

¿DEBE PROPONERSE UNA NUEVA TIPOLOGÍA DEL ROMANCERO IMPRESO? (Should We Propose A Printed Romancero's New Typology?)*

Alejandro Higashi**

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México
Academia Mexicana de la Lengua

Abstract: In this work, I present the need to reflect on a new typology for the classification of the printed Romancero, considering the editorial motivation that promoted the publication of these materials in the first half of the 16th century. Although critics have currently accepted that some labels confuse more than they explain (for example, *Romancero erudito*) and have seen that the chronological stages set by neotraditionalism are not fulfilled from the perspective of empirical evidence, it is a current nomenclature, assumed as good and repeated both in research papers and in manuals for use.

Keywords: Typology, Ancient Spanish Ballads, Erudite Ballads, New Ballads, Romancero and printing, canon.

Resumen: Expongo en este trabajo la necesidad de reflexionar sobre una nueva tipología para la clasificación del Romancero impreso que tome en cuenta la motivación editorial que impulsó la publicación de estos materiales en la primera mitad del siglo XVI. Aunque la crítica más reciente ha aceptado en la actualidad que algunas etiquetas confunden más de lo que explican (por ejemplo, la de *Romancero erudito*) y ha visto que las etapas cronológicas marcadas por el neotraditionalismo no se cumplen desde la perspectiva de la evidencia empírica, se trata de una nomenclatura vigente, asumida como buena y repetida tanto en trabajos de investigación como en manuales al uso.

Palabras clave: Tipología, Romancero viejo, Romancero erudito, Romancero nuevo, Romancero e imprenta, canon.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa»

** **Dirección para correspondencia:** Alejandro Higashi. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Departamento de Filosofía, edif. F, cubículo 107. San Rafael Atlixco, 186. Col. Vicentina, C. P. 09340 CDMX, México. (ohigashi@izt.uam.mx).

1. El canon en la práctica y la abstracción de la tipología

Un canon puede definirse, de forma algo apresurada, como un listado de obras consideradas modélicas por un grupo en un momento específico. Esta sencilla definición nos pone de inmediato en apuros, porque cualquier listado podría tener eventualmente un valor canónico: el inventario de ventas de una red de librerías, la lista de los libros más consultados en bibliotecas públicas, los libros mejor reseñados por los medios de comunicación en un año, el currículo de los cursos universitarios, la lista totalmente personal y arbitraria de los libros preferidos por un lector común (importante, al menos, para ese lector y su círculo). La evidencia nos demuestra que el canon no es una entidad única e invariable, sino el conjunto de preferencias de instituciones e individuos que anda circulando por ahí en toda su admirable y dinámica heterogeneidad; dicho lo cual, resulta evidente pensar en el canon como en un espacio de negociación donde todas estas entidades establecen pactos que determinan la posición de una obra dentro de uno o varios sistemas de valores. Así, el inventario de ventas de las librerías podría influir en la lista personal de un lector promedio, pero quizá ser muy ajena al currículo universitario. La estimación de una obra no es un valor intrínseco que trasciende las épocas; por el contrario, se fragua en los distintos escenarios en los que se le valora; escenarios cuyas conexiones no siempre son lógicas y claras. Como apuntó Alastair Fowler (1979: 97-100), el canon literario no es estable ni totalmente coherente, sino que existe a través de sus realizaciones en un canon oficial, un canon personal, un canon de todo lo publicado, un canon potencial de todo lo existente, un canon accesible de todo lo que puede adquirirse con relativa facilidad y todas sus posibles variantes.

Formular una tipología a partir de este horizonte complejo no es fácil, pero claro que se trata de un paso necesario para establecer patrones, reducir la impresión de variedad y presentar una simplificación que permita identificar los aspectos más relevantes del género con un mayor grado de generalización. Una tipología convierte una realidad empírica, diversa y dinámica, en un esquema simplificado de esa realidad. Estas tipologías, por desgracia, no están divorciadas del contexto científico en el cual se formulan y, en su ánimo de ser coherentes con las demás ideas de la disciplina, pueden ofrecer una síntesis algo distorsionada de la realidad que termina por suplantarla sin remedio. Para el *Romancero* impreso, Agustín Durán clasificó su selección “por series de materias y asuntos” (1854: V) y los dividió en tres grandes grupos: los *fabulosos o novelescos* (moriscos, caballerescos y vulgares), los de *historia* (de historia verdadera o tradicional) y los de *varios* (los amorosos, satíricos o burlescos, los morales) (1854: IX). Ya en aquel momento se refería Durán al método que deseaba ensayar: “atendiendo a su espíritu, carácter, construcción y lenguaje” (1854: v). Esta propuesta se fue consolidando, de mano de la necesidad de proponer una historia literaria coherente con los principios del neotradicionalismo, que al final ofreció una matriz que sirvió para organizar, de vuelta, el corpus. El *romancero* de Amelia García-Valdecasas, de 1986, expresa estas ideas en las tres divisiones principales de la selección: *Romances viejos*, *Romances de transición* y *Romances nuevos*; los *viejos*, a su vez, estarían divididos en épicos, novelescos, históricos, fronterizos y de antigüedad clásica; los de transición corresponderían al *Romancero erudito*; los *nuevos* a los moriscos, burlescos moriscos, africanos, pastoriles e históricos; las fronteras, como puede verse, son

estilístico-cronológicas y van de los orígenes del Romancero a la década de 1550, del lapso de 1550 a 1580 y los publicados después de 1580. Esta tripartición se correspondería, como lo quería Durán, con el análisis de su “construcción y lenguaje”: los *viejos* derivaban de la épica, eran anónimos y mostraban un estilo tradicional basado en el fragmentarismo y estilo formular (García-Valdecasas 1986: 17-50); los *de transición* (1550-1580), de autoría reconocida (Alonso de Fuentes, Lorenzo de Sepúlveda, Juan Timoneda, Lucas Rodríguez, Pedro de Padilla) y un estilo artificioso donde, paradójicamente, campeaba el prosaísmo, glosaban imperfectamente las crónicas (1986: 51-55); los *nuevos* estaban caracterizados por el estrofismo, el uso del estribillo y las anáforas (1986: 56-97).

