, cuya trayectoria es pareja a la del canon de lo popular. Al margen de su papel como autores en algunos de estos romances *de ciego*,¹⁰ la principal labor del recitador era la de transmitir el legado de los cantares de gesta medievales y los romanceros viejo y nuevo en los modelos reescritos o reinterpretados de las composiciones de la literatura popular más moderna. A este corpus también se sumaban, entre otros, pliegos religiosos —rezos y aleluyas— y relaciones de sucesos como la que tratamos, cuya inspiración bien podía venir de un hecho verídico y de actualidad, bien de un tema de cierto arraigo entre el público. Y eran difundidos de viva voz por los ciegos, entonando esas coplas y romances que a su vez vendían en las hojas volanderas.

Se trata de una práctica elevada a lo folclórico que ha facilitado la asimilación casi directa entre el cordel y la figura del invidente, propiciando que el primero llegue incluso a ser concebido como literatura de ciego (Gomis Coloma, 2010: 176). Su trascendencia en la transmisión y continuidad del género hasta su debilitamiento en el siglo XX es ineludible, pero la relevancia que impresores y libreros —editores al fin— adquirieron en el mercado, especialmente a partir del *boom* que este experimenta en el siglo XVIII, disminuyó progresivamente las posibilidades del ciego para capitalizar la relación pliego-público. Prueba de ello la encontramos en el dilatado pleito que los círculos de ciegos agremiados mantuvieron con las imprentas más populares entre 1655 y 1750. Calidad del papel, precio y nichos de venta o, incluso, enfrentamientos personales de diversa índole fueron los motivos de este litigio que ha quedado recogido con minuciosidad por Cristóbal Espejo (1925). Con todo, algunos acabaron por acceder, precisamente, al estatus de impresor gracias al empoderamiento que las ventas ambulantes les habían propiciado. En estos casos, el ahora ciego-editor buscaba para sus pliegos actualizaciones que la cotidianidad pudiese proporcionarle. Gomis Coloma recupera el relato de Julio Nombela sobre uno de estos nuevos impresores —entrado ya el Ochocientos— y el *modus operandi* que imponía a escritores necesitados como él:

Cuando ocurría un crimen de los que ahora llamamos pasionales o adquiría fama algún bandido de los que recorrían los campos de Andalucía o las escabrosidades de las provincias de Burgos y Toledo; cuando se cometía algún robo con el correspondiente asesinato o era ajusticiado algún reo de importancia, llamaba a uno de los dos o tres poetas que no tenían sobre qué caerse muertos y estaban a su devoción, les daba instrucciones detalladas respecto del romance que les encargaba, y si este quedaba a su gusto, remuneraba su trabajo con treinta o cuarenta reales (Gomis Coloma, 2010: 155).

¹⁰ No son muchos los nombres que escapan a la mera atribución de romances, en realidad anónimos, a los ciegos que los recitaban y vendían. Entre los autores, destacan Cristóbal Bravo en el siglo XVI —cuya trayectoria revelaron las investigaciones de Rodríguez-Moñino—, Pedro de Aparicio y Martín de Langa en el XVII y Lucas del Olmo Alfonso en el Setecientos (Gomis Coloma, 2010: 152). Otro romancerista vulgar de cierto recorrido en el XVIII fue Pedro Navarro, especialmente interesado por historias truculentas como la que nos ocupa. Su nombre figura junto a los de Sebastián López o Pedro Marín en las «Observaciones a la *Biblioteca de Autores Españoles*» con las que Ramírez de Arellano (1860: 261) instaba a corregir algunas deficiencias apreciadas, entre otros, en el *Romancero general* de Agustín Durán.

De vuelta a las dos versiones dieciochistas del romance de doña Antonia, existen otros aspectos que destacar en línea con el espacio ampliado que el personaje femenino encuentra en la *Nueva relación*. No figuran en ella los versos que en el romance de la casa Jolis refieren el estado de ansiedad que Pedro sufre a la espera de su anhelada cita: «Se fue don Pedro a su casa / vanagloriando sus cosas, / adonde estuvo aquel día / sin comer ni beber gota» (vv. 19-20). En cambio, los versos que corresponden al desengaño de Antonia al conocer la verdad (vv. 61-62) son puestos en boca del galán en la versión de Granja:

Fuese don Pedro a su casa, solo pensando en sus glorias;
se mete en un aposento y dice de aquella forma:
—Noche, ¡cómo tanto tardas! Cielo, ¡cómo no te adornas
con ese lúgubre manto lleno de estrellas preciosas! (*Nueva relación*: 2).

La disposición cambiante de esta intervención habla de su utilidad variable a la hora de fijar los roles de cada personaje tipo. Sirviendo a don Pedro para dar muestras de la impaciencia por consumar su burla, la exhortación a la noche se presta igualmente válida para expresar la prisa con la que doña Antonia desea posibilitar la restauración de su honor. La oscuridad bien puede ser artífice de ambos puntos de inflexión, operando como elemento necesario.

Centrando ahora la atención en los dos eventos clave que separan las secuencias de cada romance, estos iluminan en la *Nueva relación* esa fotografía particular que busca extraerse de la dama despechada. En ellos se advertirá también un proceso de interiorización de la venganza más profundo en la protagonista que el que denota la versión de los Jolis. El primero tiene lugar cuando, ya disfrazada de hombre, Antonia se apresura a dar con don Pedro. Al encontrarlo junto a la dama por la que la ha abandonado, la burlada se acerca a ambos y destapa la verdad. Si estos versos no figuran en el romance de la imprenta barcelonesa, tampoco lo hará la citación al duelo inmediatamente posterior:

—Dama, a quien por su belleza hizo el cielo tan dichosa
que le dio para su empleo a un hombre que es para todas,
habrá de tener paciencia y darme licencia ahora
de hablar al señor don Pedro cuatro palabras a solas.
En la Vitoria le aguardo, traiga las armas que importan,
que las habrá menester para su defensa propia (*Nueva relación*: 3).

Vemos a una Antonia que parece optar por la empatía ante su, *a priori*, rival en el lance amoroso. Más allá de la ironía y descaro que se desprenden de su intervención ante la otra dama, la protagonista despoja a esta de toda responsabilidad, disculpándose por la intromisión que ocasiona. Así, el deseo de empoderamiento continúa presente en estos versos desde una perspectiva doble. Por un lado, esta actitud controlada que Antonia muestra ante la nueva pareja posibilita la credibilidad de su disfraz, permitiendo que don Pedro se sienta obligado a acudir al duelo toda vez que otro hombre ha puesto en duda públicamente su honorabilidad. Por otro, que la tercera en discordia sea exculpada de todo pecado, si bien evidencia la incapacidad de reacción a la que están sometidos los personajes femeninos, genera en Antonia un argumento que justifica la reacción particular —y poderosamente sangrienta— que sobre vendrá versos más tarde, gracias a la precisión «un hombre que es para todas».

La segunda de estas variantes clave que introduce la secuencia narrativa de la *Nueva relación y curioso romance* tiene lugar cuando la protagonista alcanza su objetivo y opta, de manera singular, por cercenar la cabeza de su enamorado para colgarla posteriormente

en la puerta de la otra dama. A diferencia de la pieza impresa por los Jolis, la de Cosme Granja agrega al final del duelo una nueva intervención de Antonia, que se dirige directamente a un Pedro de Rojas ya decapitado:

Doña Antonia se fue a él, celosa de ver su honra
con su muerte restaurada, y con su planta animosa
le bruma el pecho, que aleve supo forjar su deshonra,
sujetando a su contrario como invencible amazona.
Saca una daga dorada y la cabeza le corta;
la toma por los cabellos y así la dice gozosa:
—Cabeza de aquel aleve que fermentido abandona
mi honor, ya pagaste aquí tu culpa vil y traidora (*Nueva relación*: 3).

