



Repertorio abreviado de fuentes impresas del romancero (1501-1552): justificación y criterios de un catálogo en *open access* (CIM/RAR16)^{1*}

Mario Garvin
(Universität Konstanz)

RESUMEN:

El presente trabajo ofrece una introducción al *Repertorio abreviado de fuentes impresas del romancero (1501-1552)*. En una primera parte se revisan las tradiciones críticas en las que dicho repertorio se inserta y cuál es la situación que lo justifica. A continuación, se presenta la estructura de dicho repertorio y de las diversas entradas que lo componen.

PALABRAS CLAVE: Romancero, Humanidades Digitales, Bibliografía, Imprenta.

ABSTRACT:

This paper offers an introduction to the *Repertorio abreviado de fuentes impresas del romancero (1501-1552)*. The first part reviews the critical traditions in which this repertory is inserted and the situation that justifies it. The structure of this repertory and the various entries that comprise it are then presented.

KEYWORDS: Romancero, Digital Humanities, Bibliography, Printing.

Bibliografía y estudios literarios: tradiciones previas en los trabajos sobre el romancero

Desde hace unos pocos meses, pueden consultarse en la página web del grupo de investigación CIM, dirigido por Josep Lluís Martos, tanto un repertorio de fuentes manuscritas del romancero, elaborado por Virginie Dumanoir² como un *Repertorio abreviado de fuentes impresas del romancero impreso (1501-1552)*. Ambos repertorios se integran dentro

1.- 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), y cuyo principal investigador es Josep Lluís Martos.

2.- Dumanoir, Virginie (2023-), *Repertorio abreviado de fuentes del Romancero manuscrito*, en *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*, coord. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant. <<https://cancioneros.org/rarm>> [consulta: 4/10/2023].

de POECIM³, un catálogo de acceso abierto cuyo objetivo es el de ofrecer trabajos monográficos sobre fuentes manuscritas e impresas de cancionero y romancero. Estos tres instrumentos forman parte de un todo interconectado, en la medida en que POECIM ofrece versiones extensas de algunas de las entradas que recogen los repertorios abreviados; éstos, por su parte, son exhaustivos, pero, como el propio nombre indica, más reducidos en la información que ofrecen. El objetivo del presente trabajo es ofrecer una justificación del repertorio abreviado de fuentes impresas, de las razones lo que motivan, así como de su estructura y funcionamiento. Antes de entrar a presentar con detalle estos aspectos, sin embargo, resulta necesario para una mejor comprensión de su estructura y contenidos exponer brevemente los principales aspectos teóricos que han guiado la concepción y desarrollo de los materiales que lo componen.

Como ocurre en muchas ocasiones, antes de la aparición del presente repertorio, en línea desde noviembre de 2022, el estado de los estudios sobre las fuentes impresas del romancero no se correspondía con el de los instrumentos científicos que estaban a disposición de los investigadores. En los últimos años, nuestro conocimiento de los aspectos materiales, internos, socioliterarios y ecdóticos de las fuentes impresas había alcanzado un desarrollo que exigía disponer de un único instrumento de consulta que reuniera la multitud de datos sobre estas fuentes dispersos por diversos trabajos, los actualizara y los adaptara a los cauces trazados por la investigación más reciente⁴. Según decimos, el presente repertorio es un catálogo de fuentes *impresas*, de modo que la materialidad de los testimonios constituye el núcleo central en torno al que se articulan tanto el propio catálogo como cada una de las entradas particulares que lo componen. Esta orientación constituye el aspecto más novedoso del presente repertorio frente a los instrumentos bibliográficos existentes y es, a la postre, el que justifica su forma y contenido, ya que implica un modo determinado de comprender y abordar el romancero.

Durante el siglo XIX, cuando aparecen los trabajos fundacionales de Ferdinand Wolf⁵, Konrad Hoffmann, Agustín Durán⁶ o Georges Depping⁷ la bibliografía aún no se había separado de forma clara de la *Literaturwissenschaft* y cualquier trabajo sobre el romancero incluía con absoluta normalidad trabajos sobre número y estado de las fuentes. Con

3.– Como aclara Martos, POECIM es «un acrónimo derivado de sus tres objetos de estudio principales (Poesía, Ecdótica e Imprenta) y que juega, así, con el nombre nuestro grupo de investigación, lo que permite identificar el producto fácilmente y asociarlo a éste» (2018: 325)

4.– Son muchos los trabajos de los que habría que dar cuenta en esta nota si su objetivo fuera el de ofrecer una bibliografía exhaustiva. El lector interesado puede encontrar una bibliografía más detallada en las entradas que conforman cada uno de los citados repertorios. Con todo, además de los trabajos realizados en el seno del grupo CIM, cabe destacar por su relevancia para muchos de los aspectos que aquí nos ocupan las aportaciones realizadas por Giuseppe Di Stefano y Vicenç Beltran, así como, desde el campo de la bibliografía, los trabajos de Mercedes Fernández Valladares.

5.– Resulta suficientemente significativo el detalle con que Wolf, por ejemplo, analiza la colección de pliegos sueltos conservada en Praga (1850), o la justificación que ofrece al describir, por primera vez, el *Cancionero general de obras nuevas*: «Dieser *Cancionero* ist ein allen Bibliographen in- und außerhalb Spaniens völlig unbekannter und das vorliegende aller Wahrscheinlichkeit nach wohl das einzige davon erhaltene Exemplar. Ich glaube daher im Interesse der Wissenschaft eine genaue und vollständige Beschreibung dieses Unicum's nebst Angabe seines Inhaltes hier mittheilen zu sollen» (1853: 1)

6.– Me refiero aquí, en concreto, al *Catálogo por orden alfabético de varios pliegos sueltos que contienen romances, villancicos, canciones, etc., de poesía popular o popularizada*, que Durán incluyó en el primer tomo de su *Romancero general* (1849: 67-96).

7.– Primero en su colección de romances antiguos publicada en alemán en 1817, traducida posteriormente al español. De la edición publicada en Londres en 1825 hay edición facsímil con estudio de Pedro M. Piñero e introducción y notas de José J. Labrador y Ralph Di Franco (2014)