Aunque la clasificación resulta clara y de golpe podemos pensar en algunos ejemplos que la respaldan (esa es una virtud de los lugares comunes), la realidad está muy lejos de este esquematismo; como advierte la misma García-Valdecasas, “más de la mitad de los Romances que Juan de Escobar nos transmite son eruditos y, sin embargo, su obra era considerada como parte del Romancero nuevo” (1986: 58). Las investigaciones posteriores han contribuido a poner en crisis más de una de estas nociones: el Romancero más temprano no fue folclórico, sino que circuló en las cortes y así llegó a los primeros impresos... y no se trata de un corpus reducido, como ha dejado bien clara la edición de Virginie Dumanoir (2021); el anonimato de los primeros Romances también es un mito, como ha demostrado Vicenç Beltran (2019), y esperar hasta 1580 para hablar de un Romancero artístico de autoría reconocida frente a la obra de Lorenzo de Sepúlveda o Alonso de Fuentes no tiene mucho sentido (Higashi 2017a: 149-151); sobre el fragmentismo, está claro que los impresores lucharon contra él con toda su energía (Higashi 2020). Respecto a un Romancero erudito basado en fuentes escritas en prosa, su auge no puede retrasarse hasta 1550; este fue un procedimiento común desde las primeras menciones y los primeros impresos, como han demostrado Jimena Gamba Corradine (2018) y Alejandro Higashi, Mario Garvin (2021: 29-41).

En fin... estos pocos datos deberían convencernos de lo importante que resulta revisar nuestras tipologías de vez en cuando para asegurarnos de que lo que sabemos sobre las prácticas no contradice de forma tan absoluta nuestra imaginación teórica.

2. Prácticas lectoras y canon

¿Cómo se recibe un Romance en este canon dinámico e inestable? Parece claro que el Romancero que circuló en las cortes no tenía una raíz folclórica, pero su proximidad con fuentes cultas tampoco fue el valor predominante. En un ámbito que no era totalmente cortesano, pero tampoco ciento por ciento popular, el público letrado incorporó muy rápido el Romance a sus prácticas lectoras. En el primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea* publicado por Fadrique Alemán de Basilea en Burgos, en 1499, durante el contrapunto cómico que se establece entre Calisto y Sempronio, su amo le ordena “tañe & canta la mas triste cancion q sepas” (aiii r) y Sempronio sólo atina a interpretar el incipit de una letanía de eventos y personajes tomados de la *Vita Neronis* de Suetonio: “Mira Nero de tarpeya a roma como se ardia: gritos dan niños & viejos; & el de nada se dolia” (aiii r). El Romance expresa, por medio de una retorcida analogía, la pasión que consume a Calisto (“mayor es

mi fuego: & menor la piedad de quiē yo agora digo”), pie para que Sempronio se pregunte burlonamente “como pued’ser mayor el fuego q atormēta vn viuio q el q quemo tal cibdad & tanta multitud de gente” (aiii r).

La mención de este Romance dentro de una obra de teatro universitario a finales del XV sugiere que para el público letrado resultaban afines la lectura de la *Comedia* (obra de teatro de atril que imitaba las obras de Plauto y Terencio) y la de un Romance producto del juego intelectual de una obra castellana nutrida por circunstancias, lugares y personajes tomados de Suetonio. Que Calisto no se sorprenda por su inserción repentina revela cierto gusto por el Romance de historia antigua, cuyos temas fueron tomados de la cultura libresca del periodo. Que sea Sempronio, un criado, quien lo recuerde y cante, manifiesta el interés de diferentes estamentos del público urbano, sin importar su formación libresca o no. El Romance no se cita para ilustrar la tiranía de Nerón, de cualquier otro mandatario o un momento particular de la historia de Roma, sino como ejemplo de amores apasionados, lo que sugiere que la impresión dejada por el íncipit en su público fue más fuerte que el desarrollo mismo del Romance (la relación en castellano del mayor número de situaciones, nombres y topónimos de la obra de Suetonio). También como un Romance amoroso se publicó en el *Cancionero* de Velázquez de Ávila (hacia 1535) (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 629) y en el *Espejo de enamorados* por los mismos años (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 870). Su vocación erótica, probablemente influida por la misma *Comedia* y *Tragicomedia*, prevalecería hasta una contrahechura publicada en Valencia hacia 1590 (“Romance contrahecho a aquel que dice «mira Nero de Tarpeya», «Miraua el Rey de la gloria al mundo cómo se ardía»”, Rodríguez-Moñino 1997: 664.5). Si la hipótesis de Álvaro Alonso (2016: 33-36) es correcta, este Romance habría inspirado la composición del soneto “Mentre i superbi tetti a parte a parte...” de Giovanni Muzzarelli, también de trama amorosa, pero a la que se sumaba la elegante síntesis del soneto (lo que encumbraba nuestro Romance hasta su mismo nivel en el canon literario).

La primera traducción al castellano de la *De vita duodecim Caesarum libri VIII* fue tardía (1596), pero circulaba en latín desde 1470, lo que permite suponer que el autor del Romance partió de la versión latina para este romanceamiento (Higashi, Garvin 2021: 584). Aunque esta tarea parece culta en exceso, no hay que perder de vista que el Romancero cumplía con una función divulgadora, poniendo al alcance del público cortesano una obra que, en su formato original, en latín y con la espesa densidad de la prosa, no sería fácil digerir. Para este trabajo, aprovecho el manuscrito del siglo XV conservado en la Biblioteca Nacional de España. En algunas secciones, resulta evidente la cercanía entre los octosílabos en castellano y el texto latino, incluso por su fraseología: “dela torre de mecenas / lo miraua todo y veyá” procede de “Hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans” (VI, xxxviii); “el que antes nueue meses / que tiberio se moria” proviene de “Nero natus est ante noue menses qm Tiberius excessit” (f. 109v); la escena donde Nerón canta ataviado como actor de teatro también está tomada *verbatim* del texto latino:

el que siguió los christianos
el padre de tyrania
de ver abrasar a roma

gran deleyte recebia
vestido en scenico traje
decantaua en poesía (*Espejo de enamorados*, f. a vii r).

laetusque “flammae,” ut aiebat, “pulchritudine” *Halosin Ilii* in illo suo scaenico habitu decantavit (VI, xxxviii).

