

Para citar esta reseña / To cite this review:

GARVIN, Mario (2022), «Reseña de *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 11, pp. 329-341. <https://doi.org/10.14198/rcim.2022.11.10>

RESEÑA DE CUARENTA CANTOS DE DIVERSAS Y PEREGRINAS HISTORIAS

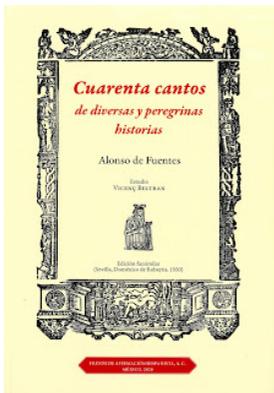
REVIEW OF CUARENTA CANTOS DE DIVERSAS Y PEREGRINAS HISTORIAS

Mario Garvin

Universität Konstanz, Germany

mario.garvin@uni-konstanz.de

<https://orcid.org/0000-0003-4312-8867>



Alonso de Fuentes, *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*, Sevilla, Dominico de Robertis, 1550, estudio introductorio de Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista A.C., 2020, 713 pp. ISBN: 978-84-121919-8-1.

PALABRAS CLAVE: Romancero; imprenta; Alonso de Fuentes; *Cuarenta cantos*; Dominico de Robertis

KEYWORDS: Ballads; printing; Alonso de Fuentes; *Cuarenta cantos*; Dominico de Robertis

El de 1550 fue un buen año para el romancero: apenas unos años después de que Martín Nucio hubiera dado en Amberes el pistoletazo de salida a los romanceros impresos con su *Cancionero de romances*, Esteban de Nájera publicaba las dos primeras partes de las tres que tendría su *Silva de varios romances*; en Medina del Campo, Guillermo de Miles (o Milis) copiaba el *Cancionero de romances* de Nucio mientras que este, por su parte, se afanaba a reeditar su propia obra. Suele pasarse por



alto, sin embargo, que 1550 fue también el año en que Alonso de Fuentes publicó en Sevilla, en casa de Dominico de Robertis, sus *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*, obra ignorada por la historiografía literaria e incluso poco transitada por quienes frecuentan el romancero, lo que ya es suficientemente significativo del interés prácticamente nulo que ha despertado entre la crítica.

Se trata de un libro extraño, por varios motivos que van desde el hecho de denominar *cantos* a los romances hasta su estructura: está dividido en cuatro partes, cada una de ellas con diez cantos —salvo la tercera, que contiene solamente nueve— y acompañada de una *declaración* y una *moralidad* en prosa. Es posible que este sea uno de los varios motivos de la falta de atención que ha despertado la obra de Fuentes. Ahora, sin embargo, disponemos de una edición facsímil realizada por el Frente de Afirmación Hispanista y precedida de un extenso estudio introductorio de Vicenç Beltran.

La calidad del facsímil, como ha sido habitual en todas las reproducciones aparecidas por cuenta del Frente, es excelente: las láminas han sido limpiadas cuidadosamente y ofrecen al interesado una fiel copia de la obra. Es una lástima, sin embargo, que los créditos no informen del ejemplar que se está reproduciendo. Además de los dos ejemplares de la Biblioteca Nacional citados en la introducción (p. 40), existen otros cuatro: uno en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (nº Z), otro en la British Library de Londres (C.63c.30), uno en la Hispanic Society de Nueva York (Q37 1550) y el de la Bibliothèque National de France (YG-78I). Beltran, en su introducción, sí menciona que él usa el ejemplar conservado en París, pero no sabemos si ello implica que ese es también el ejemplar utilizado para la reproducción facsimilar. No me consta, por otra parte, que existan diferencias de emisión o estado entre los ejemplares conservados, pero sí que en algunos ejemplares hallamos las notas de algunos lectores, como ha puesto de manifiesto Virginie Dumanoir (2021), por lo que información sobre el ejemplar reproducido podría resultar de utilidad.

La introducción, como decíamos, la firma Vicenç Beltran, quien ya se había ocupado de introducir los tres volúmenes de la *Silva* (2016, 2017a y 2017b), así como las cuatro *Rosas* de Timoneda (2018 y 2020), publicados por la misma editorial. Si algo queda claro tras leer las más de doscientas páginas de la introducción es que el desinterés crítico por la obra de Fuentes es del todo inmerecido y que su obra resulta clave para comprender muchos aspectos de la evolución del romancero quinientista. Quien la lea, con todo, ha de tener muy en cuenta que dicho desinterés implica una casi absoluta falta de estudios y trabajos previos sobre los que apoyarse. De ahí que Beltran comience advirtiendo que la estructura de su introducción es atípica, pues «la base más firme para este objetivo es el estudio que sigue por lo que en realidad lo que parece requisito previo solo es posible como conclusión» (p. 13).