De nuevo, el romance otorga a la protagonista posibilidades expresivas que no solo contribuyen a completar un relato otrora reducido en detalles, sino también a justificar el transcurso de los acontecimientos y la necesidad de restaurar la honra burlada como motivo principal de estos. El romance de Jolis, más comedido en este propósito argumental, también carece de otras intervenciones de Antonia que acercan la versión de Granja a disposiciones más afines al teatro. Obsérvese el juramento de venganza puesto en la voz de la propia desdichada, previo a su determinación de tomar el traje de varón:

Sus blancas manos retuerce, al cielo mira furiosa
y a sí misma se maldice diciendo de aquesta forma:
—Oh, desdichada mujer, ¡qué arrastrada andas ahora,
sabiendo que en calidad excedes con mucho a otras! (*Nueva relación*: 3).

En este sentido, no obstante, la desigual extensión de los testimonios no conlleva un uso igualmente dispar de los estilos directo e indirecto a la hora de plantear las intervenciones de los personajes o su interlocución. En ambas versiones predomina un gusto por la forma dialogada, con independencia de las variantes aquí recogidas sobre las palabras pronunciadas por Antonia y por Rojas y el eventual intercambio de sus intervenciones.

b) Diferencias en los elementos descriptivos y contextuales

Junto a las desemejanzas que afectan a la estructura del romance, concurren otras que atañen a estilo o perspectiva, así como a precisiones espaciales que han podido verse modificadas en función de su adaptación al público o a consecuencia de su proceso de transmisión.

Si señalábamos la oscuridad como herramienta habilitante, la vestimenta resulta también un elemento posibilitador en las dos composiciones, con una importancia sobresaliente en el desarrollo de los acontecimientos. Reparando en primer lugar en el ropaje del galán, las variantes presentes entre una versión y otra apenas refieren otra significación que la afinidad con imaginarios presumiblemente más cercanos al lector potencial de cada pliego. No obstante, implican también unas dosis de lirismo ampliamente diferenciables, como se observa en los siguientes pasajes:

Ya la noche se le acerca empieza a mudar de ropa;
se pone una media verde con un zapato que abrocha,
un armador encarnado enlazado con colonias,
vestido entero de paño de lo fino de Segovia;

una montera italiana con broches de oro a la contra.
Después que se vio vestido espada y rodelas toma (*Nueva relación*: 2).

Y apenas se cubrió el sol por la más nevada roca,
se puso media de seda con un zapato que abrocha;
y un calzón de grana fina, ajustado a su persona;
y una armadura encarnada, encima una rica cota;
y un colete de ante fino, abrochado en colonias;
y una montera italiana, con brochas de oro al encontra;
un broquel barcelonés y una toledana hoja.
Viéndose desta manera parécele que el mundo es poco.
Tanto es el primor y gala [con] que don Pedro se adorna
en su talle y gentileza que de sí mismo se enamora (*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 21-30).

Se aprecia en el ejemplar conservado en Ginebra no solo un gusto por los elementos compositivos de la vestimenta, sino también la pretensión de detener el relato de lo acaecido para fijar la personalidad del burlador. A sus deshonestas intenciones, este arquetipo de don Juan popular suma un cuidado de los ornamentos que lo distinguen, ya sea para evidenciar su estrato social o para justificar en ellos el embeleso que su imagen puede provocar a quien seduce. Estos versos mantienen, además, un sesgo que incide sobre su relación con el romancero de tradición culta y el teatro barroco. No hay más que observar los tres últimos versos citados, donde Marco (1977: II, 474) advierte la recuperación del tema del «refinamiento de algunos guapos que caen en el afeminamiento. El anónimo autor no ignoraba, probablemente, el tema de Narciso y sus derivaciones en la poesía culta». Efectivamente, no solo la propia descripción del galán se presta barroca en su elaboración; lo mismo ocurre con la alusión al mito ovidiano, tan presente en el teatro seicentista.¹¹ Al igual que ocurría en la fábula, en la imagen de sí mismo queda expuesta el alma del personaje, cuyo amor más honesto es el que se profesa a sí mismo. Con ello, el romance precisa instrumentalizar los atributos asociados a la hombría cuando lo que se cuestiona es el honor que ostentan o del que carecen los personajes. Así, la indumentaria presuntuosa de don Pedro se contrapone al traje fingido de doña Antonia, en el que, junto a su sencillez, se priorizan los elementos propios de gallardía (*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 63-68).

En esta misma línea, al examinar los atributos asociados a los amantes, de nuevo nos encontramos ante disparidades en el espacio de representación otorgado a cada personaje. Aurelio González ha estudiado el lenguaje poético del Romancero —siempre condicionado por la tradición oral— distinguiendo tópicos (elementos comunes) y epítetos (que califican lugares y personajes), y en su particular uso y disposición hemos de advertir, entre otras, una función memorística que «implica, por una parte, que el transmisor reconoce las palabras que se emplean como parte de su acervo lingüístico literario tradicional y, por otra, que estas palabras pueden aplicarse para configurar una imagen o expresión propia del texto en particular que se trata de comunicar» (2007: 515).

En los perfiles realizados por ambas versiones predominan los valores positivos concedidos al personaje femenino frente a su contrario. Con todo, en el romance impreso por los Jolis, la descripción denota un mayor interés por conducir la acción y retratar a los protagonistas en estricta relación con los actos que están cometiendo. Este afán del pliego barcelonés termina por desequilibrar el dibujo de los personajes en favor de doña Antonia.

¹¹ La comedia calderoniana *Eco y Narciso* (1661) y el auto sacramental *El divino Narciso* (1688) de sor Juana Inés de la Cruz son dos de sus ejemplos más notables.

	DOÑA ANTONIA	DON PEDRO DE ROJAS
COSME GRANJA	bella / bellísima agradecida amada atenta risueña blancas (manos) desdichada arrastrada irritada (su) invencible (valor) (su planta) animosa invencible (amazona) colérica	vil de baja persona fementido alevoso (que tiene) dos caras destreza (osadía) valerosa malherido (su sangre) alevosa aleve (tu culpa) vil y traidora
HEREDEROS DE JUAN JOLIS	linda acordada de sus glorias (ojos) encarnizados temerosa triste (con) suspiros y congojas (sin) sosiego (con) cólera (con) rigor atrevida	primor y gala (se adorna) gentileza infame villano tirano (muestra) gran valor sobre la tierra
TÉRMINOS COINCIDENTES	<i>ingratitud y dureza</i> <i>desatada leona</i> furiosa gozosa animosa rabiosa sola	<i>galán</i> <i>enternecido</i> falso (con) intención alevosa (por hacer) burla y donaire pícaro gallina

En cuanto a los espacios referidos en cada versión del romance, cuyo enclave común es la ciudad de Lisboa, estos apenas están sujetos a precisiones y tan solo funcionan como margen al recorrido de doña Antonia, desde que adopta el disfraz de hombre hasta que termina su correría. Siendo pocas las etiquetas que permiten emplazar el suceso en un único ambiente, la filiación de los acontecimientos tanto puede atribuirse a un espacio concreto —Lisboa en este caso— como facilitar su asimilación a lugares dispares. En el *Romance de doña Antonia de Lisboa*, la desdichada encuentra a Rojas y a la otra dama en la plaza Redonda (vv. 69-70), donde también tendrá lugar el duelo que enfrenta a la pareja. No ocurre así en el pliego de Cosme Granja (*Nueva relación*: 3), pues es en la calle Redonda —que no plaza— donde se produce la increpación de Antonia, pero no el posterior enfrentamiento, que tiene lugar en la llamada Vitoria. Sí es coincidente en ambos pliegos y adquiere especial relevancia la iglesia o convento de Santa Catalina, a donde la protagonista acude para solicitar su reclusión (*Doña Antonia de Lisboa*, vv. 97-98). La de Santa Catarina es una de las *freguesias* más antiguas y representativas de la capital lusa, cuya conformación tuvo lugar, al menos, a finales del siglo xvi. A pesar de la frecuente identificación entre iglesia y barrio, el templo inició sus obras en 1654 como Iglesia del Santísimo Sacramento y estaba anexada al Convento de los Paulistas. Como ocurrió con buena parte del casco antiguo lisboeta, el terremoto de 1755 obligó a su reconstrucción en 1763, para después integrar, desde 1835, la parroquia de Santa Catarina.¹² Lugar destacado ocupan las campanas de Lisboa, así en los impresos como en el conjunto de muestras orales recogidas del romance, operando siempre como elemento disruptivo. Su sonido pone fin al encuentro apasionado de los enamorados, toda vez que la noche da paso a un nuevo día, y comienzan, así, tanto las tropelías de don Pedro como la consecuente venganza de doña Antonia (*Doña Antonia de Lisboa*, v. 50). Valbuena Esteban (2012: 91) observa en esta alusión a las campanas un recurso que sintetiza el encuentro de los amantes, al tiempo que lo reproduce de forma velada.