Como sucedía a menudo con los romanceamientos, se amplificaban unas partes y se resumían otras. Cuando el autor anuncia que “con prodigios y señales / en este mundo nacia”, en realidad presenta una apretada síntesis de un texto más extenso en su modelo latino:

De genitura eius statim multa et formidolosa multis coniectantibus praesagio fuit etiam Domiti patris vox inter gratulationes amicorū negātis quicqm ex se & Agrippina nisi detestabile et malo publico nasci potuisse. Eiusdem futurę infelicitatis signum euident die lustrico extitit. Nam C. Caesar rogante sorore ut infanti ei quod uellet nomen daret intuens Claudium patruū suum, a quo mox p̄cipe adoptatus est: eius se dixit dare: neq ipse serio: sed per iocum & aspernante Agrippina: q̄x tum Claudius inter ludibria aulae erat (VI, vi; f. 108v).

Esta vocación sintética se repite en “que a su Séneca dio muerte, / el que matara a su tía”, resumen de “Saenecam praeceptorē ad necem compulit quāuis saepe comheatū petenti bonisq̄ cedenti persancte iurasset suspectum se frustra: periturx q̄ poti^{us} qm nociturx ei” (VI, xxxv; f. 119v).

Resulta muy interesante constatar que el romanceamiento de la *Comedia de Calisto y Melibea* publicado por Jacobo Cromberger en 1513 mantuvo este episodio, pese a la celeridad con la que narra las acciones más relevantes y escandalosas de la trama, con lo cual, se trata de un Romance dentro de otro adaptado al asonante en -á:

mas toma lo tu sēpronio
& cantasses vn cantar
el mas triste de sonido
que se pudiesse hablar
sempronio tomo el laud
y empeçara de cantar
mira nero de tarpeya
a roma la gran cibdad
mira la como se ardia
sin ninguna piedad
el le māda echar el fuego
con su mucha crueldad (f. 1r).

Como en la *Comedia*, prevalece la lectura alegórica del fuego y se obvia el valor histórico de los datos recogidos en los versos siguientes. De hecho, varios octosílabos después se pondera todavía el fuego que siente Calisto (aunque se prescinde del tono censor y algo burlesco que prevalece en el Sempronio del modelo):

allí respondio calisto
& mira que fue a fablar
mayor es el triste fuego
& menor la piedad
q me qma mis entrañas
que no me dexa reposar
no digas esso señor
no quieras desesperar
escucha vn poco sēpronio
yo te lo quiero contar
fuego q cien años dura
mayor se puede llamar
q lo q en vn dia passa
avn q qme una cibdad (f. 1r).

Para la crítica moderna, el Romance es o una muestra pedante de erudición (Gonzalo Menéndez Pidal) o una broma erudita (Di Stefano) (Alonso 2015: 10). Para el público lector del siglo XVI, fue un Romance más que, a semejanza de otros muchos del periodo, inició como un resumen en verso de otra obra en prosa de mayor amplitud que se deseaba dar a conocer más por extenso y terminó adaptándose a los gustos del público de su momento. Los impresores, pendientes de los vaivenes del mercado editorial, exploraron distintas posibilidades: influidos probablemente por el éxito de *Celestina*, que difícilmente podrían no conocer, continuaron por la senda de una lectura alegórica, lo que favoreció su ingreso a las misceláneas (antologías y pliegos sueltos) de tema amoroso. Pasadas varias décadas y habiéndose consolidado el prestigio de un Romancero basado en fuentes historiográficas, fue posible una lectura diferente. Martín Nucio le dio un giro político en su compilación de 1546 al insertarlo entre el Romance de Tarquino (“Aquel rey de los romanos...”) y el del papa Clemente VII que ve a Roma destruida por el saqueo de las tropas españolas (“Triste estaba el padre santo...”) (Higashi, Garvin 2021: 529); quizá esta novedosa interpretación se haya tomado de los pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 1077) o, ideada originalmente por Nucio, haya ido a parar a ellos. En este conjunto, dejó de resaltarse su valor alegórico y cobró fuerza su naturaleza ejemplar; así, este Romance se convertía en una ilustración de los excesos de un tirano.

Con este horizonte en mente, ¿dónde deberíamos clasificarlo dentro de una tipología? ¿Entre los Romances de historia antigua? ¿Entre los eruditos basados en fuentes escritas previas? ¿Entre los cortesanos de tema amoroso? ¿Entre los burlescos? ¿Entre los morales que intentan exponer un vicio y erradicarlo? Hasta ahora habíamos pensado en públicos bien diferenciados para cada grupo de Romances: uno culto para el Romancero que tomaba sus temas de libros que por una u otra razón se habían convertido en éxitos de venta; otro popular, para el Romancero viejo desgajado de la épica; otro refinado, para el Romancero cortesano de tema amoroso y estilo alegórico. Las prácticas lectoras, sin embargo, ponen en crisis todas estas categorías y nos enfrentan a una realidad más compleja donde el mismo romanceamiento de un texto latino de Suetonio divirtió por igual al público cortesano y al

letrado; se leyó con naturalidad en clave alegórica-amorosa y más bien sorprendió un poco cuando se adaptó a una lectura política en una serie dedicada a tiranos de la antigüedad. Evidentemente, el común denominador de una tipología que responda a este cúmulo de situaciones sería su flexibilidad categorial.

3. Prácticas de consumo y canon

El caso anterior ilustra bien la problemática que sobreviene al intentar ajustar las tipologías teóricas a las prácticas de lectura observadas. Pero no es el único enfoque posible. Respecto al Romancero impreso y a las prácticas de consumo, la evidencia muestra un canon dinámico en torno a la primera mitad del siglo XVI, reflejo del gusto de los compradores y de los cambios en la oferta de la imprenta de la época. Si aceptamos que el género resulta el más decisivo de los muchos factores que determinan un canon (Fowler 1979: 100), podremos apreciar mejor algunas constantes de este proceso.