el siglo XX, sin embargo, ambas disciplinas fueron adquiriendo independencia y, aunque obviamente se mantuvieron interconectadas, cada una siguió sus intereses particulares. Por un lado, la vertiente más tradicional y literaria se ocupó de motivos y contenidos, intentando acotar los romances desde una perspectiva temático-cronológica. No es este el lugar para tratar tal evolución y no se me escapa el imprescindible papel que desempeñaron tanto Ramón Menéndez Pidal⁸ como alguno de sus discípulos⁹ en el campo de la bibliografía sobre el romancero, pero ese no fue, desde luego, el principal de sus intereses, que se enfocaron hacia cuestiones poéticas. Una de las principales aportaciones de esta vertiente fue la clasificación de los romances conocidos en varias categorías. La más relevante, por las consecuencias que tuvo, acaso fue la distinción entre, por un lado, los romances viejos y, por otro, los posteriores: primero los eruditos y luego los nuevos. Aunque a primera vista pudiera parecerlo, la base decimonónica de esta clasificación (Garvin, 2023a) no es cronológica, sino estilística, considerándose viejos aquellos que cumplían una serie de requisitos, algo que, con diversas precisiones, se ha seguido haciendo hasta hoy. Cronológicamente, por diversos motivos, el *Cancionero de romances* de Martín Nucio ha venido actuando como frontera divisoria entre una y otra etapa, algo que remite a una distinción de Menéndez Pidal, para quien los romances viejos tenían «desde siempre una doble función: el recreo del ánimo y la información histórica, duplicidad esta heredada de las antiguas gestas» (1953, II: 109). Sin embargo —y siempre según Menéndez Pidal— a partir especialmente de la publicación de la *Crónica alfonsí* de Florián de Ocampo (1541) «se pensó en componer otros nuevos con el objeto de poner la materia de las crónicas y memorias autorizadas», es decir, en «componer romances nuevos destinados a difundir los conocimientos históricos dejando muy de lado el recreo y el arte» (1953, II: 109).

Sin embargo —y puesto que, como decimos la raíz, de la clasificación no es cronológica, sino estilística— que los romances compuestos después de 1550 no se consideren como antiguos no significa que los que se compusieron antes sí lo sean. El resultado ha sido que los romances de la segunda mitad han sido hasta hace muy poco prácticamente ignorados por la crítica¹⁰, al igual que aquellos de la primera que no se han considerado antiguos¹¹. Los que sí se clasificaron como tales, han gozado del indudable favor de la crítica, que los ha ido clasificando, desde el siglo XIX, con más o menos subdivisiones, en romances novelescos, épicos, históricos, moriscos, carolingios, troyanos, etc. Obviamente, cada una de estas adjetivaciones delimita un corpus concreto, pero el resultado es siempre el mismo: hay romances que, pese a estar en fuentes impresas de la primera mitad del siglo no se tienen en cuenta y, al mismo tiempo y por las mismas razones, hay fuentes impresas cuyo contenido no se ha tenido en cuenta en su totalidad, con las consecuencias que ello acarrea.

8.— Muy representativos de sus intereses en el campo bibliográfico son, en este sentido, el estudio introductorio a la edición facsímil de la edición sin año del *Cancionero de romances* (1914), así como los dos tomos de su *Romancero Hispánico* (1953) o su breve estudio sobre los pliegos de Praga (1961).

9.— Véase al respecto el trabajo de Fernández Valladares sobre Rafael Lapesa y los pliegos sueltos (2016)

10.— Mariano de la Campa viene encargándose desde hace algunos años de la recuperación de buena parte de estos romances. Véase su reciente trabajo (2023) y la bibliografía allí citada.

11.— Los que han merecido atención en algún trabajo, lo han hecho por su relación con alguna obra de mayor importancia, como los relacionados con la *Celestina* (Mota, 2003) o con el *Amadís de Gaula* (García de Enterría, 1986, 1990).

En 1977, hace por tanto más de cuarenta años, Giuseppe Di Stefano escribió un trabajo fundamental sobre *La difusión impresa del romancero antiguo* en el que advertía de que no se disponía de un canon de los textos que componen el romancero quinientista (1977: 374) y proponía una serie de textos que podrían componerlo. Al comentar este tipo de clasificaciones temático-cronológicas, Di Stefano se mostraba plenamente consciente de que el Quinientos ofrecía un conjunto de textos cuya clasificación y estudio precisaba —y sigue precisando, apunto ahora— «una revisión radical que no confunda criterios literarios y cronológicos» (1977: 375). A la hora elaborar una lista de romances sobre los que llevar a cabo su estudio de difusión, sin embargo, se ciñó a «un conjunto de romances narrativos, *primitivos, viejos, tradicionales, juglarescos*, etc., que, sin aspirar a ser completo, no es un muestrario parcial, ya que he preferido pecar más por exceso que por defecto» (1977: 375 y Cuadro IX; las cursivas son del autor). El corpus total ascendía a un total de 187 romances. Ese elenco, tal y como confiesa el propio Di Stefano, se realizó ciñéndose «a la convención [y] tomando como base el *Romancero Hispánico* o el *Romancero tradicional* de Menéndez Pidal» (1977: 375).

Esa misma convención es la que sigue Giuliana Piacentini en su *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo*, obra cuyos tres volúmenes aparecieron escalonados en el tiempo (1981, 1986 y 1991). En el volumen dedicado a los pliegos sueltos (1981), Piacentini lista 180 romances, mientras que en el dedicado a los cancioneros y romanceiros (1986) se cuentan 250 romances, aunque estos no hay que sumarlos a los anteriores, pues muchos de ellos aparecen en distintos transmisores¹².

Este tipo de acercamiento a los romances del Quinientos adolece, en mi opinión, de dos problemas fundamentales. En primer lugar, como ya hemos dicho, se basa en una clasificación en base a criterios temático-estilísticos, que adquiere pronto en la crítica claros matices valorativos, y al hacerlo, separa textos que para su cabal comprensión requieren de un acercamiento común porque se componen y se transmiten en los mismos contextos socioliterarios y editoriales. Un caso evidente de conjuntos textuales que precisan ser contemplados en un mismo contexto lo ofrece precisamente el ya mencionado romancero erudito. Tradicionalmente menospreciado por la crítica, en los últimos años han surgido una serie de trabajos importantes en torno a sus principales obras a mitad de siglo¹³. No se trata, en mi opinión, de reivindicar esos textos desde una perspectiva estético-literaria, algo que de hecho implicaría abordar el asunto con las mismas reglas del juego que precisamente estamos criticando, sino de mostrar que esa línea que supuestamente los separaría claramente de los viejos simplemente no existe. Lo que ocurre, como muy bien ha resumido Vicenç Beltran, es que «la reivindicación erudita del romance es un fenómeno constante a lo largo del siglo XVI que solo la limitación del campo por las teorías románticas y sus sucesores ha permitido ignorar durante tan-

12.- Y quien quiera saber cuáles son esos romances comunes, por supuesto, se ve obligado a una minuciosa consulta de ambas obras.

13.- Me refiero principalmente a los estudios que preceden las ediciones de los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda, en la edición de Martín Nucio (Garvin, 2018) y en la de Steelsio (Higashi, 2018), así como los *Quarenta Cantos* de Alonso de Fuentes, con estudio de Vicenç Beltran (2020) y la reseña (Garvin, 2022), además de otros trabajos particulares de los que se da cuenta en dichas páginas.

to tiempo» (2020, 15)¹⁴. Y es que Sepúlveda no es el primero que utiliza la *Crónica de Ocampo* como base para sus romances, ya que poco antes lo había hecho su paisano Burguillos, algunos de cuyos romances los hallamos en el mismo *Cancionero de Nucio*¹⁵. Y Burguillos, por su parte, no es el primero que emplea una obra culta como base para sus textos, pues muchos romances del *Cancionero antuerpiense* tienen autor conocido y proceden de fuentes cultas... Ninguno de estos autores dejó de lado, como creía Menéndez Pidal, el «recreo y el arte», aunque obviamente la concepción del solaz varía a lo largo del tiempo. Constatemos, en cualquier caso, los problemas que plantea para la investigación histórico-literaria la separación de la producción romancística de la primera mitad del quinientos en compartimentos estancos, cuando, en realidad, forman parte de un mismo todo.