DE BOCA DEL PUEBLO

Como tantas veces ocurre con el canon de lo popular, encontrar el origen preciso de los romances sobre enredos, bandolerismo o venganza que hicieron la historia de estas menudencias es tarea laberíntica. La anonimia, otro elemento que tiende a ser común en el género, irremediablemente colabora en esta problemática, dificultando la reconstrucción del camino recorrido por las eventuales versiones de un mismo relato. Rastreando las huellas de doña Antonia de Lisboa en la tradición oral, la encontramos en el nº 79 del *Romancero vulgar y nuevo* de Flor Salazar (1999: 134-135), en el apartado de «Mujeres autosuficientes» de los «Romances de sucesos, lances e historias admirables», categoría que en este caso comparte con *La romera perdonada, Rosaura la de Trujillo, Doña Juana de la Rosa o Vengadora de su honra que se hace bandolero*,¹³ entre otras. En su ficha figuran, además de dos antiguos, catorce íncipits distintos de la tradición oral moderna tras los que podemos encontrar desarrollado el romance.¹⁴ La de Salazar es la misma muestra recogida

¹² Los datos aquí aportados sobre la historia urbanística lisboeta pueden consultarse en el registro en línea del Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) de la república portuguesa (<http://www.monumentos.gov.pt>).

¹³ Según indica Salazar (1999: 136), este último también puede aparecer con el nombre de *Vengadora en traje de varón*, título que Pimentel García (2020: 434) incluye entre los posibles para el romance de doña Antonia de Lisboa, a pesar de no existir una correspondencia entre ellos.

¹⁴ Su difusión habría alcanzado, al menos, Marruecos, Colombia, y Oviedo, León, Zamora, Palencia, Segovia, Albacete, Huesca, Lérida, Cataluña y Tenerife en España (Salazar, 1999: 135).

por Calvo en el *Romancero general de Segovia* (1993: 356-357). Había sido registrada por María Goyri en 1905, en Riaza y de boca de Francisca Vázquez, alias «La Lechuga».

Más allá de las similitudes que en este análisis se señalan con otras historias de proximidad temática, en estos versos dedicados a la supuesta lisboeta se encuentran contaminaciones o combinaciones con otro romance destacado de la tradición judeo-española, *Don Diego León*, que también recoge Armistead en su catálogo del *Romancero judeo-español en el Archivo de Ramón Menéndez Pidal* junto a las diferentes muestras de *Doña Antonia* recolectadas en Tánger y Tetuán (1978: II, 105-107). Precisamente, al dar cuenta en su edición del *Romancero espiritual* de Valdivieso (1984: 132, n. 2) de las dificultades que los hispanistas encontraban cuando debían recurrir a la Hispanic Society of America para sus investigaciones, Aguirre atribuyó a estos obstáculos que la versión de *Doña Antonia de Lisboa* contenida en un pliego suelto de esta misma sociedad no fuese finalmente incluida en la edición de *Romances judeo-españoles de Tánger* (Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1977).

Por su parte, el *Catálogo-índice de romances* de Pimentel García (2020: 434-435) indica tres títulos alternativos bajo los que puede hallarse la composición (*Don Pedro de Rojas*, *Doña Antonia o Vengadora en traje de varón*) e incluye las variantes desarrolladas entre sus íncipits, todos ellos diferentes a los que presentan los impresos de Jolis y Granja. De la primera de estas posibilidades se ha encargado Trapero en su *Romancero general de La Palma* (2000: 419-420), que recoge la herencia que entre sus gentes ha quedado del romance vulgar, aunque, al igual que ocurre con buena parte de ellos, este también se aleja notablemente de las versiones impresas. El relato y su localización, eso sí, permanecieron intactos en la memoria de José Lorenzo de Paz, cornicabrero de 72 años que recitaba así en 1983 sus primeros versos:

Lindos son que me enamoran los ojos de doña Antonia
para contar y decir lo que sucedió en Lisboa
con un galán y una dama que se quieren y se adoran,
y la amistad que se tienen es firme y no hay quien la rompa.

En esta versión, además, el lugar escogido por doña Antonia para su reclusión no es Santa Catalina, sino el hoy desaparecido Convento de San Francisco, originario del siglo XIII y que pereció definitivamente en el XVIII a consecuencia del conocido seísmo en la capital. Al título de *Don Pedro* responde también la versión contenida en la colección de romances asturianos de Juan Menéndez Pidal (1885: 209-210), recogidos *directamente de boca del pueblo*. Se incluye en la categoría de «Puramente novelescos» y fue tomado de Ventura García, vecina de Piniella. Su desenlace descubre en Antonia más dosis de oportunismo —quizá también de astucia— que de pericia, y pasa de ser perseguida por la guardia a escuchar sus vítores gracias a una reivindicación de la honra:

Fueron cambiar las espadas midiéndolas por las hojas:
—Esa para ti es muy larga, esta para mí es muy corta.
Mientras las están cambiando, la cabeza ella le corta;
levantándola del suelo, la puso en una picota.
Cuando la estaba poniendo por allí pasó la ronda.
«¿Quién va?» dice la justicia, y ella respondió animosa:
—Yo le he quitado la vida, pretendí quitarme el honra.—
Todos dicen a una voz: «¡Viva, viva la señora!».

Las variantes de la versión incluida por Salazar (1999: 134-135) también dan cuenta del extenso recorrido del romance por la oralidad. Por el amor de doña Antonia, don Pedro de Rioja llega a ofrecerse para traer de Constantinopla la cabeza del gran turco. El traje con el que la dama inicia su venganza es de su fallecido padre, pero, de nuevo, lo más reseñable se encuentra en el cierre del romance, que en este caso no incluye al decapitado don Pedro, como tampoco la entrada final de la dama en un convento. Es la Antonia que más se ensaña con sus perseguidores, llevándose por delante a siete alcaides:

Empiezan los dos guerreros con espadita furiosa;
al ruido y al alboroto se ha esbarata[d]o la ronda,
la ronda dice: —¿Qué gente? — Y ella responde furiosa:
—Para tales ocasiones mi espada no es melindrosa.—
Ha matado siete alcaides, ha esbaratado la ronda,
y al Corregidor le dio para fraile una corona.

Una muestra más, esta de la tradición oral cubana. Recogida en 1912 de boca de Dominga Martínez, es una versión de La Habana que figura en el *Romancero general de Cuba* de Mariscal (1996: 174-175). En su tradicionalización sobresalen las variantes referidas a la adopción del traje masculino («se fue a la pañetería, / mercó paño e hizo ropa; / media calzó y polaina, / asegún es la persona») y a la salvación espiritual de una Antonia arrepentida («de allí se fuera a un convento / y allí se metiera a monja. / Confesóse y murió santa / y aquí ha acabado la historia»).

DOÑA ANTONIA ENTRE LAS GUAPAS

Los estudios en torno a la literatura de cordel —campo en el que recientemente la investigación ha renovado su interés— a menudo resultan del cuestionamiento sobre el espacio otorgado a lo popular en una historia literaria que requiere completarse y actualizarse. Desde la perspectiva de la sociología literaria, la interrelación de tradición (literaria o no), ficción y crónica que se observa en estas menudencias —realidad que ha hecho de ellas un género editorial, pero también testimonial de muchos episodios históricos y otras tantas leyendas— ha facilitado el cuestionamiento sobre el papel jugado en la conformación del imaginario colectivo por relaciones de sucesos como la que terminó protagonizando doña Antonia.