En 1511, Hernando del Castillo fue el primero en dedicar una sección importante de su *Cancionero general* al Romance: esta sección estaría después de las obras de devoción y moralidad (Joaquín González Cuenca 2004: núms. 1-44), que serían las más atractivas para el público de la época por su comprobada vocación edificante, y de las de los autores (núms. 45-266), ubicados en una clara progresión jerárquica según su prestigio (Santillana a la cabeza, seguido por Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, etc.). Los *Romances* (núm. 422-459) estarían ubicados muy favorecedoramente después de las *canciones* (núms. 267-421), pero antes de las *justas* (núms. 460-565), de las *glosas de motes* (núms. 566-606), de los *villancicos* (núms. 607-655) y de las *preguntas y respuestas* (núms. 656-711). El criterio para seleccionar estos Romances no fue inocente; prevalece la expresión sintética (aunque no en las glosas, amplificatorias por naturaleza): sólo se tomaron 28 versos (núm. 422/1) de los 452 del Romance “Media noche era por hilo...” en la edición de Nucio (Higashi, Garvin 2021: núm. 10), aunque luego seguía la glosa de Francisco de León que sumaba 140 versos más (núm. 422/2), la contrahechura de Lope de Sosa de 24 versos (núm. 423/1) y la deshecha (núm. 423/2) y la glosa de Soria (núm. 423/3), otros 117 versos. “Rosa fresca, rosa fresca...” (núm. 424/1) tenía 22 versos y la glosa de Pinar (núm. 424/2) 110. Algunos Romances eran más breves y otros más extensos (426/1 tenía 6 versos, 440/1 tenía 44 y 456/1 alcanzó los 80), pero la tendencia general es hacia la brevedad. Respecto a los temas, prevalece por mucho la expresión sentimental, de tono introspectivo, expresada en el Romance alegórico o el peregrinaje de amor: “Maldita seas, Ventura...”, “Yo me estaba en Pensamiento...”, “Reniego de ti, Amor...”, “Durmiendo estaba el Cuidado...”, “Estávase mi cuidado...”, “Dezíme vos, Pensamiento...”, “Esperança me despide...”, “Con mucha desesperança...”, “Gritando va el cavallero...”, “Ya desmayan mis servicios...”, “Caminando por mis males...”, “Mudado se ha el Pensamiento...”, “Por un camino muy solo...”, “Caminando sin plazer...”, “Estando en contemplación...”, “Alterado el Sentimiento...”, “Triste estava el cavallero...”, “Amara yo una señora...”, “Mi Desventura, cansada...”, “Mi Libertad en sossiego...”, “Dígame tú, el Pensamiento...” y donde quizá podría colocarse “Valencia, ciudad antigua...”. A estos Romances alegóricos habría que añadir los conceptuosos que aparecen en menor proporción (“Estando desesperado...”,

“Para el mal de mi tristeza...” y “Descúbrase el pensamiento...”). Se compilaron, de forma excepcional, tres Romances caballerescos (uno troyano y dos carolingios protagonizados por el conde Claros y Durandarte), uno fúnebre (“A veinte y siete de março...”), uno morisco (“Yo me era mora Moraima...”) y uno sobre la pasión (“Tierra y cielo se quexavan...”). Como ya demostró Germán Orduna en un estudio clásico (1989), estos Romances fueron seleccionados conforme a los criterios de la lírica de cancionero y, para asegurar su inserción en el sistema literario, se acompañaron de un complejo sistema de glosas que enfatizaban el plano conceptual de la composición y recauzaban la interpretación del Romance primitivo. Al menos dos décadas antes de 1511, los Romances amorosos y alegóricos ya habían conquistado a las cortes del *Cancionero musical de palacio* (Orduna 1992) y podemos hacernos una idea muy clara de sus tonos estilísticos y de su alcance estético en general gracias al *Romancero cortés manuscrito* espléndidamente editado por Virginie Dumanoir (2021).

El auge y el reconocimiento del que gozó el Romance en los círculos cortesanos lo convirtió en un modelo al que muy pronto aspiraron otros grupos periféricos: letrados de escasos recursos, ciudadanos que trataron de apropiarse el refinamiento intelectual de la corte, servidores deslumbrados por estos bienes culturales y varios otros que todavía no hemos identificado (Beltran 2005: 87). Los impresores del periodo no pudieron ignorar a este público potencial, en aumento creciente, ni el nuevo nicho de mercado que se inauguraba. Para sortear los vaivenes económicos de los talleres, los dueños de los talleres buscaron mantener ingresos constantes, aunque módicos, y se fijaron precisamente en el catálogo de éxitos comerciales. ¿Cómo vender estas historias de nuevo, en tirajes más amplios, aunque con precios más bajos? Lógicamente, no podían alcanzar mejores ventas en los formatos tradicionales (el desmesurado folio para el *Cancionero general*, por ejemplo), por lo que buscaron nuevas opciones de venta a través de obras divulgativas que fueran económicamente más accesibles. En la prosa de ficción, Víctor Infantes ha subrayado la visión comercial que enmarca la narrativa caballeresca breve, mediante el despliegue de temas que habían probado ser de interés para el público lector (muchos de ellos medievales) y formatos editoriales más económicos y manejables (Infantes 1988-89 y 1996). En el caso de la lírica, tampoco faltaron los esfuerzos. El más simple y directo fue un compendio del *Cancionero general* de 1511 titulado *Cācionero llamado guirlanda esmaltada d galanes y eloquentes dezires de diuersos autores* (Cromberger, ca. 1514), que Antonio Rodríguez-Moñino describió como “descuidado y chapucero” y “una torpe reducción de la obra de Castillo, tan ruda e imperfecta que sigue su mismo orden topográfico y, al eliminar poesías intermedias [...] mezcla y confunde autorías y embrolla lo que estaba claro” (1968: 57). Probablemente tenga razón, pero lo cierto es que Juan Fernández de Constantina cumplió con el objetivo que se propuso: reducir las 1033 composiciones de la edición primitiva a las trescientas de su nueva compilación (Garvin 2007: 128). Por lo que toca a la sección de nuestro interés (ff. lvi r-lxvi v de Fernández de Constantina), se copian las rúbricas y los romances exactamente en el mismo orden en el que fueron publicados en el *Cancionero general* de 1511, con lo que esta *Guirlanda esmaltada* termina por ofrecer un producto bibliográfico comercialmente más accesible que pasaba del denso formato en folio, con una impaginación compleja a tres columnas, al libro portátil en cuarto a doble columna.

Adelgazar la nómina de romances también contribuyó a darle mayor fluidez a la sección: de los 48 romances en la obra de Hernando del Castillo, la *Guirlanda esmaltada* sólo recogió 29 composiciones (entre romances y glosas), 5 villancicos y 3 deshechas (Garvin 2007: 128-129); con este propósito, se sustrajo la nada despreciable cantidad de 32 composiciones (Joaquín González Cuenca 2004: núms. 424/1 y 2, 426/1 y 2, 427/1 y 2, 439/1 y 2, 440/2, 441, 442/1 y 2, 443/1 y 2, 447/1 [3], 447/4, 447/1[4], 447/5, 450, 451/1 y 2, 452, 453/1 y 2, 454/1 y 2, 455, 456/1 y 2, 458/1 y 2, 459/2; lo anterior, precisa lo apuntado en Higashi, Garvin 2021: 20).