Hecha esta advertencia en el primero de los capítulos, el capítulo II, «El valor de los romances», debe leerse —en realidad— como el primero de la introducción propiamente dicha. En él, Beltran ensaya un «balance recapitulativo» (p. 13) de lo que supuso el romancero en la primera mitad de la centuria. Al lector no advertido quizá pudiera parecerle innecesario remontarse a los orígenes de la transmisión impresa del género para abordar el estudio de uno de los autores considerados clásicamente como iniciadores del mejor o peor llamado romancero erudito. Pero lo cierto es que al retroceder temporalmente hasta los primeros años del siglo, Beltran deja muy claro lo que habrá de constituirse en una de las bases de su introducción: que «la reivindicación erudita del romance es un fenómeno constante a lo largo del siglo XVI», fenómeno que, además, «solo la limitación del campo por las teorías románticas y sus sucesores ha permitido ignorar durante tanto tiempo» (p. 15). Así, frente a las teorías que identifican el romance como un género «no solo subliterario, sino popular y folklórico» (p. 15), Beltran —siguiendo un camino que él mismo ya ha transitado en numerosos estudios particulares— identifica ya en el *Compendio historial* de Diego Rodríguez de Almela indicios de que a finales del siglo xv los romances estaban en proceso de asimilación por las clases letradas.

Se trata, como bien advierte Beltran, de un proceso lento, «aún en ciernes en 1535, cuando Gonzalo Fernández de Oviedo describió los areitos o cantos históricos de los indígenas de América» (p. 16), de donde se reproduce una amplia y jugosa cita, interesantísima y hasta ahora inadvertida para la historia del romancero y su recepción. Llegados a la década de los cuarenta, el interés erudito por el romancero es ya palpable, no en citas sino en textos con nombre y apellido, en ediciones propias y exclusivas y en prólogos donde se exponen algunas de las razones de ese interés. Me refiero, claro es, a Lorenzo de Sepúlveda, pero también a Juan Burguillos, a quien Beltran no menciona en su introducción. Según Beltran, la iniciativa de Sepúlveda y Alonso de Fuentes «es paralela y seguramente coetánea»; considera, además, que «ambas deben ser consecuencia de los estímulos recibidos de la sociedad sevillana» (p. 12). Más adelante, insistirá sobre este hecho al escribir que «en estos momentos [había] en la ciudad de Sevilla círculos literarios ligados a los grandes que se interesaban por el romance y sus posibilidades, y que no aceptaban su tradicional marginación de los géneros poéticos; nobles y eruditos interesados en darle mayor dignidad a través de una selección temática más digna (historias sagradas y antiguas que completaran las tradicionales leyendas de historia patria) y un modelo expositivo más acorde con este estatuto, el del romance cronístico» (p. 38). Entre ellos, habría que destacar a los Guzmán y su capilla musical, con la que deben relacionarse varios romances. Los romanceros de Fuentes y Sepúlveda no se explicarían sin este humus, y menos aún su coincidencia temporal» (p. 39). Estoy completamente de acuerdo con esta explicación, pero creo que la consideración de Burguillos hubiera aportado un dato más a esta explicación: sevillano como Sepúlveda y el propio Fuentes, ya hallamos romances verosíblemente suyos en la primera edición del *Cancionero de romances*, lo que nos permitiría quizá retrasar un par de años el surgimiento de ese caldo de cultivo y contemplar el proceso como una evolución que lleva de uno a otro, más que como un proceso paralelo (aunque sin duda hubieron de solaparse en gran parte).