Mujeres engañadas y dispuestas a vengarse de sus galanes abundan, por ejemplo, en nuestro teatro áureo. También aquellas que acuden al travestismo como vía para la consecución de fines variados. Son, desde luego, algunos de los motivos que encontramos en *La Serrana de la Vera* (1613) de Vélez de Guevara o en *Las dos bandoleras*, atribuida a Lope, dos buenas notas de la demanda que recibían este tipo de correrías criminales. Su éxito hizo proliferar el número de las llamadas comedias de bandoleras y son un ejemplo más del continuo trasvase de temas y personajes entre el Romancero y nuestro teatro,¹⁵ y entre este y la literatura popular de tradición moderna. El caso concreto de la Serrana de la Vera, uno de los mitos de mayor trascendencia en el imaginario español, pero también en el portugués, y fruto de diversas adaptaciones literarias, nos devuelve a la intrincada cuestión sobre las fuentes, ya sean históricas o privativas del folclore. Su leyenda, conver-

¹⁵ Otros ejemplos notorios pueden encontrarse en los romances fronterizos, testimonio literario de las guerras civiles por la Reconquista y que encontraron espacio en comedias lopescas como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* (ca. 1579-1583) o su posterior refundición *El cerco de Santa Fe e ilustre bazaña de Garcilaso* (ca. 1587-1598).

tida en tema recurrente ya desde los cantares medievales, es la de una misteriosa mujer, con una apariencia que unas veces la acerca a los monstruoso y otras solo se detiene en su personalidad asesina, y que engaña con artificios a los hombres que encuentra a su paso, de los que suele disfrutar, vengarse o ambas cosas. El relato de quienes supuestamente han escapado a sus mañas es lo que, en muchas ocasiones, ha trascendido al romance. Sobre los orígenes de esta temática, es preciso atender a las teorías de Caro Baroja:

El tema de la Serrana de la Vera no es un tema histórico: se trata de un tema mítico que ha quedado en el folklore de una región bajo formas especiales, pero del que se pueden encontrar también vestigios en el folklore de otras partes. Los romances y las comedias basadas en él no son sino una elaboración final del tema por un pueblo con tendencias evemeristas, a través de la cual se ven muchos de los elementos míticos primitivos que se podrán fijar mediante otros testimonios de carácter típicamente folklóricos, que deben buscarse en las localidades donde se dice que ocurrió el hecho (1946: 569).

Esta misma apariencia histórica dada a sucesos que pudieron desarrollarse total o parcialmente pero que, al fin, se constituyeron en un relato mitificado es la que a menudo envuelve las relaciones de sucesos tan aplaudidas en el siglo XVIII. También es así en el caso de los modelos de guapas, bandoleras o mujeres desengañadas, en que no por azar encontramos el desarrollo de un paradigma compartido. En todo caso, algunas de las acciones que acomete nuestra protagonista lisboeta la singularizan respecto de algunas de sus compañeras de cordel.

El asesinato es, sin duda, el aspecto que con mayor fuerza circunscribe su historia al grupo de otras muchas mujeres que se deciden a impartir (su) justicia. También aspectos que *a priori* podrían corresponder más a lo accesorio las relacionan; sobre todo, el travestismo como estrategia y la decisión final de hacerse monjas. Sebastiana del Castillo o Teresa de Llanos, que ya ocupan un lugar privilegiado en los estudios del cordel español, cumplen sobradamente el patrón que observamos en doña Antonia: desengaño-venganza en traje de varón-ingreso en un convento. A ellas se unen, en una lista no restringida, Espinela, Victoria Acevedo, Inés de Alfaro, Isabel Gallardo, Margarita Cisneros o Josefa Ramírez.¹⁶

El matrimonio suele ser el elemento que arbitra el desarrollo de todos estos sucesos, aunque no siempre opera desde la misma perspectiva. Josefa Ramírez y Victoria Acevedo desean evitar un matrimonio forzoso, no solo por dar satisfacción a sus ansias de libertad, sino también motivadas por el enamoramiento que presentan hacia otro hombre, a pesar de que este acabe provocando su deshonra. No ocurre así en el caso de Inés de Alfaro, cuyos asesinatos provienen del que llevaron a cabo sus hermanos sobre el que era su pretendiente. Sebastiana del Castillo inicia su huida también a causa de un casamiento, pero no de uno forzado, sino del que ella quiere formalizar y al que su familia se opone. Margarita Cisneros, por su parte, ejecutará tanto a su padre como a su amante —movida por la coacción que el primero ha ejercido sobre ella y por la comprobada cobardía del segundo. La de Juana de la Rosa, que tiende a asociarse especialmente con la de doña Antonia (Trapero, 2000: 420), es otra historia de huida ante el matrimonio obligado, y de nuevo juega un papel fundamental el deseo de libertad, contrapuesto a la reclusión por la que también se opta tras ver cumplida la venganza.

¹⁶ Sus historias se hallan, además de en el mencionado compendio de Salazar, entre los «Romances vulgares que cantan los ciegos» del *Romancero* de Durán (1882: II, 220-411).

Algunas encuentran la pena máxima al final de sus fechorías, pero casi todas ellas coinciden en la decisión última de optar por la vida monacal como parte de un proceso de redención. El ingreso en un convento les permitirá corregir su conducta, redimir sus culpas y casarse con Dios, a quien rendirán ahora la obediencia que no mostraron hacia sus padres, hermanos o maridos. En todas ellas coincide también el recurso del traje de varón, máscara necesaria para conducir hasta buen puerto sus propósitos. No obstante, en buena parte de esta nómina el ropaje masculino no parece adoptarse exclusivamente para afrontar los motivos de su cólera, sino que termina por alargarse en el tiempo, convirtiéndose en herramienta principal de la vida bandolera que desde entonces deciden llevar. En doña Antonia de Lisboa, por el contrario, el travestismo desempeña un papel mucho más acotado en tiempo y forma.

La desesperación ante la noticia de la infidelidad lleva a Antonia a un estado de ira que la metamorfosea en una mujer potencialmente peligrosa, antes incluso de incorporar su nueva imagen. Lejos de ser motor, el disfraz tan solo es instrumento habilitante para adoptar una postura activa ante la defensa de la honra y no pasiva, como correspondía por sexo y posición a la Antonia de los primeros versos. Dorado Blanco (2021: 71) aborda la cuestión de la conservación de la honra en el modelo femenino del siglo XVIII, que cifra en una actitud defensiva ante los peligros que asolan a la mujer, inactiva —al fin— y con un cuidado específico de no provocar la deshonra de los hombres a los que debe obediencia. La portuguesa ha perdido la batalla de estos deberes, razón por la que su única posibilidad es la de pasar a la acción, comportamiento que se corresponde con el atribuido al sexo opuesto.

En este punto, nuestro romance converge con el de las mujeres mencionadas, pero la masculinización de Antonia, posibilitada —que no originada— por la vestimenta de varón y que se inserta en un plan de engaño estudiado, solo permanece mientras continúa su estado de ira. Tras una huida a la desesperada y de regreso a su naturaleza de dama, el recogimiento —este sí, compartido con buena parte de las guapas— resulta ser la mejor salida dada su condición. Por otro lado, aunque en cierta forma opere como detonante del conflicto, el matrimonio parece aquí un elemento más circunscrito al ámbito de la obligación social que al de las pasiones. Este carácter específico participa del rol que a su vez se asigna a los personajes del romance, pues Pedro de Rojas pasa de caballero a *guapo* al traicionar su promesa de casamiento, evento que a su vez obliga a Antonia a poner en práctica —circunstancialmente— las mañas de *guapa*. En estos términos, nos encontramos de frente con el tópico del burlador burlado, que en el caso de la historia ambientada en Lisboa es consecuencia directa del comportamiento donjuanesco.