Otra tentativa que a la postre resultó muy eficaz fue la alianza entre el pliego suelto y el Romance para difundir versiones sumarias de historias que interesaron al público, pero a las que no siempre tuvo fácil acceso por sus desarrollos narrativos más complejos y precios superiores. Como ha señalado Vicenç Beltran (2005: 87-92), fue Jacobo Cromberger quien ensayó primero, con relativo éxito a juzgar por los ejemplares conservados, la publicación de Romances en pliegos sueltos donde desfilaron los personajes del ciclo carolingio (Gayferos, el conde Alarcos, el conde d'Irlos, el conde Guarinos, Montesinos y Oliveros) como protagonistas de largas y truculentas historias. Estos Romances eran resúmenes en verso de obras en prosa de mayor extensión, a manera de *traslados* o *romanceamientos* (Higashi 2021: 665-668 y Higashi, Garvin 2021: 29-41). La mayoría de los pliegos de este periodo ilustran bastante bien este procedimiento. Veamos algunos ejemplos. Si pensamos en uno de los pliegos más tempranos, de 1513, todavía con una impaginación que luego se volverá infrecuente a cuatro columnas, se trata de una consecuencia directa de la excelente aceptación que tuvo la *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499), de donde deriva (como demuestra Snow 2006). Desde su título, presume su intención de no dejar fuera ninguna de las crudas muertes en escena que habrían provocado la curiosidad morbosa del grueso del público: *Romance nueuamēte hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores & delas desastradas muertes suyas & dela muerte de sus criados Sempronio & parmeno & dela muerte de aquella desastrada muger Celestina intercessora en sus amores* (fol. 1r). Para mantener un equilibrio entre la brevedad que exigían los tres folios y medio que ocupa el Romance y la historia completa que se prometía, había que apegarse a una exposición sumaria de lo más sustancial de la trama y varios de los diálogos más extensos, para lo cual se prescindió, como ya lo ha expuesto con agudeza Joseph Snow (2006: 4-19), de la profundidad psicológica de los personajes (desaparece, por ejemplo, la crítica de Pármeno a Celestina), de algunos autos (autos II, VIII y IX), de algunos personajes (Centurio y Traso) y de no pocos diálogos y situaciones si no suprimidos, sí tratados de forma muy esquemática. En cuanto a lo que se mantiene, el procedimiento tiene algunas semejanzas con el romanceamiento o traslado de textos cronísticos (como lo he podido tratar en Higashi 2021: 670-678): se conserva una fraseología que recuerda al original y lo que no se suprime, se trata sumariamente.

La forma en que se compone este pliego celestinesco no es una excepción, sino más bien la regla. Si pensamos en el Romancero troyano, sabemos con certeza desde los trabajos de Jimena Gamba Corradine (2018: 28) que los Romances conservados, varios de ellos de publicación temprana, derivan directamente de una atenta lectura de la *Crónica troyana* impresa en Burgos en 1490, pero luego en Sevilla por la familia Cromberger en tres ocasiones

(1519, 1533 y 1540); también con un espíritu divulgador, Juan Sánchez Burguillos y Lorenzo de Sepúlveda compusieron varios de los Romances sobre historia de España del *Cancionero de romances* (1546), sacados de la *Crónica sarracina* (Sevilla, 1499, 1511, 1526 y 1527) y de *Las cuatro partes enteras de la crónica de España que mandó componer el serenísimo rey don Alonso llamado el Sabio* (Zamora 1541 y 1543) de Florián de Ocampo (Garvin 2021 y en prensa; Higashi 2021: 668-678). Sobre el Romancero religioso, todavía poco estudiado, Vicenç Beltran ha adelantado algunas ideas que podrían hacernos pensar que los autores del periodo no procedieron con él de forma muy distinta a como lo hicieron con otras fuentes impresas; como ha apuntado, “su cultivo empieza con los orígenes del Romancero cortesano y aprovechaba su fácil difusión como instrumento de divulgación o publicidad religiosa, pero no solían mezclarse con los profanos” (2020: 63).

Los libros de caballerías también fueron un semillero para los autores de estos romanceamientos por encargo, como sabemos por los trabajos de María Cruz García de Enterría (1986) y Ma. Carmen Marín Pina (1997). En un pliego impreso con toda seguridad hacia 1515-1517 por Fadrique de Basilea, en Burgos, se publicó “Amadís el muy famoso / hijo del buen rey de Gaula” (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 990), una apretadísima síntesis de cómo el enano Ardián malinterpreta el afecto que siente Amadís por Briolanja, lo comunica a Oriana y provoca sus celos (*Amadís de Gaula*, I, capítulos XXI y LX); todo en apenas 12 octosílabos. Resulta evidente la intención de los impresores de captar el interés de ese público nuevo descrito por Vincenç Beltran (2005: 103), formado por “quienes habían oído hablar de aquellas obras pero no las habían leído por demasiado largas o por demasiado caras, o por estar, sencillamente, fuera de su ámbito cultural”. El procedimiento, lejos de agotarse, ganará fuerza con los años. En Higashi, Garvin (2021: 30-33 y 299-312) hemos tenido la oportunidad de analizar el romanceamiento de *La Trapesonda* (1533), tercer libro del ciclo de Reinaldos de Montalbán, basado en un juego de ampliaciones, supresiones y síntesis. De entre 1516-1520 es el *Romance nuevamente hecho por Andres Hortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la Reyna de Bohemia con vn Uillancico*, también publicado por Cromberger (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 408; cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España R-9436, algo posterior), un sumario muy apretado de un largo tramo de *Floriseo que por otro nombre es llamado el cauallero del Desierto el qual por su gran esfuerzo y mucho saber alcanço a ser rey de Bohemia*, publicado por Diego de Gumiel en Valencia, en 1516 (cito por la edición de Guijarro Ceballos 2003). El Romance recoge el matrimonio secreto de Floriseo y la reina, la separación de los amantes recién unidos para salvar al reino del levantamiento encabezado por el Infante de Bohemia; de regreso, su paso por la Ínsula encantada, el hechizo de la reina Laciva que lo mantiene a su lado para defender su reino y engendrar un hijo con ella, hasta que lo rescata Perineo, su padre, luego de enfrentarlo en duelo. Floriseo vuelve a Bohemia, se separa de nuevo de la reina y camino a Constantinopla enfrenta el paso del duque de Macedonia, lo vence y el emperador reconoce el matrimonio secreto con la reina de Bohemia. Aunque la narrativa del Romance parece sumamente compleja y abarcadora, la verdad es que el autor omite muchos episodios muy amplios del libro de caballerías: suprime la amistad y relación de extrema confianza que se teje entre Floriseo y la reina de Bohemia a raíz de que la salva de un gigante (libro II, caps. I-XI); también omite varias aventuras en la Ínsula encantada: un

prólogo donde Fidelio adelanta los peligros de la reina Laciva y la enfrenta, el encuentro con la doncella que busca al caballero Arturio, la liberación de Cornelio del gigante, la visita al castillo de Polomón, la historia de la dueña de Filoto, la visita al castillo de Píromancia, la aventura de Cormanso y los hombres salvajes y varias más (libro II, caps. XII-XXV). Destaca del conjunto la exclusión de las cartas cruzadas entre Floriseo y la reina (caps. XXIII-XXV), la simpatía por el caballero que expresa la reina de Bohemia a Propicia y de lo que Propicia le dice respecto al linaje del caballero que permitiría un enlace (caps. XXVIII-XXX) y las diferentes visitas secretas que sostuvieron (caps. XXXII-XXXV). Como se ve, se da prioridad al tema amoroso y maravilloso por encima de las campañas militares o de escenas domésticas que apuntalan la verosimilitud del conjunto.

Hacia 1525, Carles Amorós imprimirá en Barcelona el *Libro en el qual se contienen cinquenta romances cō sus vilancicos y desechas. Entre los quales ay muchos dellos nueuamente añadidos: que nunca en estas tierras se han oydo* (Rodríguez-Moñino 1997: núm. 936), obra a la que rara vez se le ha prestado atención en los estudios sobre el Romancero (con excepción de Garvin 2020). El puro cambio de formato resulta ya muy significativo: de un día para otro pasa de una sección en una compilación que pretende ser exhaustiva al formato más prestigioso del libro misceláneo. Respecto del pliego suelto, esta nueva forma de presentación supera por mucho lo que podía hacerse en un cuadernillo. Este reconocimiento es parte importante de un camino de dignificación bien descrito por Vicenç Beltran (2016: 49-116). Lo primero que puede notarse en este nuevo formato es que la promesa del título justifica de inmediato un criterio de selección más amplio para cumplir con la cuota de 50 Romances: si bien como núcleo principal se conservan los textos sintéticos breves, de tono conceptuoso, sentimental e introspectivo del *Cancionero general* de 1511, podemos advertir una ampliación en la lista que sirve para publicitar los nuevos Romances. Este registro es un muestrario de los Romances que habían circulado en pliegos sueltos, pero también un catálogo de obras caracterizadas por su amplitud y complejidad narrativa y por la presencia de personajes que habían protagonizado con éxito diferentes obras narrativas del canon editorial: “Aquí comiençan cinquenta romāces en los quales han (sic) añadidos los siguientes romāces. El Romance de Calisto & Melibea. Otro q comiença En las salas de Paris. Otro d Guarinos. Otro de Gayferos. Otro al conde de Oliua. Otro del conde Claros. Otros tambien de amores. Otro de la Reyna helena. Otros d Paris y las tres deesses. Y muchos otros Romances”. El paso del modesto pliego suelto al libro se tradujo en la posibilidad de incluir Romances de mayor extensión y complejidad, precisamente para aprovechar las nuevas dimensiones del soporte.

Con la formación de los Romanceros se optimizó una vía de acceso que ya existía en la sección de una miscelánea mayor y en el pliego suelto. La miscelánea romanceril (bajo sus distintas denominaciones: *Cancionero de romances*, *Romancero*, *Silva*, *Rosas*, *Flores*...) fue la respuesta directa de una imprenta en vías de consolidación que, para subsistir, no dudó en satisfacer las demandas de un público urbano interesado en libros misceláneos de narraciones caballerescas en octosílabos. Las misceláneas habían demostrado ya su capacidad para atraer la simpatía de los compradores: a pesar de su costo, proporcional a su lujo editorial en tamaño folio a tres columnas, formato más típico de la biblia y de las crónicas históricas que de poesía lírica (véase González Cuenca 2004: t. 1, 82-86), el

Cancionero general de Hernando del Castillo se reeditó al menos en 9 ocasiones entre 1511 y 1573, en ciudades que tenían una tradición librera como Valencia, Toledo y Sevilla. No es sino hasta la edición de Amberes en 1557 que se recurre al octavo, formato portable y de precio moderado que facilitaría su adquisición y agilizaría el flujo de ventas (José Vicente Salido López 2009: 158-161). El *Cancionero de romances* de Martín Nucio se publicó en 3 ocasiones en Amberes (1546, 1550 y 1555), una en Medina del Campo (1550), otra en Lisboa (1581) y reformulado en las *Silvas de varios romances* de Esteban de Nájera (1550 y 1551), siempre en formato de faltriquera (Higashi, Garvin 2021: 65-73).

Cada una de estas misceláneas reflejó los gustos literarios de su tiempo y en un lapso muy rápido (los 35 años que mediaron entre el ambicioso *Cancionero general* de 1511 y el *Cancionero de romances* de 1546) podemos apreciar el viraje de un Romancero que buscaba satisfacer los gustos de la corte (saturado por el Romance amoroso y el alegórico de tono introspectivo y moral) a otro radicalmente distinto, cuyos gustos parecen orientarse por los vaivenes del mercado del impreso: romanceamientos de obras más extensas de temática caballerescas en la que sobresalen los carolingios, de historia de España, de historia troyana y romana y donde los Romances cortesanos perdieron su protagonismo para terminar amontonados al final de la miscelánea. El orden del prólogo que antecede al *Cancionero de romances* de Martín Nucio muestra una jerarquía muy meditada por el impresor y que reflejaría, probablemente, las preferencias de su público comprador; como se sabe, Nucio quiso “que tuuiessen alguna orden” y colocó “primero los que hablan delas cosas de frãcia y delos doze pares, despues los que cuentan historias castellanas y despues los de troya y vltimamente los que tratan cosas de amores” (f. AII v); en sólo 35 años, los Romances de amores quedan al final y ceden su protagonismo a largas historias en verso (el primer Romance de la compilación de Nucio tiene 1366 octosílabos y probablemente fue colocado al principio como uno de los más atractivos para sus compradores) protagonizadas por los héroes de la narrativa caballerescas en prosa.