Además de esa valoración ideológica inherente, la creación de un corpus desde dicha perspectiva tiene un segundo problema más evidente y de consecuencias prácticas contemplado desde la perspectiva de la creación de instrumentos de trabajo. El foco de interés está claramente sobre los romances; incluso una obra como la de Piacentini, que dedica tomos distintos a pliegos sueltos y cancioneros y romanceros, se estructura en torno a los romances y no en torno a las fuentes. Dichas fuentes, por tanto, se tratan de modo tangencial y parcial, pues se selecciona solamente una parte de ellas: aquella que corresponde con la clasificación que guía los textos elegidos. Así, ni los textos pueden tratarse adecuadamente en sus contextos de aparición, ni las fuentes que los transmiten se representan en su totalidad.

Hasta ahora nos hemos centrado, con la brevedad impuesta, en aquella parte de la crítica más centrada en el análisis de los textos y en los pocos instrumentos que ofrece. La bibliografía, por su parte, sí pone obviamente su foco en las fuentes. El mayor exponente de esta tendencia es, por supuesto, Antonio Rodríguez-Moñino, quien con el *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI* (1970) y, junto con Arthur Askins, los dos volúmenes del *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Siglo XVI* (1973) nos legó una obra bibliográfica fundamental para el conocimiento de las fuentes poéticas quinientistas. Sin embargo, si la primera de las aproximaciones pecaba de parcialidad, aquí los romances se diluyen entre otros muchos cientos de composiciones poéticas. El romance interesa solo en cuanto a ítem en un conjunto mayor. Además, huelga decirlo, quedan fuera de estos instrumentos aquellas obras que contienen romances pese a no ser impresos poéticos, como ocurre con la *Silva de sirenas*, de Enríquez de Valderrábano, impresa en Valladolid en 1547 y donde aparecen tres romances.

Estas observaciones no pueden ni deben comprenderse como crítica, porque estas obras bibliográficas nunca tuvieron como objetivo principal el estudio del romancero, pero sí que resulta conveniente llamar la atención sobre este hecho para comprender mejor el modo en que se ha concebido nuestro repertorio abreviado.

14.- Y añade, pertinentemente que el romancero «experimenta [...] un giro en su estratificación socio-literaria de la que deriva nueva luz para numerosos problemas que, desde los orígenes de estos estudios, quedaban oscurecidos o desplazados por su identificación con un género no solo subliterario, sino popular y folklórico» (2020, 15).

15.- Sobre Juan Sánchez Burguillos, véase ahora Garvin (2023b)

El repertorio de fuentes impresas: justificación de una empresa

Como el propio nombre indica, el factor estructurante del repertorio no son los romances, sino las fuentes impresas que los contienen. La razón es evidente: no creo que existan razones suficientes para seleccionar solo algunos de entre los romances que dichas fuentes nos transmiten. En mi opinión, ocurre lo contrario: son las propias fuentes, y no criterios estético-literarios, los que nos dicen cuáles son los romances que componen el corpus quinientista. Creo también que, al considerarlos desde esa totalidad, además, se prioriza la idea de sistema, lo que redundará en una mejor comprensión de los mecanismos que guían la transmisión y cambio de los textos particulares¹⁶.

Eso es lo que pretende el presente catálogo. Procediendo de este modo, el corpus de romances y fuentes tenido en cuenta hasta ahora aumenta notablemente. Se reúnen por el momento un total de 262 fuentes, que contienen más de 600 composiciones. Sobre este corpus creo necesario hacer dos puntualizaciones.

En primer lugar, respecto al contenido, debe mencionarse que entre las fuentes incluidas en el catálogo se cuentan ejemplares conservados, ediciones perdidas, pero de cuya existencia tenemos noticia fehaciente y ediciones deducidas ecdóticamente con las máximas garantías.

En cuanto a las fuentes conservadas, he dado cabida en el repertorio únicamente a aquellas que, o bien llevan fecha explícita de impresión, o bien han sido datadas con máximas garantías por los especialistas. Hay aproximadamente una cuarentena de fuentes sin datar, la inmensa mayoría pliegos sueltos, que creo que fueron impresas en la primera mitad del siglo, pero que por el momento han quedado fuera del repertorio a la espera de que futuros estudios confirmen o rechacen dichas suposiciones. Dado que se trata de una herramienta en línea y, por tanto, actualizable, he creído conveniente contradecir al refranero y pecar más por defecto que por exceso.

Esta es también la postura que he seguido al incluir fuentes no conservadas o deducidas por la crítica. He tenido en cuenta aquellas menciones a impresos que permiten suponer, al menos en parte, su contenido, como ocurre con los «270 marqués de mantua» que se mencionan en el inventario de Juan Cromberger de 1540¹⁷ o las numerosas entradas extraídas de los catálogos de Hernando Colón. De igual modo, solamente he incluido aquellas fuentes deducidas ecdóticamente cuando su supuesta existencia viene avalada por estudios críticos suficientemente concluyentes, como ocurre con 30*AV¹⁸ o las primeras ediciones de los *Romances* de Sepúlveda o del *Libro de cincuenta romances*¹⁹. No se tienen en cuenta, sin embargo, las posibles ediciones perdidas de pliegos sueltos que en ocasiones parecen derivarse tanto de las informaciones que transmiten los propios pliegos en el título —cuya fiabilidad desconocemos— o del estudio crítico de la transmisión de un conjunto determinado de textos

16.– Sobre estos mecanismos, véase Garvin (2017: 131-140).

17.– Estudiado por Griffin (1998). Véase también el trabajo del mismo autor sobre un inventario anterior del mismo taller, de 1528 (1993).

18.– Sobre la existencia de este pliego perdido, impreso por Junta en Burgos, véase el trabajo de Martos (2023).

19.– Sobre este Libro, además de las observaciones de Rodríguez-Moñino que acompañan a la edición facsímil de las pocas hojas conocidas —pero lamentablemente no conservadas— (1962: 48-56), mis trabajos dedicados a este impreso (2015 y 2020).

En segundo lugar, en lo referente a los textos, el hecho de tomar como punto de partida las fuentes y no un criterio estético a la hora de seleccionar los romances hace que se trate de un corpus mucho más amplio que los manejados hasta la actualidad. Ha de tenerse en cuenta, con todo, que de entre los más de 600 romances que contiene el repertorio, algunos, a pesar de tener distinto íncipit, pueden contemplarse como el mismo romance, como los pares *Si se estaba la condesa/Estabase la condesa*, *Canten las aves mi mal/Cantaban las aves mi mal*, etc.