Los romances de Alonso de Fuentes, en cualquier caso, son más eruditos que los de Sepúlveda. Si este último —al igual, por cierto, que el recién mencionado Burguillos— partía para la composición de sus romances de la *Crónica* alfonsí publicada por Florián de Ocampo y perseguía, según confesión propia en el prólogo, propósitos divulgativos, Fuentes aumenta el elenco de obras utilizadas y la relación y uso de estas a la hora de componer los textos. Pero Fuentes es también —y en la debida valoración de este hecho encuentro una de las mayores aportaciones del estudio de Beltrán— el autor de «la más completa teorización del romance que produjeron los siglos de oro de la literatura española» (p. 25). Antes de proceder a su análisis, Beltrán indaga en el tercer capítulo en la figura del autor, comenzando por su posible obra escrita. Como recuerda el autor, de Alonso de Fuentes se conocen también además de los *Cuarenta cantos* una miscelánea manuscrita de relatos y anécdotas en prosa y verso y una *Suma de filosofía natural* (Sevilla, 1547); escribió también un *Libro de los hechos notables de las mujeres*, perdido pero al que se refiere varias veces en su propia obra y, quizá, otra compilación manuscrita, el *Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla a mediados del siglo XVI*, que Rodríguez-Moñino (1969: 110) pensó que pudiera ser de Fuentes, algo que en opinión de Beltrán «bien pudiera ser una atribución acertada» (p. 26). Para trazar el horizonte intelectual de Fuentes resulta muy útil atender a las obras que este cita directa o indirectamente y que Beltrán extrae con detalle. De la poesía castellana, conoce y cita a Juan de Mena, al Marqués de Santillana, las Coplas manriqueñas, a Íñigo de Mendoza y a Gómez Manrique. Otras fuentes van de Pablo de Tarso a Boecio y San Agustín y otros padres de la Iglesia; maneja las Escrituras, a Tomás de Aquino, a Aristóteles («seguramente de memoria», p. 29) y además «entre los pocos pensadores religiosos modernos, destaca la alta estimación que le merece Erasmo de Rotterdam aunque no lo incluye en las referencias a sentencias u obras concretas» (p. 27; además de los comentarios en p. 32). Dispone de buenos conocimientos de historiografía: Tito Livio, Plutarco, Pompeyo Trogo o Flavio Josefo están entre los autores más recurridos, si bien generalmente

en traducciones; usa poco, según Beltrán, las obras en lengua vulgar, pero pese a ello «poseía una notable cultura histórica no solo por la riqueza, acierto y variedad de sus fuentes, sino porque era capaz de encontrar en numerosos casos las diversas versiones de los episodios que le interesaban o aquella versión concreta donde mejor podía extraer los datos más sugestivos» (p. 30). Beltrán dedica también unos densos párrafos a trazar el perfil religioso de Fuentes, negando su heterodoxia y destacando su tendencia a «expresar opiniones propias en aspectos sujetos a controversia» (p. 33), como la doctrina oficial en torno al culto a los santos o ciertas críticas a las medidas contra los conversos tomadas por los Reyes Católicos. En cuanto a los datos biográficos de Fuentes, Beltrán se aparta de la única propuesta realizada hasta la fecha —formulada en 1886 por Justino Matute sin apoyo documental claro— según la cual Fuentes sería hijo ilegítimo de Martín de Fuentes. Lo que propone Beltrán es vincularlo con Pedro de Fuentes, hijo de Diego de Fuentes y Guiomar de Guzmán (según informa Alonso López de Haro) y que se casó con Catalina Manrique (pp. 33-35). Lo interesante del hecho es que, como indica Beltrán «su apellido nos pone [...] en una perspectiva muy estimulante para la investigación», ya que la familia de los Manrique de Lara —como el propio Beltrán ha señalado oportunamente en otros estudios— «está largamente vinculada a la primitiva historia del romancero» (p. 37).

El cuarto capítulo, IV. *La novedad de los Cuarenta cantos*, busca situar la obra de Fuentes en su contexto inmediato de aparición. Comienza Beltrán por inventariar las tres reimpressiones conocidas de los *Cantos* de Fuentes —Granada, Antonio de Lebrija, 1562; Zaragoza, Juan Millán, 1563 y Alcalá, Juan Gracián, 1587— para advertir de inmediato que «la difusión de estos romances fue mayor de lo que estas ediciones indican» (p. 42). En efecto, Nájera incluyó cuatro de ellos en la segunda impresión de la segunda parte de la *Silva* (1552) y a partir de 1563, muchos de ellos —no los religiosos— se unieron a las ediciones de los *Romances* de Sepúlveda, formando un único cuerpo; además, Beltrán constata difusión manuscrita de algunos romances de Fuentes y también su presencia en algunos pocos pliegos sueltos, algo sobre lo que

supone que «quizá la moda de los romances cronísticos, de tema erudito y origen libresco, se adaptaba mal al público más extenso de los pliegos» (p. 43).