Los cambios de soporte trajeron consigo una nueva perspectiva en las estrategias de composición. Cuando el Romance ganó terreno y empezó a circular con independencia en los pliegos sueltos o en las misceláneas en forma de libro, los impresores buscaron temas que fueran atractivos para el público lector y se crearon alianzas muy ventajosas con la literatura caballerescas en prosa. Si el Romance prevaleció como un género apropiado para la divulgación de narraciones en prosa, históricas o novelescas, fue precisamente por su capacidad narrativa. Como ha señalado con mucha perspicacia Gloria Chicote:

La respuesta al interrogante de por qué la forma Romance aparece reiteradamente en fijaciones textuales desde el siglo XV hasta nuestros días, debe buscarse en las posibilidades narrativas que ofrece a partir de su utilización para re-escribir otros géneros discursivos. La aptitud que se le ha conferido al Romance para narrar el universo panhispánico está relacionada tanto con sus características formales (el ritmo “natural” del octosílabo rimado en los pares que determina su fácil memorización) como con rasgos específicos de su estructura discursiva, por ejemplo la utilización de fórmulas y motivos que articulan el relato sintéticamente, restringiéndose a lo esencial y sugiriendo desarrollos que quedan abiertos para posibles reelaboraciones (2000: 89-90).

Hemos enfocado mal el problema porque lo habíamos visto a través del cristal empañado del prestigio de los temas que habían arañado el folclor, pero con los años empezamos a verlo a través del contexto más reducido, pero también más controlable, de los intereses crematísticos de una imprenta joven que encontró un filón en la literatura caballeresca, histórica o de ficción.

4. Una nueva tipología

Una tipología que quiera ser coherente con este horizonte complejo y al mismo tiempo funcional, no puede andarse por las ramas. Claro que conservará el enfoque temático consolidado hasta ahora (carolingios, de historia de España, fronterizos, religiosos, etc.), pero asumido desde la perspectiva de las relaciones intertextuales que mantiene el Romance con su fuente escrita. Si bien se conservan los temas, estos no proceden del folclor, sino de una selección que ha tenido como criterio principal su éxito comercial y esta nueva tipología deberá expresarlo. En algunos casos, estas obras fueron exitosas y lograron incluso suplantar a la obra original (el Romance del conde d'Irlos sería un buen ejemplo) o simplemente llegaron a callejones sin salida, como el Romance inspirado en la *Comedia de Calisto y Melibea*, un desplante editorial algo extravagante que pasó sin pena ni gloria. El público lector despreció el resumen en octosílabos porque el disfrute de la obra no estaba en un adelgazamiento de la trama, sino en el robustecimiento de las máximas morales, los proverbios, los chistes, el doble sentido, la evolución psicológica de los personajes, los dilemas morales, etc., como quedó de manifiesto en los añadidos de la *Tragicomedia* cuando pasó de dieciséis a veintiún actos.

Esta nueva tipología tendrá en cuenta que cada pliego suelto y cada Romancero se construyeron conforme a los nodos de una red más amplia donde probablemente tuvo un papel importante la tradición oral a través de versiones musicalizadas, pero que, a la distancia, se nos desdibuja para acentuar los tonos y colores de los impresos conservados. Esta tipología ya no tendrá en cuenta la distancia recorrida entre una forma folclórica reconstruida teóricamente y su evolución final, artificiosa y culta (de un *Romancero viejo* a otro titulado con algo de pompa *Romancero nuevo*), sino que mirará directamente a la relación de los Romances con sus fuentes impresas y valorará el complejo proceso de composición de un Romancero misceláneo en el que sus impresores se esforzaban para encontrar una progresión narrativa entre las partes. La consolidación de este proceso será, sin duda, el *Romancero e historia del my valeroso cavallero, el Cid*, cuya versión más completa fue la publicada por Juan Gracián en Alcalá (1612), Frankenstein formado de piezas muy distintas del Romancero historiado, desde la primera mitad del siglo XVI y hasta principios del XVII, más una serie de sutiles añadidos de Juan de Escobar para terminar de soldar las partes más heterogéneas. El éxito de esta obra ilustra el interés narrativo que se asoció a la forma métrica y que se reflejaría con mucha nitidez en el teatro del periodo (Higashi 2017b: 9-80).

No creo que una nueva tipología pueda ser una empresa adjudicable a un solo investigador o investigadora, sino que debe proceder de una suma de experiencias y de una serie de competencias. Tampoco sé si pueda hacerse con una perspectiva teórica o sea mejor proponerla como el resultado de un trabajo eminentemente práctico; quizá la próxima

antología del Romancero tenga que plantearse, de nuevo, el orden de las composiciones a partir de los resultados de las últimas investigaciones de un grupo amplio de estudiosos. Este trabajo empezó con una pregunta; al cierre de estas páginas, estoy convencido de que la única respuesta es una afirmación entusiasta, pero la forma de sortear las situaciones particulares que enfrenta el romancero impreso nos compromete a buscar soluciones creativas desde distintos flancos de acción que se adapten a la evidencia empírica y a los conocimientos que hemos acumulado hasta aquí... y no una teoría que nada más las encasille y las deforme.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Álvaro (2015): “Sobre el texto y las fuentes del Romance «Mira Nero de Tarpeya»”. *Revista de Filología Española*, 95(1), 9–23.
- (2016): “«Mira Nero de Tarpeya», el Romance, *La Celestina* y la poesía italiana”, *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, 32-46.
- ANÓNIMO (ca. 1546): *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuesto*. Enveres: En casa de Martín Nucio.
- ANÓNIMO (ca. 1513): *Romance nueuamēte hecho de Calisto y Melibea que trata de todos sus amores & delas desastradas muertes suyas & dela muerte de sus criados Sempronio & parmeneo & dela muerte de aquella desastrada muger Celestina intercessora en sus amores* (1513). Sevilla: Jacobo Cromberger.
- ANÓNIMO (ca. 1515-1517): *Romançe de amadis y oriana y otro del rey Malsin: con otro del infante gayferos: & otro que dize En jaen esta el buen rey. con otros dos romances*. Burgos: Fadrique de Basilea.
- BELTRAN, Vicenç (introd.) (2005): “Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular”, *Revista de Literatura Medieval*, 17, 71-120.
- (2016): *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Reichenberger.
- (2019): “Los autores de los romances”. Isabella Tomassetti *et al.* (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 85-107.
- (ed.) (2020): *Alonso de Fuentes, Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista.
- BERNAL, Fernando (2003): *Floriseo* (1516). Javier Guijarro Ceballos (ed.). Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.
- CHICOTE, Gloria (2000): “La capacidad narrativa del Romancero y su influencia en otros géneros discursivos”. Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I. Medieval. Siglos de Oro*. Madrid: Castalia, 88-95.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2021): *Romancero cortés manuscrito*, Josep Lluís Martos (coord.), Alicante: Universitat d’Alacant.
- DURÁN, Agustín (1854): *Romancero general, ó, Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII / recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Agustín Duran*. Madrid: M. Rivadeneyra.