También he optado por incluir algunas composiciones que no son ciertamente romances, pero que se designan como tales en algunas de las fuentes. Son muy pocos casos, pero creo que esto puede contribuir a una mejor comprensión de la difusión impresa del romancero como fenómeno editorial así como a la transmisión textual de los pliegos particulares. Tenemos un ejemplo significativo en dos pliegos impresos en Barcelona con bastantes años de diferencia por Carles Amorós. En ambos el título promete cosas que luego no ofrece. Así, el más temprano²⁰, de hacia 1510, anuncia el *Romance de la reyna Elena* y la glosa del *Romance de Eneas*, aunque luego el título interno corrige, ya que *Eneas pues que te vas* no es un romance, sino un poema en décimas. En el pliego más tardío²¹, derivado de algún modo del anterior, se anuncia de nuevo el *Romance de la reyna Elena*, que ya aparecía en el pliego de hacia 1510, pero este impreso contiene solo la glosa. En el título principal también se habla todavía de *Romance de Eneas*, pero el título interno mantiene la denominación de *Coplas*. Son, como digo, muy pocos casos, pero significativos y, espero, útiles, por lo que he decidido incluirlos.

Estructuralmente, la principal novedad del catálogo abreviado es que se vertebró en torno a las fuentes sin hacer establecer distinciones formales entre ellas. Como sabemos, la tradición bibliográfica sobre la que se sustentan los estudios romancísticos actuales separa sistemáticamente entre, por un lado, los pliegos sueltos y, por otro, las grandes compilaciones. No estoy seguro, sin embargo, de que tal distinción resulte especialmente operativa en un catálogo como el que planteamos. Existen, por supuesto, diferencias notables entre un pliego suelto y un proyecto editorial como los tres volúmenes de la *Silva zaragozana*²²: diferencias de concepción, de organización, de presentación y cuidado de los textos, etcétera. Pero creo que al igual que para formar un corpus textual existen notables ventajas si se parte de una base amplia que abarque la totalidad de romances transmitidos en fuentes impresas, también resulta útil no distinguir entre pliegos, cancioneros y romanceros.

Veo para ello varias razones. En primer lugar, resulta muy difícil establecer la existencia de distintos tipos de transmisores en base a criterios temáticos. Respecto a las grandes compilaciones, valga tener en cuenta que, aunque existen algunas que realmente solo contienen romances — como la compilación de Sepúlveda o la edición de 1550 del *Cancionero de romances* — muchas de ellas contienen también composiciones que no lo son. Las razones para ello pueden ser muy diversas. Así, la *príncipeps* del *Cancionero de romances* concluye con un poema, *Por estas cosas siguientes*, del que el impresor ya nos dice que no es romance

20.– Fechado c.1510. Lleva en el repertorio el código RAR16-10*RE, número 1011bis del Diccionario de Rodríguez-Moñino. Hay edición facsímil en Blecua (1976: n° 38).

21.– De c.1540 (sobre la fecha, Lamarca, 2015: n° 266). Hay edición facsímil en Cátedra (1983: n° 4).

22.– Para la comprensión cabal de este proyecto editorial resulta imprescindible remitir a los estudios de Vicenç Beltran a cada una de las tres partes (2016, 2017a y 2017b).

pero que se puso allí para que no quedara tanto papel en blanco. La presencia de esta composición, por tanto, obedece a razones tipográficas o, a lo sumo, tipográfico-compositivas. Pero la *Silva* zaragozana abunda en chistes y canciones y tales composiciones forman parte estructural del entramado narrativo de la compilación... sin que parezca por ello que haya de considerarse por ello un cancionero. Por otro lado, tampoco parece tener demasiado sentido hacer distinciones nominales entre los grandes volúmenes (cancionero/romancero), pero considerar los pliegos sueltos como un conjunto homogéneo, cuando también allí encontramos cuadernos dedicados exclusivamente a romances y otros que mezclan composiciones con total libertad.

A nivel formal, la inoperatividad de tal división es aún más manifiesta que en cuanto al contenido. Todos conocemos la dificultad de determinar en función del número de páginas qué impreso debe considerarse pliego suelto y cuál ya no. Eso lleva a problemas como el que afecta al *Libro de cincuenta romances*, que Rodríguez-Moñino registra tanto en el *Diccionario* (n° 936) como en el *Manual* (n° 28). El repertorio abreviado contempla por ello a todas estas fuentes por igual, de modo que los testimonios impresos registrados se presentan, desde un punto de vista formal, como un *continuum* que va desde los pliegos sueltos bifolios —la unidad editorial básica con que operaba la imprenta al elaborar estos productos²³— hasta los *Cancioneros* y *Silvas* de varios centenares de folios, pasando por *Libros*, sin necesidad de establecer una distinción formal clara entre ellos.

Organización del repertorio

Al no estar separadas en distintos tipos de transmisores, las fuentes que componen el repertorio abreviado se ofrecen, en principio y por defecto, como una lista estructurada cronológicamente; una lista sobre la que, sin embargo, pueden realizarse distintos tipos de búsquedas, como veremos más adelante.

Los márgenes temporales de 1501-1552 también requieren de una breve justificación. Por el inicio, el periodo incunable es interesantísimo desde muchos puntos de vista, incluyendo los numerosos testimonios manuscritos —de los que da buena cuenta Virginie Dumanoir (2022)— pero, no abunda en testimonios impresos de romances y ello no parece deberse a que estos testimonios se hayan perdido. Lo poco que hay es lo mismo con que comienza la centuria siguiente: la obra de Mendoza, de Montesino y de Encina. Es a partir de la primera década del siglo XVI (y en especial incluso a partir de la segunda) cuando comienza propiamente la difusión impresa del romancero, de modo que hemos preferido comenzar por esa fecha.

La fecha final de 1552 precisa de una explicación algo más detallada. En un trabajo preliminar (2019) anunciaba aún como fecha 1551, por publicarse en esa fecha la tercera parte de la *Silva* en Zaragoza, pero creí oportuno alargar hasta 1552 por incluir así las ediciones barcelonesas de la *Silva*, que tienen sus propias particularidades y sirven muy bien como punto de partida para la edición de 1561, que es la más representativa de la segunda mitad del siglo y base de la transmisión posterior²⁴. Tal decisión, por otra parte,

23.— Véase al respecto Garvin 2020.

24.— El principal estudio sobre esta *Silva* sigue siendo el de Rodríguez-Moñino (1969)

supone —además de la *Silva* de Cortey y la de Nájera— solo el aumento del elenco en un pliego, 50*TO, y la inclusión de la *Segunda parte del Cancionero general*, publicada también por Nájera (52SC).

Cada una de las fichas individuales dispone así de un código propio completo, CIM/RAR16-X, que se compone de dos elementos.

En primer lugar, dos cifras que indican la fecha de impresión de la fuente. Esta fecha puede ser la que aparece indicada explícitamente en la fuente, como ocurre por ejemplo con el *Cancionero de romances* de 1550 o el *Cancionero general* de 1511, o proceder de una propuesta de datación formulada por la crítica, en cuyo caso la fecha en cuestión va seguida de un asterisco. Así, por tomar los dos ejemplos recién mencionados, en 52SC el año de 1552 es el que va indicado expresamente en la fuente, mientras que en 50*TO, la fecha de 1550 procede de las propuestas de datación. Dado que estas dos cifras indican solamente el año, esa es la unidad básica de ordenación cronológica, es decir, el código de la ficha no precisa la fecha más allá de este dato, aunque en ocasiones sí encontremos dichas informaciones en los colofones. En cuanto al código, por tanto, están al mismo nivel los *Cantos de Fuentes*, que según se indica en el colofón se terminaron de imprimir el 4 de abril de 1550, que la segunda edición del *Cancionero de romances*, que solo indica el año. En la propia ficha, no obstante, sí se da cuenta de esos detalles, según veremos más abajo.

Como decíamos, la gran mayoría de ediciones registradas carece de fecha propia de impresión. Por suerte, hoy en día contamos con propuestas de datación y atribución serias para una parte considerable de ellas, si bien dicha propuesta pocas veces es concreta y suele constituir una horquilla temporal más o menos amplia. Esta es una particularidad inherente al método usado para determinar esa fecha²⁵. Generalmente, salvo que algún elemento particular permita detallar más la datación, la horquilla surge de combinar las fechas en que una determinada letrería se documenta en un taller y su estado de conservación en cada uno de ellos. Como fecha de referencia para el código se ha tomado casi siempre como punto de referencia el primer año de la horquilla propuesta, es decir, si para un pliego determinado se propone el arco 1515-1520, de él se deriva 1515 como fecha de referencia para la datación. Dependiendo de las propuestas de datación en las que nos basamos, esto puede dar lugar a horquillas más o menos amplias: algunas, como sucede por ejemplo con 20*MM, giran únicamente en torno a un año (c. 1520²⁶), mientras que en otros casos, la horquilla propuesta puede extenderse hasta quince años, como sucede por ejemplo con cuatro pliegos —50*AR, 50*DA, 50*HG y 50*HT— impresos en Burgos por Juan de Junta, sus herederos o su hijo Felipe en una fecha indeterminada entre 1550 y 1565²⁷. Como vemos representativamente en estos casos concretos, al elegir como elemento ordenador la primera fecha de la horquilla puede suceder que algunas de las fuentes integradas al repertorio superen en realidad los límites temporales previstos o, simple-

25.— Sobre historia, uso, posibilidades y también carencias del método Proctor-Haebler, remito al trabajo de Rial Costas (2012).

26.— Sobre las dataciones propuestas para este impreso, remito a Norton (1978: n° 955), Griffin (1991:n°227) y Martín Abad (2001: n° 1355).

27.— Las propuestas de datación, con su correspondiente justificación, en Fernández Valladares (2005: n° 535, 537, 538 y 539 respectivamente)

mente, no se correspondan exactamente con el primero de los años de la horquilla. Quede por tanto este dato como advertencia para futuras consultas y apresuradas conclusiones.

Por otro lado, aquellas fuentes no conservadas y que únicamente conocemos por menciones y referencias constituyen una excepción a este modo de proceder, por cuanto es la fecha de dicha mención la que marca la fecha límite de impresión de un testimonio. Ocurre con los pliegos que conocemos solo por Colón: aunque muchas veces sean seguramente mucho más tempranos, la única fecha de referencia de que disponemos es la de su muerte, en julio de 1539.

La lista completa de fuentes ofrece por tanto una estructuración cronológica, si bien condicionada por las horquillas temporales propuestas.

El segundo elemento del código es una combinación de dos siglas, en casos excepcionales tres. Es un sistema basado en el que utilizó Brian Dutton (1982 y 1990-91), cuyas siglas para los impresos anteriores a 1520 se mantienen: si hay autor conocido, las siglas indican nombre y apellidos (Ambrosio Montesino= AM) o apellidos (Torres Naharro= TN) del autor; si no, las siglas reproducen elementos significativos e identificables del título, así, por ejemplo, *Cancionero de romances* es, como cabría esperar, CR.

He intentado que el sistema resultara tan coherente como fuera posible a lo largo del espacio temporal que abarca el repertorio. Mi intención al hacerlo era que el propio código resultara significativo más allá de la suma de sus partes, es decir, que además de señalar la fecha y el autor o título, permitiera también identificar a primera vista dos o más obras como reedición la una de la otra. En gran parte de las fuentes ha sido posible seguir ese modelo, así, por ejemplo, la príncipes del *Cancionero de romances* es 46*CR y la de 1550 es 50CR.

En muchos otros casos, sin embargo, no ha sido posible mantener dicha coherencia. Las razones para ello son varias, pero el problema principal es que el método de Dutton, en especial en lo referente a las siglas, resulta difícilmente aplicable a un corpus en el que la mayoría de fuentes son anónimas y, además, comparten una morfología similar en sus títulos: el repertorio, por ejemplo, incluye hasta cinco pliegos de autor anónimo cuyo título es *Aquí comienzan tres romances glosados...* Por otra parte, la reedición de un pliego no siempre mantiene el mismo título que su modelo, lo que obliga a decidir caso por caso si resulta más coherente mantener las siglas o mantener elementos significativos del título.

Pondré un ejemplo. Dutton puso al pliego con el título *Desecha sobre lo acaescido en la sierra Bermeja* las siglas 13*DS, que hemos mantenido. Sin embargo, a la hora de escoger siglas para el *Romance de Durandarte con la glosa de Soria*, eligió las mismas siglas —entendiendo que D por Durandarte y S por Soria— y el pliego lleva el código 20*DS, que también hemos mantenido. El primer pliego se reeditó pocos años después en el mismo taller sevillano de los Cromberger y, al hacerlo, se modificó el título, que pasó a ser *Coplas sobre lo acaescido en la sierra bermeja*. Otorgarle el código 16*DS hubiera sido, por una parte, coherente con la idea de agrupar nominalmente aquellos impresos que forman parte de una misma cadena de transmisión; por otra parte, sin embargo, hubiera creado problemas con otras fuentes, así que al final se optó por denominarlo 16*SB. Así pues, el criterio que ha prevalecido ha sido el de respetar aquellos códigos ya existentes y utilizar para los nuevos —siempre que sean anónimos— elementos relevantes del título, con las consecuencias, positivas y negativas, que ello pueda comportar. Así, por ejemplo, las siglas TR se usan para siete fuentes, de las cuales algunas son reedición la una de la otra (35*TR de 25*TR)

y otras no tienen nada que ver entre sí más allá de que los títulos de todas ellas incluyan como elemento significativo la mención a *tres romances*.