Beltran valora la novedad de Fuentes a la que hace referencia en el título del capítulo en relación a Sepúlveda y frente al trasfondo de una demanda de temas de historia antigua que constata en esos años centrales de la centuria. Beltran cuenta once textos de esta temática en Sepúlveda y veinte en Fuentes y argumenta que «el hecho de que en las dos ediciones de Sepúlveda de 1563 se tomen en bloque los veinte de tema antiguo y de que en la granadina se explicita su deuda supone el reconocimiento de que había sido Fuentes quien había llamado más poderosamente la atención con temas de extendido interés cultural entre el público aristocrático y se había erigido probablemente en el promotor formal del género» (pp. 45-46). Creo que tiene toda la razón al considerar a Fuentes de tal modo, pero creo que la evolución que traza se comprende mejor si partimos de otra premisa. Beltran considera que «la edición de Steelsio [de los *Romances* de Sepúlveda], parece ajustarse con mayor fidelidad a lo que pudo haber sido la colección original» (p. 45). La edición de Steelsio es de 1551, de modo que si allí encontramos once romances de historia antigua mientras que Fuentes (1550) trae veinte, esto subrayaría, en efecto, la novedad del autor. Sin embargo, esos textos ya aparecen en la edición de Nucio y lo harían también en una edición perdida del mismo impresor. En otro lugar he defendido que en esa edición perdida, Nucio estaría aumentando con textos de esa temática la *princeps* sevillana de Sepúlveda, que verosíblemente contendría solamente textos basados en la *Crónica* de Ocampo. He mencionado más arriba a Burguillos: también él, como Sepúlveda, se basó en Ocampo para sus textos. Pero mientras Burguillos compuso solamente algunos romances (sus textos aparecen sueltos y sin autoría declarada en el *Cancionero de romances* de Nucio y en la *Silva*), Sepúlveda completa un volumen monográfico. Las ediciones de Nucio, con sus añadidos de historia antigua y bíblica, trazan una evolución del gusto de la que Fuentes es partícipe, pero no iniciador. Estoy completamente de acuerdo con Beltran, por otra parte, en que tal desarrollo lleva de la

poca documentación de romances de tema clásico en pliegos anteriores al *Cancionero de romances* a una moda que llega a «su zenit con la *Rosa gentil* de Joan Timoneda (1571)» (p. 46).

Valorar la novedad de los romances de Fuentes implica también hablar de los posibles destinatarios de su obra. Beltran defiende que mientras «Sepúlveda quiere formar al «pueblo» (un pueblo, sin embargo, que puede acceder a la adquisición y lectura de su romancero), Fuentes se presenta como el educador de la aristocracia cortesana y militar» (p. 48), aunque poco antes había mencionado que ambos autores «debieron desarrollar su obra al servicio de grupos sociales muy semejantes, a no ser que ambos compitieran en el mismo círculo» (p. 45). Con ello no incurre, creo, en ninguna contradicción, pues una cosa es el círculo en cuyo seno desarrollan su obra y otra el objetivo final de los romances. Ambos, en cualquier caso, participan de un ambiente común, con muchas zonas oscuras, pero que gracias a Beltran y al mejor conocimiento de la obra de Fuentes comenzamos a vislumbrar.

Llegamos así al capítulo v. *La teoría del romance según Alonso de Fuentes*. Ya he escrito arriba que la vindicación que hace Beltran del prólogo de Fuentes (la *Epístola*) me parece una de las más importantes aportaciones de toda la introducción. Se trata de un texto relativamente breve —cinco caras en tres folios— pero muy denso, en el que Fuentes elabora una «cerrada y eficaz defensa de la dignidad temática de los romances, de la utilidad en la memoria de los hechos gloriosos y de los valores estéticos que atesoran a pesar de su aparente sencillez», «una operación reivindicadora de alto alcance que trataba de sacar los romanceros [...] del papel subalterno que tenían entre las clases letradas para incluirlos con pleno derecho entre la poesía digna de estima» (p. 58).