- FERNÁNDEZ DE CONSTANTINA, Juan (1520): *Cācionero llamado guirlanda esmaltada d galanes y eloquentes dezires de diuersos autores*. Salamanca: Juan Varela. Biblioteca Nacional de España, Signatura R/31621.
- FOWLER, Alastair (1979): “Genre and the Literary Canon”, *New Literary History*, vol. 11, 97-119.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2018): “«Triste estaba y muy penosa»: sobre la formación del romancero erudito y sobre los ciclos de romances”, *Atalaya*, vol. 18, s/p.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1986): “Libros de caballerías y Romancero”, *Journal of Hispanic Philology*, 10, 102-115.
- GARCÍA-VALDECASAS, Amelia (ed.) (1986): *Romancero*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- GARVIN, Mario (2007): *Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert.
- (2020): “El *Libro de cincuenta romances*: constitución y contenido”. *Estudios Románicos*, vol. 29, 195-208.
- (2021): “La historia de España en el *Cancionero de romances*: el proyecto editorial de Martín Nucio en diálogo con su contemporaneidad”, *Criticón*, vol. 141, 179-197.
- (en prensa): “Los romances de Juan Sánchez Burguillos”, *Actas del VI Congreso Internacional del Romancero*. Madrid: en prensa.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004): Hernando del Castillo, *Cancionero general*, 5 ts. Madrid: Castalia.
- HIGASHI, Alejandro (2017a): “La amplificación en el romancero erudito y artístico”. Josep Lluís Martos Sánchez (coord.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*. Alicante: Universitat d’Alacant, 159-179.
- (ed.) (2017b): Juan de Escobar, *Romancero e historia del my valeroso cavallero, el Cid (Alcalá, Juan Gracián, 1612)*, preámbulo de José J. Labrador Herraiz, coord. José J. Labrador Herraiz. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista.
- (2020): “Los romances ‘añadidos’ del cancionero de romances: una hipótesis sobre el fragmentismo del romancero viejo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 68, 605-640.
- (2021): “Romancero impreso y divulgación”, *Lemir*, vol. 25, 661-682.
- HIGASHI, Alejandro y GARVIN, Mario (eds.) (2021): *El Cancionero de romances de Martín Nucio*, Josep Lluís Martos (coord.). Alicante: Universitat d’Alacant.
- HORTIZ, Andrés (ca. 1530-1535): *Romance nueuamente hecho por Andres Hortiz en que se tratan los amores de Floriseo y de la Reyna de Bohemia con vn Uillancico*.
- INFANTES, Víctor (1988-89): “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, 115-124.
- (1996): “El género editorial de la narrativa caballeresca breve”, *Voz y Letra*, vol. 7, 127-132.
- MARÍN PINA, Ma. Carmen (1997): “Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Alcalá: Universidad de Alcalá, t. 2, 977-987.

- MONTALVO, Garci Rodríguez de (2008): *Amadís de Gaula*. Juan Manuel Cacho Bleuca (ed.). Madrid: Cátedra.
- ORDUNA, Germán, (1989): “La sección de romances en el *Cancionero general* (Valencia 1511): recepción cortesana del romancero tradicional”, *The Age of the Catholic Monarchs, 1475–1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Special Issue of *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 113-122.
- (1992): “Los romances del *Cancionero Musical de Palacio*: testimonios y recepción cortesana del Romancero”, *Scripta Philologica. In honorem Juan M. Lope Blanch*. México: Universidad Autónoma de México, vol. 3, 401-409.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1968): *Poesía y cancioneros (siglo XVI), discurso leído ante la Real Academia Española el día 20 de octubre de 1968 en su recepción pública por el excmo. sr. d. Antonio Rodríguez-Moñino y contestación del excmo. sr. d. Camilo José Cela*, Madrid: Real Academia Española.
- (ed.) (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos, siglo XVI*, edición corregida y aumentada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- SALIDO LÓPEZ, José Vicente (2009): “*Cancionero general* de Hernando del Castillo”. Pablo Jauralde Pou (dir.) y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique (coords.), *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*. Madrid: Castalia, 158-163.
- SUETONIO (s. XV). *De vita duodecim Caesarum*, Ms. de la Biblioteca Nacional de España MSS/8832.
- SNOW, Joseph T. (2006): “En los albores de la celestinesca: Sobre el «Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea» en el pliego suelto de 1513”, *Olivar*, vol. 7, 13-44.

PERFIL PROFESIONAL

Alejandro Higashi es profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. Ha publicado más de 100 artículos y capítulos de libros en publicaciones especializadas. Entre sus libros están *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX* (2013); las ediciones facsímiles del *Romancero* de Lorenzo de Sepúlveda (2018) y el *Romancero e historia del muy valeroso cavallero el Cid Ruy Diaz de Bivar* (2017). Con Alicia de Colombí publicó *La lira y el laurel, poesía latina selecta de Petrarca* (2013) y con Mario Garvin, la primera edición crítica del *Cancionero de romances* de Martín Nucio (2021). Ocupó la Cátedra Rosario Castellanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén (2012) y la Cátedra Institucional Manuel Calvillo de El Colegio de San Luis (2019).

Fecha de recepción: 6-8-2023

Fecha de aceptación: 4-11-2023