Tampoco ha sido posible, por otra parte, limitar a dos el número de siglas, ya que en ocasiones encontramos dos fuentes fechadas en un mismo año y con un mismo título, como sucede, por ejemplo con dos pliegos salidos del taller burgalés de Juan de Junta y fechados entre 1530 y 1535, reedición el uno del otro. Si tomamos por principio la fecha de 1530 como referente, tendríamos dos veces 30*CF, por lo que ha sido necesario introducir una tercera sigla que los distinga: 30*CFA y 30*CFB²⁸. Esta tercera sigla, por otra parte, no siempre implica necesariamente un orden cronológico.

En 1550 se da un caso incluso más curioso y algo más complejo de resolver. Acabamos de ver que utilizamos preferentemente la morfología del título como elemento de referencia a la hora de elegir siglas. Pues bien, en ese año encontramos dos pliegos que comienzan de igual modo, *Siguense tres romances*, pero que contienen romances distintos. Al primero de ellos, se le otorgó el código 50*DA por el primer romance que contiene, *De Antequera salió el moro*, mientras que 50*TRA se llamó así por el ya mencionado título. Esto parecía más adecuado porque de este último pliego existe otra edición para el que existe una antigua propuesta de datación hecha por Salvá en su *Catálogo* (1872: n° 105) donde lo fecha en torno a 1550, atribuyéndolo a la imprenta Valenciana. Sin embargo, al editarlo en facsímil junto con el resto de pliegos conservados en la British Library, Askins (1981; n° 94) no se muestra muy de acuerdo con dicha atribución y José Luis Canet no lo incluye en la *Tipobibliografía valenciana*, de modo que, aunque en un primer momento el pliego se había incorporado al repertorio y se le había atribuido —para distinguirlo del anterior— la sigla TRB, quedó a última hora fuera de él, a la espera de atribuciones más fiables. 50*TRA por tanto tiene tres siglas... aunque para el usuario no distinga de momento nada.

Fichas particulares: estructura y contenido

Como el propio nombre indica, el aquí presentado es un repertorio *abreviado* y contiene por tanto únicamente una selección de la información que se considera más relevante para la fuente en cuestión, remitiendo para otras informaciones a instrumentos anteriores. Una ficha-modelo se compone, así, de siete campos que procedo a presentar brevemente: título, romances, edición, ejemplares, facsímil, repertorios y nota.

Del título se ofrece una transcripción semipaleográfica, respetando las particularidades ortográficas y, en su caso, errores del título original, pero sin indicar el cambio de línea, ni el tipo de letra, ni la presencia de elementos iconográficos, como calderones, capitales decoradas, etc.

El siguiente campo es el de los romances. Probablemente sea aquí donde mejor se refleje el carácter abreviado del repertorio, pues solamente se incluyen los romances o las glosas de romances que contiene una fuente, pero no todas sus composiciones. Esto significa, que en no pocos pliegos, así como en la práctica totalidad de los cancioneros hay composiciones que no aparecen listadas. El objetivo del repertorio es dar cuenta de qué fuentes contienen romances y de qué romances contienen esas fuentes, objetivo que se cumple con estos da-

28.— Hay ediciones facsímil de ambos, en García Noblejas (1957-61: n° 52 y n° 147 respectivamente)

tos mínimos. Quizá en el caso de los pliegos sueltos pueda parecer innecesario prescindir una o dos composiciones que completan el cuaderno, pero si pensamos en lo que sucede, por ejemplo, con el *Cancionero general*, se comprenderá la pertinencia de limitarme a los romances. Soy perfectamente consciente, sin embargo, que la posición que ocupa cada uno de los romances en el cuerpo del texto es un elemento significativo por sí mismo, por lo que he optado por incluir junto a cada texto un número que remite esa posición.

Bajo *Edición* encontramos cinco informaciones posibles. Las tres primeras son lugar, impresor y fecha de impresión, datos que aparecen entre corchetes si son deducidos y sin corchetes si aparecen explícitamente en la edición. La fecha aparece tal y como nos la da la fuente, bien sea solo el año o también día y mes. Las dos últimas informaciones son formato y número de hojas.

En el campo de *Ejemplares* se listan todos aquellos conocidos de la fuente en cuestión, incluyendo, cuando es posible, un hipervínculo a la ficha, esto es, al registro bibliográfico de la institución que aloja el ejemplar y, cuando la hay, a la digitalización. Aquí es de lamentar los distintos criterios con que trabajan las instituciones que alojan los ejemplares de cada una de las fuentes, lo que redundante en la información disponible en la ficha. En la mayoría de los casos, como ocurre en el caso de la Biblioteca Nacional de España, ficha y digitalización son dos ítems distintos, con dirección propia aunque la ficha de la institución contenga a su vez un hipervínculo a la digitalización. En otros casos, sin embargo, no ha sido posible ofrecer un enlace directo, bien sea porque, como sucede en el caso de los pliegos de Praga, la digitalización se ha hecho de todo el volumen, bien sea porque, como es el caso de los pliegos de Perugia, la institución correspondiente no ofrece ficha online.

Ha parecido también conveniente que *Repertorios* y *Bibliografía* fueran dos campos distintos, aunque las diferencias entre uno y otro no siempre estén tal claras como cabría desear. Por repertorio entiendo aquellas obras que constituyen un registro metódico de ediciones impresas, obras por tanto de naturaleza esencialmente bibliográfica.

Algo más peliagudo es el campo de la *Bibliografía*. Se trata, como ya he dicho, de un catálogo abreviado y el objetivo de este campo no es el de recoger una bibliografía exhaustiva sobre cada ficha, sino solamente remitir a aquellos estudios que contienen referencias directas a la edición en cuestión. Hay obras que, sin constituir un registro bibliográfico metódico, resultan imprescindibles como referencia a determinadas fichas, como es el caso, por ejemplo, de la monografía de Clive Griffin sobre los Cromberger. Hay también estudios particulares de cita ineludible por su importancia, como el trabajo de Josep Lluís Martos sobre la fecha del *Cancionero de romances* sin año (2017) o el de Magdalena Altamirano (2018) sobre el ejemplar de la Hispanic Society de la edición de 1550 de ese mismo cancionero. Cuando, de alguna de las obras existe una edición crítica, como ocurre con el *Cancionero de romances* de Nucio o el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, esta también forma parte de la bibliografía, formando parte de la ficha de la primera edición. Del mismo modo, se recogen también aquí las ediciones facsímil, pues, aunque este campo cuenta con una entrada propia, muchas veces —en especial en los trabajos más recientes— el facsímil y el estudio precedente tienen una difusión en parte independiente²⁹. Pero no se trata, lo repito, de una bibliografía exhaustiva: hay muchos trabajos y estudios

29.— Me refiero con esto, por ejemplo, a las ediciones del Frente de Afirmación Hispanista. En formato físico, los libros constan del facsímil en color y un estudio introductorio. Se trata, sin embargo, de obras de difusión reducida, concebidas

valiosísimos e imprescindibles, a los cuales se llega fácilmente a través de la bibliografía citada en las fichas; su ausencia, por tanto, no debe interpretarse en modo alguno como valoración de su nivel o importancia.

Finalmente, algunas de las fichas van acompañadas también de una *Nota*. Este es un espacio reservado para ciertos comentarios necesarios en casos particulares, destinados por ejemplo a justificar la inclusión de la ficha, del lugar de la ficha o de algún aspecto problemático de la edición en cuestión o a comentar algún aspecto de su materialidad —grabados, marcas de impresor, etc.— que no tenía cabida en los apartados anteriores pero que puede resultar de utilidad para la comprensión cabal de la ficha en cuestión.

Consideraciones finales

No quisiera finalizar este trabajo sin algunas reflexiones sobre lo que supone disponer de este instrumento en línea. En primer lugar, hay una serie de ventajas obvias e inherentes a toda herramienta en línea, como son la disponibilidad y la accesibilidad, factores que en el caso concreto que nos ocupa, por una serie de circunstancias, resultan especialmente importantes. Uno de los problemas fundamentales de los instrumentos disponibles era, como decíamos arriba, el de la dispersión de datos. Tomemos el ejemplo de los pliegos sueltos, donde la investigación ha avanzado si no más, si al menos de otro modo que en el campo de los cancioneros y romanceros, ofreciendo varias herramientas. El primitivo *Diccionario* de Rodríguez-Moñino (1970) desencadenó un gran interés crítico por estos cuadernos, alentado también por la publicación en facsímil de la mayoría de grandes colecciones europeas y con ello numerosos estudios que más de dos décadas después hicieron necesaria la aparición del *Nuevo Diccionario* a cargo de Arthur L. Askins y Víctor Infantes (1997), que venía a dar cuenta de todos esos avances. Y años más tarde, otra vez, tuvo aún continuación en el *Suplemento* (2014). Sin embargo, por razones de espacio, dichas obras —en especial el *Suplemento*— precisan ser consultadas junto con su precedente inmediato, pues la gran mayoría de datos que no implican una novedad o corrección no se reproducen de nuevo. Dicho de otro modo: para tener acceso a todos los datos, el *Suplemento* debería consultarse siempre acompañado del *Nuevo Diccionario* y, en algunos casos, incluso del *Diccionario* primitivo. Un caso paradigmático de este problema lo ofrece nuestro 33*AG, RM222 según la numeración de Rodríguez Moñino. En la ficha original de 1970, el bibliógrafo extremeño olvidó listar entre las composiciones que contiene el pliego *O Belerma mi señora / si te viera descansara*, glosa a la composición de igual comienzo que va en el pliego en el f.3^o. En el *Nuevo Diccionario*, aunque esta composición si se menciona, aparece en el lugar equivocado, entiendo que por un problema de composición tipográfica, pues la descripción del pliego aparece completa en la página 276, incluyendo los datos de edición, mientras que en la siguiente, 277, se menciona —suelta aunque con indicación correcta del lugar donde aparece en el pliego— y se ofrecen la bibliografía, referencias, etc. El *Suplemento*, por su parte, no menciona en ningún momento este problema, sino que se limita a mencionar la bibliografía pertinente aparecida hasta entonces (2014: 73).

para especialistas; la mayoría de dichos estudios, por otra parte, puede hallarse fácilmente en repositorios en línea, de ahí que haya preferido su entrada por separado en las fichas.

Puesto que no son pocas las ocasiones en que esto ocurre y es necesaria una consulta simultánea de varios instrumentos —aun cuando uno venga a sustituir a otro— lo ideal sería que fueran los propios centros de investigación quienes proporcionaran estos instrumentos a sus trabajadores. La realidad, sin embargo, es en ocasiones bien distinta, en especial en campos de trabajo como el que nos ocupa, que no gozan, lamentablemente, de mucha atención pública. Así, puede ocurrir que o bien la institución no tenga interés en adquirir este tipo de materiales o también que, en caso de haberlos adquirido en su momento, después de un tiempo prudente, la institución se desprenda de esos instrumentos porque el número de consultas no justifica los costes de almacenamiento. Por si no fuera suficiente, ambos fenómenos no son excluyentes.

Ante este escenario, siempre queda la posibilidad de que los investigadores adquieran por cuenta propia los materiales de trabajo. Pero son materiales de alcance reducido, libros con tirada corta, en el caso de algunos facsímiles de pliegos sueltos, concebidos para coleccionistas, de no más de 300 ejemplares. Muchos de los instrumentos aquí citados son directamente imposibles de encontrar en el mercado. En el momento de escribir estas líneas, por ejemplo, no es posible encontrar en ninguna de las usuales plataformas ningún ejemplar del *Suplemento*. Y aquellos títulos que sí se encuentran, alcanzan precios inaccesibles para el profesor universitario medio, y ya no digamos para el estudiante avezado que decide adentrarse por estos bosques.

Así las cosas, creo que esta sola razón bastaría para justificar el proyecto y la presencia en línea del repertorio. Además, como ya hemos mencionado más arriba, que sea una herramienta online permite su actualización. Cualquier instrumento bibliográfico impreso está destinado también, tarde o temprano, a la necesidad de actualización³⁰, pero razones de índole económica y práctica obligan a que estas solamente se lleven a cabo cuando un número suficiente de ellas permita y confiera sentido a una *adenda*, generalmente cara, difícil de conseguir y engorrosa de manejar, por cuanto no forma un único cuerpo con la obra original. En el caso de nuestro catálogo, por tanto, hacerlo impreso solamente hubiera supuesto poner la primera piedra para que tarde o temprano la obra adoleciera de varios de los problemas que intenta solucionar. Creo que será necesario garantizar de algún modo que el usuario sepa qué elementos se han modificado desde su última consulta —por ejemplo, mediante algún tipo de *log file* abierto, un listado cronológico de actualizaciones—, pero no me cabe ninguna duda de que, en este sentido, todo son ventajas.

Esto nos lleva a un punto fundamental: lo que confiere naturaleza digital a un instrumento no es —o al menos no es *simplemente*— el hecho de estar disponible en internet. En principio, entiendo que un instrumento digital es aquel que no puede trasladarse al papel sin que haya una pérdida de información respecto a su forma en línea³¹. La posibilidad de actualización es solamente una parte del carácter dinámico de este tipo de instrumentos; su principal rasgo es que los datos no están organizados de un modo fijo, sino que son más

30.— Valgan como ejemplo las palabras de Mercedes Fernández-Valladares, quien, precisamente hablando de la primera adenda (impresa) a su tipobibliografía burgalesa escribe que «aspirando a acotar territorios textuales cerrados y concluidos en el pasado, las tipobibliografías son —paradójicamente— *work in progress*, obras abiertas y sujetas a la permanente revisión e incorporación de nuevas aportaciones» (2010: 571)

31.— Sigo aquí a Patrik Sahle, para quien «digitale Editionen durch die Tatsache definiert [wären], dass sie aufgrund ihrer vernetzten Struktur und ihrer inneren Komplexität nicht ohne Informationsverlust in gedruckte Form zu übertragen wären» (2003: 79)

o menos (re)organizables y adaptables al objeto de la pesquisa, algo que —en el caso concreto del *Repertorio*— se logra fundamentalmente a través de la función de búsqueda. El repertorio incluye, además, una serie de tablas de correspondencias con los números del Diccionario de Rodríguez-Moñino. En un futuro inmediato, además, está prevista la inclusión de otros elementos que faciliten aún más la consulta y la puesta en relación de datos. La *usabilidad*, aunque tal término no aparezca en el diccionario de la Real Academia Española, es a fin de cuentas la razón última de todo instrumento científico y el *Repertorio* solo merecerá tal calificación cuando los investigadores hagan uso de él.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Magdalena (2018), «El Cancionero de romances (Amberes: Martín Nucio, 1550) de la Hispanic Society of America: Confluencia de prácticas impresas y manuscritas», *Caliope*, 23, pp. 45-67.
- ASKINS, Arthur L. F., & Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, ed. Laura Puerto Moro, Madrid, Editorial Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *Primera parte de la Silva de varios romances, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- (2017a), *Segunda parte de la Silva de varios romances, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- (2017b), *Tercera parte de la Silva de varios romances, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BLECUA, José Manuel (1976), *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- CANET, José Luis (dir.), *Tipobibliografía valenciana. Siglos XV y XVI*. <<https://parnaseo.uv.es/imprenta/publicacion/presentacion.html>>
- CÁTEDRA, Pedro M. (1983), *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos c. 1540*, Madrid, El Crotalón.
- DE LA CAMPA, Mariano (2023), «El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión y edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 1-46.
- DEPPING, Georg Bernhard (2014), *Colección de los más célebres romances antiguos españoles, históricos y caballerescos*, Facsímil de la edición de Londres, 1825. Estudio de Pedro M. Piñero e introducción y notas de José J. Labrador y Ralph Di Franco, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2022): *Romancero cortés manuscrito*, Josep Lluís Martos (coord.), Alicante, Universitat d'Alacant. Cancionero, Romancero e Imprenta, 4.
- DUTTON, Brian (1982), *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- (1990-1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- (2010), «Hacia una primera adenda a la tipobibliografía burgalesa del siglo XVI: una edición desconocida del 'Auto de la quinta angustia', un nuevo impresor y otros testimonios de literatura popular impresa», en Bautista, F & Gamba Corradine, J., *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, 571-586.
- (2016), «Lapesa, biblógrafo ,pliegosultista' Un intento madrugador de datación de los pliegos sueltos de romances», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1/1, 153-186.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1986), «Libros de caballerías y romancero», *Journal of Hispanic Philology*, 10, pp. 104-115.
- GARVIN, Mario (2015), «El Libro de cincuenta romances: historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131 (1), pp. 36-56.
- (2017), «Mecanismos del cambio textual en el romancero impreso», en Martos, J.L., *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 129-140.
- (2018), *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España, compuestos por Lorenzo de Sepúlveda. Amberes, M. Nucio, s.a.*, México, Frente de Afirmación Hispanista.

- GARVIN, Mario (2019), «Fuentes impresas del romancero: el caso de los pliegos poéticos sevillanos de la primera mitad del siglo XVI», en Josep Lluís Martos y Natalia Mangas, *Pragmática y metodología para el estudio de la poesía medieval*, Alacant, Universitat d'Alacant, Colección Cancionero, Romancero e Imprenta, 2, pp. 235-252.
- (2020), «El Libro de cincuenta romances: constitución y contenido», *Estudios Románicos*, 29, pp. 195-208.
- (2020), «La condición bifolia: los impresos de dos hojas y la transmisión del pliego suelto poético», *Revista de poética medieval*, 34, pp. 83-106.
- (2022), «Reseña de *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*, de Alonso de Fuentes. Sevilla, Dominico de Robertis, 1550, estudio introductorio de Vicenç Beltran», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 11, pp. 329-341.
- (2023b): «Los romances de Juan Sánchez Burguillos», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Menéndez Pidal*, VI, pp. 77-93.
- (2023a): «Eine in Romanzenform umgesetzte Chronik: La recepción del romancero erudito en los siglos XVIII y XIX», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 21, pp. 97-114
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. Historia de una imprenta española del siglo XVI en Sevilla y Mexico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- (1993), «Un curioso inventario de libros de 1528», en Cátedra, P & López Vidriero, M.L., *El libro antiguo español (I). Actas del primer coloquio internacional*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 189-224.
- (1998), «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger, Sevilla 1540», en María Isabel Hernández González (Ed.), *El libro antiguo español (IV)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 257-273.
- HIGASHI, Alejandro (2018), *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España, compuestos por Lorenzo de Sepúlveda. Amberes, J. Steelsio, 1551*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LAMARCA, Montserrat (2015), *La imprenta a Barcelona (1501-1600)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos.
- MARTOS, Josep Lluís (2017), «La fecha del Cancionero de romances sin año», *Edad de Oro*, XXXV/XXXVI, pp. 137-157.
- (2023), «Un pliego de romances perdido», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 21, pp. 25-54.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914), *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año; edición facsimil con una introducción*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí); teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOTA, Carlos (2003), «La Celestina, de la comedia humanística al pliego suelto. Sobre el Romance de Calisto y Melibea (clone)», *Criticón*, 89, pp. 519-535.
- NORTON, Frederick J. (1978), *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, University Press.
- RIAL COSTAS, Benito (2012), «El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables», en Fernández Rodríguez, N. & Fernández Ferreiro, M., *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, pp. 855-86
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio & ASKINS, Arthur Lee Francis (1973), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Siglo XVI*, Madrid, Ed. Castalia.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962), *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq, siglo XVI. Edición en facsimil precedida por un estudio bibliográfico*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- (1969), *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad.
- (1970), *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia.
- (1997), *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI). Edición actualizada y corregida por A.L.F. Askins y V. Infantes*, Castalia. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.
- SAHLE, Patrik (2003) «Vom editorischen Fachwissen zur digitalen Edition: Der Editionsprozeß zwischen Quellenbeschreibung und Benutzeroberfläche», *FUNDUS-Forum für Geschichte und ihre Quellen*, 2, pp. 76-102.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872), *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, 2 vols., Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga.
- WOLF, Ferdinand (1850), *Über eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern auf der Universitäts-Bibliothek zu Prag*, Viena, W. Braumüller.
- WOLF, Ferdinand (1853), *Ein Beitrag zur Bibliographie der Cancioneros und zur Geschichte der spanischen Kunstlyrik am Hofe Kaiser Karl's V*, Viena, Hofdruckerei.