Otras de las particularidades del romance, quizá la que más destaque dentro del proceso de venganza, es el tratamiento dado al cadáver del enemigo una vez vencido el duelo. Doña Antonia, que en principio había mantenido una distancia razonable respecto de la otra dama en cuestión, decide ahora hacerla partícipe de su rabia, colgando en la puerta de su casa la cabeza del fallecido don Pedro. Este aspecto no solo incide en los altos grados de violencia que se aprecian en romances como este, a los que al deseo de apariencia informativa acompaña en igual grado el sensacionalismo, sino que apela también a una concepción concreta de la justicia. Esta no reside exclusivamente en la recuperación del honor arrebatado por medio de la muerte, sino también en el ejercicio de advertencia pública. Si la entrega amorosa ocurre en la intimidad, la pérdida de la honra se ha producido en el espacio público y como tal ha de ser expuesta su retribución. Con ello, la humillación recae ahora sobre la tercera en discordia. Dorado Blanco (2021: 82) recuerda, además, cómo este comportamiento conforma un paralelismo con el propio proceder de

la justicia ordinaria de la época, que en numerosas ocasiones optaba por exponer alguna extremidad del preso ejecutado en el lugar donde había cometido sus faltas.

Vale la pena, por ello, detenerse en el tipo del guapo y en el éxito que suscitaron personajes con patrones similares al desarrollado por don Pedro de Rojas. En su clasificación de los numerosísimos pliegos de cordel que vieron la luz en su negocio de la calle Bolsería, el impresor valenciano Agustín Laborda precisó una única categoría para los guapos (Gomis Coloma, 2010: 123). Las hazañas de estos bandidos, destacados por su valentía y descaro, conformaron su identidad literaria durante el siglo XVII, capturando especialmente el interés del público dieciochista. Su desentendimiento del honor y su pillería en todo tipo de lances amorosos son, sin ser todas, algunas de las actitudes que con frecuencia están aparejadas a sus trayectorias. Las encontramos individualizadas en las composiciones de las que son protagonistas, pero también en otras en las que el guapo aprovecha para congregar al gremio en una especie de parnaso donde él destaca sobre todos. Es el caso de la *Relación y curioso romance en que se declaran los arrojos y valentías de don Miguel de Arenales y el fin dichoso que tuvo* (s. l., s. i., s. a.),¹⁷ en cuya lista figura, sin salir muy bien parado, un tal Pedro Rojas:

Yo soy guapo y nadie más es ya valiente en la tierra.
 Ya todo jaque es mentira, todo ampón es un badea,
 todo embozado se arrime, todo bandido me tema.
 Conmigo no valen manos a quien no valen las piernas.
 [...]
 Domingo Ribas es baba, Miguel Aguilar no llega,
 Romero fue un mata moscas, Juan de Lara fue una dueña,
 Pedro Andrés no tuvo manos ni Cholvi el de Berjelea,
 Leandro Escales fue un niño, Pedro Rojas no se cuenta
 ni don Agustín Florencio ni el guapo Francisco Esteban.

La popularidad de este guapo viene expresada por el propio compendio de nombres que debían ser reconocibles para el lector de entonces. Además, estos personajes aparecen repetidamente asociados con el éxito que en grado similar recibieron las mujeres valientes, transgresoras, criminales que hemos referido y que, al igual que ocurre con ellos, protagonizan relaciones de sucesos de fin variado, pero en las que lo truculento tiende a tomar espacio. En romances como el de doña Antonia, las desventuras del par amoroso evidencian el recorrido del guapo desde que se presenta como supuesto galán hasta que finalmente es desenmascarado, ya sea por el propio desarrollo de los acontecimientos o por el ajusticiamiento de un tercero. Todas estas características llevaron seguramente a Laborda a incluir también las historias de mujeres como Teresa de Llanos o Sebastiana del Castillo en su categoría de *guapos* (Moll, 1981-1982: 63-63; Gomis Coloma, 2010: 260). A pesar de que, como sabemos, también nuestro romance salió de sus prensas, este no figura en el catálogo elaborado por el impresor en ninguna de sus categorías, lo que no minimiza por ello el carácter de jaque que impregna la historia. El tipo del guapo toma en Pedro de Rojas un comportamiento decididamente más orientado a articular el suceso (des)amoroso, por lo que su picardía no se destaca como símbolo de orgullo y libertad, tal y como ocurre en otros de sus homólogos. El foco está puesto en el personaje femenino y, más concretamente, en lo sangriento de su acción justiciera.

¹⁷ Disponible en el fondo *Spanish Chapbooks*.

MULHERES DE DOS TRADICIONES DE CORDEL

Sin importar la orientación de su perspectiva, esta temática de lo truculento traspasa las fronteras de lo popular en España para instalarse también en las tradiciones vecinas, con tal suerte que encontraremos en la Península Ibérica una sólida transferencia de sus personajes. En el caso concreto de la literatura de cordel portuguesa, para la comprensión de este hecho es necesario atender a las etapas que le son propias. El siglo XVI había sido su periodo más fructífero, dejando paso en el XVII a una segunda etapa dominada por la influencia española, en clara relación con la situación política del periodo. Proliferaron entonces las vidas de santos y todo tipo de textos devotos, que perderían algo de fuerza en el siglo XVIII, cuando la temática picaresca copó gran parte del protagonismo. Ramos (2008: 25) se sirve de los datos recopilados por Teófilo Braga en sus estudios sobre la literatura popular dieciochesca en Portugal para acuñar, a modo de ejemplo, algunos de los títulos que estarían en circulación en torno a 1732, entre ellos, *Pranto de Maria Parda*, *O infante D. Pedro*, *Tratado dos passos*, *O Lazarilho de Tormes*, *Avisos contra os enganos*, *Prática de três compadres*, *Tratado das lições da espada preta*, *As trovas da menina formosa*, *O marquês de Mântua*, *A imperatriz Porcina y Malícia das mulheres*. Una cuarta etapa se inicia a mediados del XVIII, cuando el sensacionalismo comienza a ganar terreno, y parece extenderse durante el Ochocientos con no poco éxito (Ramos, 2008: 26).

Este último periodo es también el de mayor producción de las relaciones de sucesos, en las que —como no podía ser de otra forma— abundarán las dedicadas al terremoto de 1755, pero donde también se acogen historias semejantes a las de nuestro imaginario. En su estudio sobre las conexiones entre el cordel portugués del Setecientos y la popularidad de sus romances en el siglo XIX, Sobreira de Sousa (2017: 175) ha rescatado algunas de las relaciones más exitosas de mediados del XVIII, como *Relação do tumulto popular que sucede em 18 de dezembro do ano passado de 1754 na cidade do Grão Cairo, Nova e fiel relação do terremoto que experimentou Lisboa e todo Portugal no 1. De Novembro de 1755 com algumas observações curiosas e a explicação das suas causas, Nova relação de huma disputa que teve huma couveira com huma cozinheira, Cópia de huma carta escrita por hum amigo a outro com a notícia do prodígio sucedido na vila de Montemor-o-Novo, no nascimento de uma menina com duas cabeças unidas, o Novella curiosa que contém a rapariga de duas mães ou os amores encubertos e a fingida prenhez*.

Si bien no ha sido posible encontrar en la tradición portuguesa una transmisión exacta o con los mismos personajes y escenarios del romance de doña Antonia, la relación entre el romancero de ambas culturas denota una contaminación constante de motivos. En su *Romanceiro Português e Brasileiro*, Costa Fontes (1997: 649-660) registró la correspondencia existente entre títulos españoles y portugueses, a los que hemos de sumar los que figuran en la categoría de «mulheres assassinas», que incluye las historias de *Veneno de Moriana*, *A Galharda* y *A Serrana assassina* (188-191). En el terreno concreto del cordel, el Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (CBDRS) da cuenta de las relaciones entre España y Portugal en el marco del mercado editorial, concretamente entre Lisboa y Barcelona, Madrid o Sevilla. Así, según especifican sus pies de imprenta, algunos de los pliegos dieciochistas vendidos en la capital lusa son reimpresiones de ejemplares que originalmente salieron de estas ciudades españolas. Un mercado de ida y vuelta en el que participan de forma destacada Antonio Pedrozo Galrão (o sus herdeiros a partir de 1740) y el librero Manoel Diniz, con su establecimiento «à las puertas de Santa Catherina». De hecho, López Poza (2013: 252) ha señalado a Pedrozo Galrão como autor de dos de las relaciones traducidas del portugués al español que recoge el CBDRS.

El catálogo también evidencia cómo el número de relaciones impresas en España que toman como tema o lugar de desarrollo la capital lisboeta es considerablemente mayor durante el periodo en el que ambos países estuvieron unificados, entre 1580 y 1640, con predominio en este caso de los pliegos que refieren grandes batallas y victorias acometidas, festividades solemnes y encuentros diplomáticos. A estos se suman otros sucesos de contenido mucho más disparatado, sobre perros con poderes místicos o tortugas que alcanzan dimensiones monstruosas.

Que Lisboa haya sido el enclave escogido para las vivencias de doña Antonia queda sellado en la denominación misma del personaje, pero no por ello es necesario buscar una suerte de correspondencia entre los emplazamientos que señala el romance y los de la capital lusa real. Los espacios advertidos, cuyo papel es accesorio respecto del hecho narrado, están altamente sujetos a la invención y a la vaguedad de sus informaciones. Estas características facilitan la identificación por parte de un receptor múltiple y, en el caso concreto de los sucesos acaecidos más allá de nuestras fronteras, suman un componente exótico. Por otro lado, como ha señalado Iglesias Castellano (2013: 200), la utilización de lugares comunes, reconocibles o asimilables de forma general por diferentes regiones facilita la transmisión del *exemplum* de romances y relaciones de sucesos, aspecto que comentaremos en líneas posteriores. La proximidad geográfica y cultural entre Portugal y España, así como su pasado compartido, favorece la transmisión de temas, personajes y lugares en ambas direcciones. Solo con echar un vistazo rápido al *Romancero* de Durán observaremos un espacio generoso reservado a las composiciones relacionadas con la historia portuguesa (1882: II, 215-22), además de incluir otros tantos romances vulgares localizados en Lisboa u Oporto.¹⁸

En las relaciones de sucesos ibéricas el género impone una dualidad que se acentúa en las historias de tipo sagrado o en las que los roles juegan un papel decisivo. Esta consiste en un equilibrado artificio que mezcla la (seudo)noticia y el afán ejemplarizante. Ya se ha mencionado entre algunos de los impresos portugueses de principios del XVIII *Malícia das mulheres*, un pliego de ocho páginas publicado, entre otras, por la oficina lisboeta de Manoel Fernandes da Costa en 1738.¹⁹ Como es costumbre, al completar el título se nos desvela su contenido: *nella se trataõ muitas sentenças, autoridades à cerca da malicia que ha em algumas dellas, e assim trata, como duas mulheres enganaraõ seus maridos graciosamente*. Tras estas, como en las historias de guapas y jaques que traímos a colación, subyacen la denuncia y la reivindicación de ciertos modelos de conducta, que en el caso de la mujer siempre expresan el castigo al que la somete el mantenimiento de su honra.

Para Baldellou Monclús (2015: 230) el caso de Antonia de Lisboa es un ejemplo de cómo el equilibrio social impuesto y su sostenimiento justifican la transgresión que algunos personajes femeninos ejercen en la literatura popular:

Todas estas mujeres se acercaron al género masculino en su descripción física, atributos e incluso en la iconografía que acompañaba los relatos. La dotación de atributos masculinos representaba realmente un cambio de personalidad y un incremento de sus capacidades físicas.

¹⁸ Entre ellos, el «Catálogo de pliegos sueltos» cita *La fiera de Oporto. Caso notable y espantoso que acaba de suceder en la ciudad de Oporto, reino de Portugal, con un animal fiero; dase cuenta de cómo por la providencia de Dios arrebataba diariamente los niños de las casas de sus padres, sin hacerse visible, trasladándolos a una cueva de un monte; declarase también cómo al cabo de algunos días se descubrió la causa de este castigo por un tierno niño de pechos que lo declaró por disposición divina* (Durán, 1882: I, xc).

¹⁹ Disponible para su consulta en la Biblioteca Digital Nacional de Portugal (BNP, res-4283-20-v).

La adopción del traje masculino no le confiere más poder que el de su propia voluntad, generando una fuerza y destrezas que en principio no habrían de corresponderle, pero que se desatan por la defensa de su bien más preciado. Así pues, lejos de la batalla que el academicismo dieciochista dará a estas menudencias, lo cierto es que en engaños como los de Pedro de Rojas la literatura popular ejerce un *exemplum* que no abandona la idea de mujer institucionalizada en el periodo.

El Setecientos no solo iniciaba un ciclo de esplendor en la producción y venta de esta literatura efímera, sino también uno de los más combativos con sus historias. Si bien los reinados de Felipe V y Carlos III propiciaron una liberalización del mercado editorial sin precedentes (García Pérez, 1998: 200; Martínez Torres, 2021: 144-146), también ha sido ampliamente referenciada la actitud desdeñosa y preocupante que mostraron hacia sus menudencias ilustrados como Feijoo o Meléndez Valdés (Álvarez Barrientos, 2005: 305), quienes observaban en ellas la herencia popular barroca y el lastre de su mal gusto, superstición y ociosidad. Con todo, en romances como el de doña Antonia observamos la preocupación por el mantenimiento del *status quo* social vigente, sin que ello impida a sus hojas volanderas abrir al público las puertas de la excepcionalidad, la truculencia y el sensacionalismo. Toda una estrategia editorial que tanto debe su éxito a la legendaria valentía de estas mujeres como a la de los impresores que las hicieron protagonistas de sus pliegos.

ESTA EDICIÓN

Tal y como es costumbre en los impresos del periodo, el pliego de Herederos de Juan Jolis (*B*) presenta el romance en su división octosílábica original y a doble columna. Esta edición opta, sin embargo, por disponerlo en una única tirada de hexadecasílabos, separando con la oportuna cesura sus hemistiquios, en línea con el tratamiento dado por lo general a este tipo de composiciones y que fijó la escuela romancera de Menéndez Pidal y Diego Catalán. No ocurre así en el caso de la letrilla final, con estribillo «porque descubre la cara / secretos del corazón», cuya disposición original se mantiene. En cuanto a los criterios de edición adoptados:

- Se actualizan todas las grafías que no representan valor fonológico, transcribiendo *b* o *v*, *y* o *ll* y resolviendo la presencia de *h* de acuerdo con la norma actual de la Real Academia Española.
- Se establece la unión y separación de palabras según su uso moderno, aunque se conservan las amalgamas *aquesto*, *desta*, *della*, *desque* y la construcción *al encuentra*, referenciada en nota con otro uso similar, como también ocurre con el resto de términos en desuso o que requieren de aclaración.
- En lo posible, se enmiendan los errores de impresión o ausencias que rompen el esquema métrico, y se indican, cuando las hay, las variantes para esos mismos versos presentes en los impresos de la *Nueva relación y curioso romance* de Granja (*V*), Laborda (*V*) y Casas (*M*). Por tratarse de la misma versión del *Romance de doña Antonia* y su letrilla, se registra también en nota toda variante correspondiente al pliego sin pie de imprenta (*N*) que conserva la British Library.
- Con arreglo a la norma vigente, se regularizan la acentuación, la puntuación y el uso de las mayúsculas.

ROMANCE DE DOÑA ANTONIA DE LISBOA

Y ahora nuevamente se ha añadido una letra a la fin de gusto
(ó-a)

20 rompe B, N ; firme que no hay quien la rompa V, V, M .