Un punto delicado en la obra de Fuentes lo constituye la autoría de los romances. Fuentes afirma en la dedicatoria que poco tiempo atrás un señor a quien él «tenía gran obligacion para servir» le envió cuarenta romances que él —no Fuentes, sino el señor en cuestión— llamaba *cantos*, con la petición de que «se los declarase,

por ser de diversas y peregrinas historias» (f. ij^r). Luego, viene la *Epístola* que Fuentes dirige a ese señor y donde nuestro autor le recuerda haber recibido de él unos textos «que un hombre que mucho desseaua seruirle le auia imbiado» (f. ij^v). Ese hombre anónimo, por tanto, sería el verdadero autor de los romances. Así lo entendió Antonio Rodríguez-Moñino, el único en ocuparse anteriormente con un mínimo de atención de la obra de Fuentes, quien creía que «los cuarenta cantos no eran producto de la vena poética de Fuentes, aun cuando con su nombre y atribución vienen citándose siempre» (1969: 111). Para Beltran, sin embargo, no hay «la menor duda de que fue Alonso de Fuentes el creador de los treinta y nueve romances» (p. 58). La voluntad de anonimia no es extraña en los autores de romances: también Nucio calla el nombre del Caballero Cesáreo que compone los romances con que aumenta la obra de Sepúlveda. Además, Beltran encuentra más argumentos concluyentes: habiendo cotejado la fuente de cada uno de los romances y de sus comentarios, «el resultado es siempre concordante» (p. 59), de modo que, en efecto, «si los dos autores no son uno mismo, debieron comunicar continuamente sus materiales y nunca disintieron en un punto, raro en verdad» (p. 59).

Acabamos de mencionar de pasada el problema de los cuarenta y/o treinta y nueve cantos. Recordemos, como decíamos al principio, que la tercera parte contiene solamente nueve. Ello no implica, no obstante, que en libro no contenga cuarenta. Según Beltran, ese romance ausente bien podría ser el de *Yo salí de la mi tierra*, que Fuentes reproduce por completo en la *Epístola* (y que como adecuadamente recuerda Beltran, no es un romance sino «un poema estrófico en versos de arte mayor» , p. 54). Me parece una hipótesis acertada. Fijémonos en el título completo de la obra tal y como aparece en la portada: *Quarenta cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnífico caballero Alonso de Fuentes. Dirigidos al Illustrisimo y excelente señor don Perafan de Ribera; Marques de Tarifa, Adelantado del Andaluzia, & c.* Todas y cada una de estas informaciones —desde el número de *quarenta* a la denominación de *diuersas y pregrinas*— aparecen en algún lugar de la

Epístola. Considero más que probable que el título del libro lo pusiera el encargado de la imprenta (y digo encargado pues, aunque se imprimió en casa de Domenico de Robertis, este había fallecido en 1549 y se le menciona como *difuncto* en el colofón) partiendo de esos datos y que, por tanto, la hipótesis de Beltran sea cierta.

A partir del capítulo vi. *Los cuarenta cantos*, Beltran se centra en comentar todos y cada uno de los treinta y nueve romances que componen las cuatro partes en que se divide el libro. La primera, contiene diez sobre «diversas historias de la sagrada escritura, con sus declaraciones y moralidades» (f. V^r), la segunda, igualmente con diez, «en que se tratan diez historias de cosas subcedidas a los Romanos» (f. liii^v), la tercera, «en que se tratan diez cantos y historias subcedidas a personas de diversas naciones» paganas (f. cli^r) y la cuarta, «en que se tratan diez historias de casos subcedidos [sic] a cristianos, y especialmente en esta nuestra España» (f. cc^r). Se trata de la parte más amplia de la introducción (pp. 65-233). En esas páginas, Beltran analiza, cuando la hay, la posterior difusión impresa de los cantos y, en algunos casos, manuscrita, su contenido, las fuentes a las que recurrió el autor tanto para los romances como para las declaraciones y las moralidades que los acompañan, no siempre coincidentes. Resultaría ocioso e imposible por el espacio repetir aquí siquiera las informaciones básicas que ofrece Beltran para cada uno de los textos, pero sí que me gustaría resaltar un par de aspectos que se derivan de la lectura de esos comentarios. A diferencia de lo que sucedía con Sepúlveda, el autor de los *Cuarenta cantos* recurre a muchas más fuentes: los romances de historia castellana de la cuarta parte, por ejemplo, se basan en su mayoría en la *Crónica* de Hernando del Pulgar; para los romances de tema clásico de la segunda parte recurre a obras como las *Vidas paralelas* de Plutarco o las *Décadas* de Tito Livio. Pero esto no deja de ser algo normal si tenemos en cuenta la temática de las partes, más variada de lo que podemos suponer en la *princeps* de Sepúlveda. Mucho más interesante resulta constatar —y ello es mérito de la laboriosa tarea de Vicenç Beltran— que el autor de los *Cuarenta cantos*, en muchas ocasiones, emplea *varias fuentes* para un romance. El servilismo para con las crónicas que los