21 que me has mostrado *V, V, M.*

22 *satisfecha*. Cfr. Isla (1992: 804-805): «Y, habiéndose despedido fray Gerundio cortesanamente de todo el lugar, hasta de aquella tía que no le había visitado por el cuento de la gallina (la cual quedó tan pagada de esta acción que desde aquel punto hizo las paces con la buena de la señora Catanla), [...] partió para Pero Rubio en compañía de su padre». Tanto en *B* como en *N*, el participio figura en masculino singular.

23 «Cierta género de cinta de tres dedos o más de ancho. Suéñense hacer lisas o labradas y de un solo color o de varios. Pudo llamarse así por haber venido las primeras cintas de esta calidad de la ciudad de Colonia» (*Diccionario de Autoridades* 1726-1739, en adelante *Aut.*).

24 «Lo mismo que broche, según dice Covarr. en su *Tesoro*» (Aut.).

24-25. Igual que broche, según dice Covarrubias (1991: 431).

25 *al frente*. Cfr. Burgos (1999: s.p.): «y aun algunos en el tal tiempo aparejan sus armas para se defender asi como es el puerco montes que aguza sus dientes al encontra de un arbol y se echa en el lodo y despues de seco se va a pelear con los otros animales como dice Aristoteles»

Y sin turbarse le ha dicho: —¿Qué cabeza o qué corona
36 es la que queréis que traiga y en tus manos te la ponga?
—Yo no estimo valentías, sino saber en qué forma
38 es el amor que me tienes, pues que tanto me enamoras.
Si ha de ser para la vida y que vivamos con honra;
40 mas, si pretendes burlarte, de mí no alcanzarás cosa.
—Juro la cruz soberana y otra que mi pecho adorna
42 que no olvidaré jamás a prenda tan deseosa.
—Con esta razón que dices basta para que se rompan²⁶
44 de mi pecho las aldabas, aunque hubiera más que hojas.²⁷
Desde hoy te entrego mi alma para que della dispongas. —
46 Y, herido con esta flecha,²⁸ dijo don Pedro de Rojas:
—Abre esos brasos²⁹ de amor y reconocerás, señora,
48 una alma que anda perdida y hoy se halla tan dichosa. —
Desde las doce don Pedro estuvo con doña Antonia,
50 hasta que tocaron al alba³⁰ las campanas de Lisboa.
Fuese de allí don Pedro dejándola muy gozosa,
52 recreando los sentidos, acordada de sus glorias.
Mas el falso caballero, con intención alevosa,³¹
54 por hacer burla y donaire, fuese a enamorar de otra.
Doña Antonia que lo supo, no hay desatada leona
56 que con ella se acompañe³² según estaba furiosa.
Los ojos encarnizados, pidió al cielo temerosa
58 la venganza del traidor que ha causado su deshonra.
Y lamentándose, triste, con suspiros y congojas,
60 sin sosiego, por su cuarto, iba diciendo doña Antonia:
—Cielo, ¡cómo tanto tardes! Noche, ¡cómo no te adornas
62 con ese manto celeste lleno de estrellas piadosas! —
Y así que vino la noche, luego con cólera arroja
64 el hábito de mujer, calzón y ropilla³³ toma,
y una famosa rodela³⁴ con una granadita hoja;³⁵
66 pendiente de la pretina lleva una daga curiosa
y un casco de fino acero que en lo alto de la gola
68 trae un letrero que dice: «A la venganza y deshonra».
Apenas estuvo armada, fuese a la plaza Redonda
70 en busca de su contrario y hallole que está con otra,

²⁶ rompen *N*; rompa *V, V, M*.

²⁷ «Se llama en los vestidos, y también en las puertas y ventanas, la que es mitad de una parte de ellos, como hoja de calzón, de manga, etc.» (*Aut.*).

²⁸ Entiéndase, *la flecha del amor*.

²⁹ brazos *N*.

³⁰ hasta que al alba tocaron *V, V, M*.

³¹ alevosa *N*.

³² «Lo mismo que comparar» (*Diccionario de la Real Academia Española*, tomo primero A-B, edición de 1770).

³³ «Vestidura corta con mangas y brahones de quienes penden regularmente otras mangas sueltas o perdidas, y se viste ajustadamente al medio cuerpo, sobre el jubón» (*Aut.*). Cfr. Duque de Estrada (1982: 348): «Las caricias que se me hicieron aquella noche, los regalos, los presentes, fue mucha cosa, porque el Príncipe me dio un corte de vestido de brocado, capa, calzón, ropilla y jubón con guarniciones de oro para él, que valía trescientos escudos».

³⁴ «Escudo redondo y delgado que, embrazado en el brazo izquierdo, cubre el pecho al que pelea con espada» (*Aut.*).

³⁵ con una espada ilustre.

72 cuya dama en hermosura crió el cielo tan graciosa
que solo para igualarse era bastante ella propia.³⁶
74 Desque delante lo tuvo, le dijo en esta forma:
—¡Pícaro, infame, gallina!, siempre villano en tus cosas,
76 ¿te acuerdas de una palabra que distes a una señora
que le quitaste la flor y le dejaste a la sombra?
78 Has de saber que yo soy y me llamo doña Antonia,
que te [he] de³⁷ quitar el alma si el cielo no me [lo] estorba.³⁸
80 Mete, tirano, gallina, mano a la cobarde hoja;
esta para ti es muy larga, que con la razón me acoja. —³⁹
82 Ya se crusen los aceros, y las centellas que arrojan
tantas son que al cielo suben a pedir misericordia.
84 Y aunque muestra gran valor, ya desmayaba el de Rojas;
con puntas⁴⁰ le favorece hasta que cayó de boca
don Pedro sobre la tierra, y con rigor doña Antonia
86 sacó la daga que trae y la cabeza le corta.
88 La cuelga de los cabellos a la puerta de su moza,
y estándosela colgando pasó por allí la ronda,
y al preguntarle «quién va», atrevida y animosa
90 terció su capa y rodela arrencando de la hoja;⁴¹
y embistiendo con ellos, como rabiosa leona,
entre todos hizo plaza⁴² por no ser la melindrosa.
92 Al señor corregidor en lo alto de la tolva⁴³
94 para ser fraile de misa le ha ordenado de corona.
Y a un alguacil de mar que Garcilaso se nombra
96 le dejó tendido en tierra, pidiendo misericordia.
98 Todos huyen, nadie aguarda, Antonia se quedó sola;
y fuese en Santa Catalina,⁴⁴ pidió el hábito de monja.

Fin del romance

36 propria N.

37 que te de *B*; que te he de *N, V, V_r, M*.

38 no me estorba B, N ; no me lo estorba V, V_r, M .

39 me acojo *B, N.*

40 «El extremo agudo de algún instrumento con que se puede herir, como la espada, la aguja, etc.» (*Aut.*). El verso refiere aquí la condición de dama de la agresora, que no favorece al caballero sino a golpes de espada.

⁴¹ *sacando la espada*. Puede tratarse de un uso del verbo catalán «arrencar».

⁴² Cfr. Díaz de Guzmán (1835: 44): «Mas como el capitán estaba con recelo de lo que sucedió, desenvolviéndose con gran valor con espada y rodela, hiriendo y matando a los que le cercaban, se hizo plaza y socorrió a los soldados que en aquella sazón estaban bien oprimidos».

43 Tomada aquí por *cabeza*.

44 se entró en Santa Catalina *V, V, M.*

LETRILLA⁴⁵

Ser de amor esa pasión
tu rostro, Antonia, lo declara,
porque descubre la cara
secretos del corazón.
5
El suspirar y gemir,
el llorar y no cantar,
ese continuo velar
y ese tan poco dormir
señales son de afición,
10 que tu rostro lo declara
porque descubre la cara
secretos del corazón.
Amor, dinero y cuidado
mal se pueden encubrir,
15 que por fuerza han de salir
del pecho más encerrado;
y esa continua pasión
fácilmente lo declara,
porque descubre la cara
secretos del corazón.
20 Pintar al amor⁴⁶ con alas
por do es bien que se presuma,
que pues se adorna de pluma
serán de viento sus alas;
y así con grande razón
25 da tu rostro muestra clara,
porque descubre la cara
secretos del corazón.

FIN

*Barcelona. En la imprenta de los Herederos de Juan Jolis,
en la calle de los Algodoneros.*

⁴⁵ Esta letrilla, como ya se ha apuntado, es un añadido que cierra el pliego para completar su página final. La composición presenta cierto recorrido, actualizándose siempre en el nombre de la enamorada a quien se dirige. Así, la encontramos a nombre de *Inés* en el nº 193 de la *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Juan Nicolás Böhl de Faber (1821: 272), quien a su vez la toma del *Romancero general* de 1604 (I, f. 452). Entre otros compendios ochocentistas que la recogen, también aparece en el *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles* de Eugenio de Ochoa (1838: 291).

⁴⁶ el amor *N.*

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1972), *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2005), «Poesía popular e imagen de España, según Meléndez Valdés», en Jesús Cañas, Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 305-316.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1978), *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- BALDELOU MONCLÚS, Daniel (2015), «El ascenso a la masculinidad: mujeres transgresoras en la literatura popular del siglo XVIII», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 21, pp. 205-236, <https://doi.org/10.25267/Cuad_Illus_Romant.2015.i21.12>.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (1821), *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo, Perthes y Besser.
- BURGOS, Fray Vicente de (1999), *Traducción de «El libro de Proprietatibus Rerum» de Bartolomé Anglicus*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Edición de María Teresa Herrera y María Nieves Sánchez.
- CALVO, Raquel (1993), *Romancero general de Segovia*, Segovia, Seminario Menéndez Pidal / Diputación de Segovia.
- CARO BAROJA, Julio (1946), «¿Es de origen mítico la “leyenda” de la Serrana de la Vera?», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 2, pp. 568-572.
- CARTA, Constance (2017), «Primera aproximación a un parnaso popular decimonónico: la colección de pliegos de Carmona en la Biblioteca Universitaria de Ginebra», en Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.), *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*, New York, IDEA, pp. 131-155.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago (2009), «Relaciones de sucesos y relaciones de comedia en los pliegos de cordel del siglo XVIII», en Patrick Begrand (coord.), *Representaciones de la alteridad ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos (siglos XVI-XVIII)*. *V Congreso Internacional SIERS, LHPLE, UFC Besançon*, 6, 7, 8 de septiembre de 2007, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 61-70.
- COSTA FONTES, Manuel da (1997), *O Romanceiro português e brasileiro: índice temático e bibliográfico*, 2 vols., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy (1835), *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata*, Buenos Aires, Imprenta del Estado. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- DORADO BLANCO, Jesús (2021), «“Por rescatar la honra, once muertes dejó hechas”: mujeres vengadoras del honor en las relaciones de sucesos», en Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), *«Labor improbus». Actas del X Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2020)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 69-84.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego (1982), *Comentarios del desengaño de sí mismo. Vida del mismo autor*, Madrid, Castalia, Edición de Henry Ettinghausen.
- DURÁN, Agustín (1877, 1882), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., *Biblioteca de Autores Españoles: desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Rivadeneira.
- ESPEJO, Cristóbal (1925), «Pleito entre ciegos e impresores (1680-1755)», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, nº 6, pp. 206-236.
- GARCÍA PÉREZ, Sandra (1998), «Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos a las Cortes de Cádiz. Un acercamiento a la legislación», *Boletín de la ANABAD*, vol. 48, nº 2, pp. 197-204.

- GONZÁLEZ, Aurelio (2007), «Fórmulas y motivos construcción poética del romancero», en Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), *Las dos orillas: actas del xv Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. I, Monterrey, Fondo de Cultura Económica, pp. 513-528.
- GOMIS COLOMA, Juan (2010), *Menudencias de imprenta: producción y circulación de la literatura popular en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Universidad de Valencia. Tesis doctoral, <<https://roderic.uv.es/handle/10550/38554>>.
- IGLESIAS CASTELLANO, Abel (2013), «Las finalidades de las relaciones de sucesos y los elementos que aumentan su efectividad: el caso de un mesonero avaricioso», *SCRIPTA: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, nº 1, pp. 191-211, <<http://dx.doi.org/10.7203/scripta.1.2584>>.
- ISLA, José Francisco de (1992), *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, Madrid, Gredos. Edición de José Jurado.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2013), «Relaciones de sucesos traducidas al español», en Pedro M. Cátedra García (dir.) y María Eugenia Díaz Tena (ed.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, SIERS-SEMYR, pp. 249-273.
- MADROÑAL, Abraham (2017), «Pliegos poéticos desconocidos en las bibliotecas de la Universidad de Ginebra», en Abraham Madroñal y Carlos Mata Induráin (eds.), *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*, New York, IDEA, pp. 195-283.
- MARCO, Joaquín (1977), *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX: (una aproximación a los pliegos de cordel)*, 2 vols., Madrid, Taurus.
- MARISCAL, Beatriz (1996), *Romancero general de Cuba*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- MARTÍNEZ TORRES, Cristina Rosario (2021), «Autoría y reescritura en la literatura de cordel del siglo XVIII: los impresores Manuel Martí y Francisco Benedito en cuatro pliegos de la Universidad de Ginebra», *Boletín Hispánico Helvético*, nºs 37-38, pp. 137-159.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1885), *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid, Imprenta y Fundación de los hijos de J. A. García.
- MOLL, Jaime (1981-1982), «Un catálogo de pliegos sueltos de la imprenta de Agustín Laborda y Campo», *Cuadernos de bibliofilia: revista trimestral del libro antiguo*, nº 8, pp. 57-66.
- Nueva relación y curioso romance en que se declara un caso que sucedió en la ciudad de Lisboa co[n] un caballero llamado don Pedro de Rojas. Declarase lo que le pasó con una dama que se llamaba doña Antonia, a quien él burlo cautelosamente, y también se refiere la bizarria con que la dama tomó la venganza desta ofensa por su propia mano*, Valencia, imprenta de Cosme Granja [s. a., ca. 1734-1765], Biblioteca Valenciana, Fondo antiguo, sign. XVIII/1106(146), <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=5508>>.
- OCHOA Y RONNA, Eugenio de (1838), *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, París, Librería Europea de Baudry.
- PIMENTEL GARCÍA, Miriam (2020), *Catálogo-índice de romances y canciones narrativas de tradición oral*, Jaén, Universidad de Jaén (Anejos del Boletín de Literatura Oral, nº 5), <<https://doi.org/10.17561/blo.vanejo5.5713>>.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Carlos (1860), «Observaciones a la Biblioteca de Autores Españoles (editor D. M. Rivadeneira)», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, nº 6, pp. 257-264.
- RAMOS, Ana Margarida (2008), *Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII*, Lisboa, Edições Colibri.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (1984), *Romancero impreso en Cataluña*, 3 vols., Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.

- Romance de doña Antonia de Lisboa. Y ahora nuevamente se ha añadido una letra a la fin de gusto*, Barcelona, Imprenta de Herederos de Juan Jolis, [s. a. ca. 1760-1770], Biblioteca de la Universidad de Ginebra, Fondo Romances de Barcelona, nº 18.
- SALAZAR, Flor (1999), *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.
- SOBREIRA DE SOUSA, Moizeis (2017), «As conexões entre a literatura de cordel setecentista e a ascensão do romance em Portugal no século XIX», *Navegações*, vol. 10, nº 2, pp. 172-177, <<http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2017.2.23375>>.
- TRAPERO, Maximiliano (2000), *Romancero general de La Palma*, Santa Cruz de La Palma, Editorial Cabildo Insular.
- VALBUENA ESTEBAN, Carlos Miguel Ángel (2012), *La vitalidad del romance: del medioevo español a los corridos prohibidos de Colombia*, Madrid, UNED. Tesis doctoral, <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Cmavalbuena/Documento.pdf>>.
- VALDIVIESO, José de (1984), *Romancero espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe. Edición de José María Aguirre.