detractores del romancero erudito reprochaban a estos autores llevaba implícita la idea de que a cada texto le correspondía una única fuente en prosa. Y es cierto que Fuentes —como Sepúlveda, Burguillos o el Caballero Cesáreo— en muchos casos tiende a copiar literalmente. Pero en muchos otros, o bien maneja varias fuentes —como parece suceder en 3.2 *Muy quejoso está Aníbal*— o bien, empleando una fuente principal, introduce elementos que no están allí: es el caso, p.ej. de 2.9. *El ejército romano*. Incluso encontramos romances en los que la información empleada parece estar adulterada, como sucede, p.ej. en el caso del romance *En la ciudad de Betulia*. Para componerlo, Fuentes se basa en los *Triunfos* de Petrarca, más concretamente en los comentarios de Antonio de Obregón, dato ya de por sí interesantísimo pues, como ya demostré al estudiar la edición de Nucio, esa es precisamente la fuente que emplea el Caballero Cesáreo para algunos de sus romances de tema clásico; sin embargo, como indica Beltrán, «la *declaración* contiene muchísima información que falta en esta fuente» (p. 81). En ocasiones, un dato divergente entre la fuente y el romance ha servido para poner en entredicho algo tan fuera de duda como que Sepúlveda empleó la *Crónica* de Ocampo. Estos datos, ahora, nos sirven para comprender algo mejor la labor compositiva de estos autores y arrojan una imagen más compleja de lo que se ha querido creer: recurren a varias fuentes, combinan datos, en ocasiones citan de memoria, también ellos cometen errores y malinterpretan pasajes —en ocasiones perpetúan errores de las traducciones que manejan, pues las prefieren a los textos originales (véase p. 159 de la introducción)— a veces incluso, en definitiva, «los romances cronísticos o eruditos aciertan a usar los mejores recursos del romancero tradicional, que ponen al servicio de su peculiar técnica y objetivos» (p. 216).

Las conclusiones con que Beltrán da fin a su estudio, finalmente, vienen a confirmar lo que proponía en las páginas precedentes y nos sirven para volver sobre sus muchos méritos: confirma la autoría de Fuentes, destaca su valor histórico y su interés para la historia del romancero, destacando especialmente el valor teórico de la *Epístola*, texto prácticamente ignorado hasta la fecha, pone en relación la obra con

el contexto sevillano de su época y desbroza el complejo problema de las referencias empleadas. Beltran termina su estudio escribiendo que los romances de Fuentes «no son los romances que en nuestros días se apasiona uno leyendo, ni la suya la prosa que uno se llevaría a la playa» (p. 239), pero reivindicando la importancia de la lectura de estos textos para trazar un panorama más completo a la hora de historiar la literatura de una época. Al fin y al cabo, Beltran tiene toda la razón cuando dice que «nada hay escrito sobre cuál será el canon del mañana, cuya configuración depende (aunque solo sea en parte) de nosotros». En los últimos años, los esfuerzos por vindicar a los autores del romancero erudito han sido notables, al menos en un sector de la crítica. No sé si Fuentes o Sepúlveda hallarán cabida en un futuro canon, pero si hay algo de lo que no tengo absolutamente ninguna duda es que, con este trabajo, Vicenç Beltran ha contribuido de manera decisiva a que Alonso de Fuentes reciba la consideración que merece. Quien desee ocuparse del romancero a mediados del Quinientos no puede prescindir de él.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BELTRAN, Vicenç (2016), *Primera parte de la Silva de varios romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2017a), *Segunda parte de la Silva de varios romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2017b), *Tercera parte de la Silva de varios romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2018), Joan Timoneda, *Rosas de romances. Rosa de amores. Rosa gentil*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2020), Joan Timoneda, *Rosas de romances. Rosa española. Rosa real*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- DUMANOIR, Virginie (2021), «Leyendo los *Quarenta cantos* de Alonso de Fuentes: materialidad y estructura de la *editio princeps* (1550)», *Criticón*, 141, pp. 221-247. <https://doi.org/10.4000/criticon.19473>
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969), *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca.