

EL ROMANCERO SOBRE LAS TABLAS: *EL PRISIONERO* EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO

MÓNICA VALENTI MORENO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMO

En este trabajo se estudia la presencia y funcionalidad del romancero en el teatro hispánico de los siglos XVI y XVII ejemplificado a través de la aparición del romance de *El Prisionero* en un corpus de textos teatrales concretos. La intertextualidad y la hibridación de ambos géneros se analizan desde una aproximación filológica para desentrañar qué objetivos se perseguían con estos recursos y qué características eran las propicias para su éxito en escena.

PALAVRAS-CHAVE: Romancero; Teatro clásico hispánico; Intertextualidad; Siglos de Oro; Oralidad.

ABSTRACT

This paper studies the apparition and functionality of *romancero* in the 16th and 17th centuries spanish theater, illustrated through the specific case of *El Prisionero* in a stablished corpus of theater texts. Intertextuality and genre hybridization are analyzed from a philological approach in order to unravel the objectives that were being pursued and to define what features were suitable for their success on stage.

KEYWORDS: Romancero; Spanish Classical Theater; Intertextuality; Golden Ages; Orality.

La extraordinaria difusión de nuestro romancero desde que tenemos constancia de su existencia, así como la rápida asimilación de muchos de sus versos por parte del pueblo, que los interpretaba como propios, hicieron que, progresivamente, esta rama de la poesía popular lograra un insólito vigor dentro de la tradición oral hispánica.

En los Siglos de Oro, en especial desde las últimas décadas del siglo XVI, la sociedad española participaba de lo que algunos autores han calificado como primera sociedad de masas, caracterizada por el comienzo de la formación de una opinión pública en las ciudades y, literariamente, por sus manifestaciones culturales orales¹. De forma paralela, la cultura escrita se desarrollaba en ambientes más exclusivos favorecida, en parte, por la invención de la imprenta. Sin embargo, incluso en estos ambientes letrados gran parte de estos textos se destinaban a la *oralización*, a ser leídos o recitados en público, con independencia del tipo de audiencia a la que fueran orientados (Frenk, 2005, p. 36). En este contexto de cultura dirigida y auge de la difusión de la imprenta, sin embargo, la tradición y el folklore mantenían sus formas de expresión en la oralidad, y como sucedía desde la Edad Media, su manifestación se asociaba frecuentemente a festividades, ritos, costumbres y trabajos. Hablamos, pues, de una cultura en la que las distintas formas de literatura oral reforzaron y conformaron una cultura colectiva que se fue transmitiendo de pueblo en pueblo y de generación en generación a través del tiempo (Frenk, 2005, p. 18).

En este ambiente de oralidad y de recitación pública, no es extraño que composiciones como los romances, los villancicos, etc., se fueran introduciendo en otro ámbito literario tan popular como genuinamente *oralizado*: el teatro. No obstante, este cambio no responde a un fenómeno únicamente literario. Esta nueva manifestación es consecuencia, en parte, de un cambio social que atañe al público que asistía a las representaciones: aunque las primeras muestras de convergencia se encuentran ya en Torres Naharro y Gil Vicente a principios de siglo, durante la segunda mitad del siglo XVI el teatro se había hecho accesible a todas las capas sociales, lo que obligaba a los dramaturgos a popularizar sus obras si querían mantener la afluencia de público.

La materia poética romancística y el romancero mismo comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en el teatro, pero eso no supuso un abandono de su esencia popular, por un lado porque, en un principio, los romances se insertaban sin grandes modificaciones que pudieran hacerlos pasar como composiciones propias del autor, casi siempre cantados antes o después de la representación; por otro lado, porque se trataba de un género que pervivió en la oralidad junto a cuentos y otras piezas líricas populares y que se ha cantado hasta la actualidad. La utilización de temas y versos del romancero en las obras de Gil Vicente se articula como punto de partida fundamental del romance como elemento dramático, pues “nunca halló interpretación más genuina de su límpida desnudez, de su profunda emotividad, que en este momento inicial” por obra de este autor (Menéndez Pidal, 1968, p. 105). De ahí en adelante, no dejó de aparecer y de alcanzar formas y efectos más variados, y que autores como Juan de la Cueva, que innovó en la introducción de la métrica romance disolviéndola en redondillas, o ya en el s. XVII Lope de Vega o Vélez de Guevara, entre muchos, acudieran a este recurso pone de relieve la importancia que se le concedió a este género; no en vano, fueron este tipo de poetas y dramaturgos quienes comenzaron a crear un romancero nuevo inspirado en el tradicional, pero de temas mucho más cultos que los manejados hasta el momento.

Así pues, ¿a qué respondía la inserción del romancero tradicional en el teatro de los Siglos de Oro? ¿Qué función tenían los romances en el texto dramático? ¿Cómo se manifestaban habitualmente: citas, alusiones, recreación del tema del romance en la trama...? ¿Escondían algún tipo de intención ideológica?

Sirvan estas preguntas a modo de presentación de este trabajo, que tratará de dar respuesta a través del caso específico del romance de *El Prisionero*. Gracias a la excelente labor de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, existe hoy el *Archivo Digital del Romancero*, donde

¹Se ocupan de la descripción de esta cultura de masas autores como Maravall, 1975; o Chicote, 2000.

una búsqueda meticulosa arroja luz sobre el número total de versiones del romance de *El Prisionero* que existen en la FRMP, los documentos donde se cita y, por supuesto, las obras literarias en las que está presente. A partir de este trabajo se ha seleccionado un corpus limitado de obras teatrales donde aparece el romance, que ha servido de base para este estudio, además de otras composiciones que, si bien no se registran en el *Catálogo*, sí incluyen alguna referencia a *El Prisionero*, muy limitada en algunas ocasiones.

Además, se parte del trabajo de Ramón Menéndez Pidal (1959; 1968) para dar una posible explicación e interpretación a la aparición de nuestro romance en cada obra seleccionada, así como para establecer una cronología aproximada en la que se dé cuenta de las fechas en que mayor difusión pudo tener *El Prisionero*. Con estos materiales he pretendido realizar un análisis pormenorizado de su aparición en cada obra, incluyendo una serie de hipótesis plausibles, que den respuesta a los interrogantes ya expuestos, a propósito de los motivos, función y naturaleza de la remisión o posible ideología subyacente a estas inserciones.

1. EL ROMANCERO EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO

La convergencia de estos dos campos de estudio, el teatro clásico y el romancero hispánico, reclamó la atención de algunos filólogos ya desde el siglo XIX. En el siglo XX, Ramón Menéndez Pidal dedica un breve capítulo de su obra *La epopeya castellana a través de la literatura española* al tratamiento de romances de tema épico-heroico en el teatro áureo, y en él afirma que “casi medio siglo vivió el romancero en el teatro, de 1580 hasta 1620, primero en su aspecto heroico, luego en el novelesco, después solo como elemento cómico” (1959, p. 206); una vez cumplida la función de nutrir y abastecer el teatro nacional de temas, versos y referencias, el romancero tradicional quedó relegado a sus usos habituales: el de ser cantado durante las jornadas de trabajo, durante la realización de tareas domésticas, el de entretener a un auditorio..., todos aquellos momentos en los que ya se manifestaba en las capas más bajas de la sociedad.

No obstante, podemos imaginar que el romancero desempeñaba una importante función cuando aparecía inserto en comedias, farsas y autos sacramentales, y que adquirió importancia escénica ya desde la primera mitad del XVI: cuando no servía como recurso dramático con objetivos más específicos, al menos servía de llamada de atención al auditorio, que con toda seguridad conocía y recitaba aquellos versos de memoria. Desde los primeros momentos se lograba evocar todo un conjunto de poesía popular aprendida en la infancia y latente en la memoria que lograba, en cierto modo, una identificación de los espectadores con los personajes en escena y que los hacía partícipes de la acción (Menéndez Pidal, 1959, p. 177). Para este filólogo, de hecho, la introducción del romancero en el teatro peninsular supone el inicio de su nacionalización, de manera que comienzan a aparecer temas y tramas inspiradas por completo en los romances históricos más conocidos, los cuales aludían, en muchos casos, a la épica nacional: leyendas como la del cerco de Zamora, Bernardo del Carpio, los Siete Infantes de Lara o don Rodrigo son ejemplo de ello².

Más adelante, cuando Lope de Vega toma el relevo en el panorama teatral, la presencia del romancero ya se había generalizado sobre el escenario, y en las comedias del Fénix de los Ingenios se observan desde refranes populares y alusiones romancísticas aisladas hasta tramas inspiradas por completo en un romance tradicional. Gracias a él y a “esta poesía tradicional

² Ramón Menéndez Pidal sitúa a Juan de la Cueva como iniciador de este tipo de teatro “nuevo”, cuyas comedias, aunque no muy reconocidas, supusieron toda una novedad en su tiempo: “Cueva fue [...] el primero que comprendió el valor dramático de las leyendas españolas y que estimó a los héroes patrios tan dignos de la escena como Áyax Telamón, Mucio Escévola y Virginia” (1959, p. 178).

recibió el teatro un brillo poético que antes no tenía” (Menéndez Pidal, 1959, p. 184), así como una materia viva y actual sobre la que construir sus obras. Para Pidal, de hecho, es precisamente “la amorosa unión del alma de la colectividad con el alma del poeta” (1959, p. 183) lo que supone el impulso para el nacimiento del teatro español, a cuyo desarrollo contribuyeron muchos otros dramaturgos también dispuestos a conservar el conocimiento transmitido por la tradición³.

Como resultado de esta época tenemos un numeroso grupo de comedias de tema nacional; pero también, a su vez, otras inspiradas en romances viejos de tipo novelesco, igualmente conocidos y cantados por el pueblo. Del mismo modo, y como pasa con las crónicas medievales, algunas de estas obras se constituyen como testimonios únicos de romances cuya forma antigua solo se conoce por los fragmentos que de ellos se conservaban en las comedias en que aparecen⁴.

El agotamiento del romance tradicional en la escena teatral se hace evidente, según Menéndez Pidal, en la decadencia en frecuencia de usos y personajes recitadores a partir del segundo tercio del siglo XVII: si raramente se citaba un verso de los más populares de la época, era tendencia general que apareciera en boca del criado o del gracioso. Todo lo contrario parece suceder con los autos sacramentales: si en un primer momento utilizaron romances, fue para que los cantara el bobo; posteriormente, aquellos autos de principios del XVII que los emplearon se sirvieron de su contenido moral para interpretarlos en un sentido religioso (1959, p. 204).

Sin embargo, esto no significa que las referencias romancísticas desaparecieran por completo a partir del primer tercio del XVII; si bien los autores dejaron de contar con el elemento poético tradicional, también es cierto que se documentó un auge de la utilización del romancero culto elaborado por autores como Góngora o Calderón. Tirso de Molina, dramaturgo de primer orden apenas diecisiete años menor que Lope de Vega, rara vez menciona romances de tipo tradicional en sus obras: contrasta por ello que muchas de las citas que hiciera fueran a estos romances que no circulaban de manera oral. “Bien se ve que entonces el sentimiento del arte popular se había perdido por completo” (Menéndez Pidal, 1959, p. 205).

Como hemos visto, el romancero y el teatro fueron durante un tiempo complementos ciertamente productivos; por ello, a la hora de analizar su confluencia es necesario tener en cuenta la dimensión performativa del teatro y no solo su estudio como texto literario. Este estaba destinado a la representación y es de suponer que sobre él operaban unos mecanismos inexistentes en los géneros no leídos en voz alta. Ante el interés por la publicación de comedias, Lope de Vega afirma que “no las escribí con este ánimo ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a [...] los aposentos” (Prólogo, *Novena parte*, 1617; apud. Frenk, 2005, p. 165). Por supuesto, Lope revela un genio creador que concebía el teatro como espectáculo total y no solo como recitación; pero, además, toda elaboración intertextual debía tener doblemente en cuenta esta naturaleza, con que trataremos de analizar ambas dimensiones en las comedias que nos atañen.

³ Cabe preguntarse qué entiende Menéndez Pidal por “teatro español” y, si la producción anterior a Lope de Vega queda fuera de este grupo, el porqué de tal afirmación. No obstante, es cierto que su teatro participó de una suerte de dirigismo cultural que transmitía una ideología afín a las clases dirigentes y que contaba con el beneplácito del público.

⁴ Menéndez Pidal lo ejemplifica con el caso de un romance que inspira dos comedias de principios del XVII y que solo nos ha llegado en los fragmentos citados en ellas, además de la tradición oral: se refiere a *El príncipe viñador*, de Luis Vélez de Guevara, y a *Mientras yo podo las viñas*, de Agustín de Castellanos (1968, pp. 176-177).

2. EL ROMANCE DE *EL PRISIONERO*

Uno de los más destacados romances de esta nutrida tradición es, sin duda, el de *El Prisionero*, “uno de los favoritos de los poetas trovadorescos y de los músicos de vihuela cuando, a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, se puso de moda en medios cortesanos el Romancero viejo y la canción lírica tradicional” (Catalán, 1998, II, p. 29)⁵. Este romance, cuyas posibilidades metafóricas lo convierten en uno de los más frecuentes en la tradición oral moderna —ya desde finales del siglo XIX algunos filólogos como Antonio Milá y Fontanals o José Leite de Vasconcelos recogieron versiones del mismo, y de ahí en adelante⁶—, encuentra sus primeros testimonios escritos a finales del siglo XV, y conocemos hasta seis versiones independientes del mismo anteriores a 1550: la del *Cancionero musical de Palacio*, versión larga más antigua; la extraída de la glosa de Nicolás Núñez en el *Cancionero General* de 1511⁷; la glosada por Alonso Pérez en *Guirlanda esmaltada de Galanes* (1512 – 1514)⁸; la versión obtenida de la glosa de Garci Sánchez de Badajoz en el *Cancionero General* de 1514 (ya difundida anteriormente en cancioneros manuscritos); la de la *Comedia Thebayda* (1521)⁹; y, por último, la versión larga sacada del *Cancionero de Romances* de Amberes en su segunda edición, en 1550.

No obstante, como señala Mercedes Fernández Valladares (en prensa)¹⁰, de esta enumeración cabría excluir las versiones de Alonso Pérez y de la *Comedia Thebayda*, que no presentan el romance independiente, sino distribuido en cada una de las estrofas que lo glosan. Además, cabe señalar que la versión glosada por Garci Sánchez de Badajoz (0078: 3) es la misma que aparece en la *Comedia Thebayda* (0078: 9) a excepción de los versos 2a y 2b (“cuando canta la calandria / y responde el ruseñor”), que se omiten en esta última, y de algunas variaciones léxicas y sintácticas: “bivo” o “yago”, “avezilla” o “avezica” y “¡dele Dios mal galardón!” o “Dios le dé mal galardón”.

Sea como fuere, podemos clasificar estos primeros testimonios en dos grupos: las versiones cortas y las largas. Las primeras limitan su extensión al núcleo lírico del poema: la voz poética se encuentra en una prisión, real o simbólica, y se lamenta ante la llegada de la primavera —con la consecuente eclosión del amor— y la desaparición de su único contacto con el exterior: la “avezilla”, “avezica” o “paxarica”. Para Grande Quejigo estas versiones se configuran «como aventura amorosa ejemplo de la fidelidad de amores» (2008, p. 10). Las versiones largas, por su parte, desarrollan cierta narratividad y pueden ofrecer distintas alternativas. La del *Cancionero musical de Palacio* (0078: 1) describe los efectos físicos producto del encierro; la versión extraída de la glosa de Alonso Pérez (0078: 4) relata un plan de huida de una prisión indudablemente física; la versión del *Cancionero de Amberes* (0078: 5), por último, combina ambas soluciones y ofrece además un desenlace a la intriga narrativa: “Oídolo avía el rey: / mandó quitar la prisión”.

⁵ ARMPG F000-004-0000; IGR 0078.

⁶ Información recuperada de Pan-Hispanic Ballad Project.

⁷ Esta glosa fue muy difundida en pliegos sueltos y se recoge también en el *Cancionero del British Museum* o *Cancionero de Rennert* (LB1 / Add. 10431), por ser él quien lo editó por primera vez. Se trata de uno de los cancioneros manuscritos más importantes de principios del siglo XVI y conocido por las múltiples variantes que ofrece de las composiciones que en él se encuentran: “su responsable [...] tiene visos de ser un poeta comprometido en la complicada edición de este cancionero” (Moreno, 1999, p. 39).

⁸ Este cancionero, recopilado por Juan Fernández de Constantina y conocido como *Cancionero de Constantina*, es, en realidad, “el retoño más temprano del *Cancionero General* según la data c. 1513 que asignó Norton a su primera edición” (Fernández Valladares, en prensa).

⁹ Aunque Diego Catalán asigna a esta comedia la fecha de 1521, Canet Vallés (2003, p. 20) se adhiere a la postura que data la composición de la obra hacia 1517 y su impresión a finales de 1520.

¹⁰ Aprovecho esta nota para expresar mi más sincero agradecimiento a la autora por facilitarme este material inédito para la realización del presente trabajo.

En lo relativo a estas últimas, Giuseppe Di Stefano considera que “tal concentrado de refinada poesía y de relato vulgar, de imágenes exquisitas y de detalles prosaicos, tiene visos de *pastiche* malicioso” (2010, p. 178), y McGrady estima que “esta extrema delicadeza y sutilidad de la versión corta contrasta totalmente con lo burdo de la acción en la redacción larga” (1992, p. 282), en oposición a la idea generalizada de que la versión corta se habría desgajado, por obra de los muchos glosadores de este romance, de la larga. Para Paloma Díaz-Mas, este cierre “parece resultado de añadir forzosamente un típico verso formulario de final feliz” (1994, p. 285). Diego Catalán, haciendo referencia, además, a las versiones de la tradición oral moderna, opina que

la tradición oral de los siglos XIX y XX ha preferido, como los mejores glosadores de fines del siglo XV, reducir el romance a su núcleo más lírico, y ha tendido a elaborar dos motivos, el de la descripción de la estación primaveral y sus efectos en la naturaleza y en la sociedad [...], y el de la comunicación del preso con el mundo exterior gracias al canto de las aves (1998, II, p. 33).

De esta manera nos encontramos, en la mayor parte de sus glosas y muchas de las versiones de la tradición oral moderna, ante un romance de final trunco en el que se nos presentan algunas incógnitas sin resolver: por qué está preso el protagonista y qué importancia tiene el ave, además de comunicarle al prisionero la llegada del alba.

En cuanto a la primera cuestión, el desarrollo histórico y temático del romance y la relación temporal entre la prisión y la llegada de la primavera llevan a pensar en el tópico frecuentísimo durante los siglos XV y XVI de la “cárcel de amor”; de hecho, uno de los más destacados glosadores de nuestro romance, Nicolás Núñez (0078: 6), fue continuador de la conocida *Cárcel de amor* (1492), de Diego de San Pedro, acrecentando su éxito y prolongando “la acción narrativa de la *Cárcel* con el fin de dar otro sentido a la conclusión del conflicto presentado por San Pedro” (Parrilla, 1995, p. XLIII), lo que demuestra el buen conocimiento que los poetas cancioneriles tenían tanto de los temas populares como de las “novedades editoriales” de su tiempo.

En lo relativo a la segunda, Catalán matiza que las aves que con más frecuencia aparecen son las “generalmente [...] representativas de otras tantas especies” (1998, II, p. 33), y Di Stefano considera que, en las versiones en que aparecen, “tanto revuelo de aves [...] propicia resbalones hacia simbolismo sexual”¹¹ (2010, p. 178). Lo cierto es que no resulta extraña la presencia de pájaros diversos en el tratamiento del amor cortés, ya sea como ave mensajera o como confidente del prisionero de amores; y son precisamente la calandria y el ruiseñor las que más aparecen como proclamadoras de la pasión primaveral (McGrady, 1992, p. 275)¹². Según la tradición poética, la primera sería la encargada de anunciar el alba y la consecuente separación de los amantes; la segunda, en cambio, representaría el amor y, en ocasiones, la lujuria y el adulterio. Si asumimos estos simbolismos, parece más razonable que nuestro prisionero se encuentre encarcelado por cuestiones amorosas y que la avecilla que mata el ballestero fuera la encargada no solo de anunciar la alborada, sino de establecer la comunicación entre los amantes (McGrady, 1992, p. 278).

¹¹ Di Stefano se refiere, en concreto, a la versión del *Cancionero de Romances* de Amberes, 1550, en la que, además de la avecilla que canta al albor, el prisionero pide: “Mas, ¡quién agora me dicesse un pájaro hablador! // Siquiera fuesse calandria, o tordico, o ruiseñor”.

¹² El motivo del pájaro involucrado en la acción amorosa era ya conocido en España y cuenta con gran tradición en diversas literaturas europeas.

No resulta extraño, pues, que los cantores de distintas épocas hayan reinterpretado unas emociones tan universales, adaptándolas a distintos tiempos históricos y generando nuevas funciones en las sociedades donde se difundía¹³. Además de las numerosas variantes recogidas en la Península durante el siglo XX, el romance de *El Prisionero* pervive entre las comunidades sefardíes de Oriente y Marruecos, y se han encontrado versiones en algunas zonas de Latinoamérica, así como contaminaciones con otros romances tradicionales.

Sin embargo, la fortuna poética de *El Prisionero* no solo resulta perceptible en las numerosas reelaboraciones y versiones populares que se han configurado hasta la actualidad: los versos de este romance traspasaron las fronteras genéricas y dejaron rastro en las obras de diversos dramaturgos de los Siglos de Oro.

3. EL ROMANCE DE *EL PRISIONERO* EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO

Del mismo modo que multitud de romances tradicionales, *El Prisionero* pronto comenzó a tener un reflejo literario más allá de su aparición de pliegos sueltos y romancerillos breves. El ya citado *Archivo* de la FRMP recoge, entre otras manifestaciones, todas aquellas obras en las que sus creadores encontraron rastro de nuestro romance a lo largo de la historia de la literatura. Entre ellas, y si atendemos exclusivamente al teatro de los siglos XVI y XVII, se dice que de este romance figura una “cita o alusión”¹⁴ en las siguientes obras: en la obra de Gil Vicente titulada *Farsa dos físicos* (1524); en la *Farsa llamada Paliana* (1564), de Juan de Timoneda; también en la *Comedia intitulada Doleria del sueño del mundo* (1572), de Pedro Hurtado de la Vera; en *El capellán de la Virgen* (1623) y *San Nicolás de Tolentino* (1641), ambas de Lope de Vega; y, por último, en *Las paredes oyen* (1628), escrita por Juan Ruiz de Alarcón. No obstante, existen otras obras en las que aparece nuestro romance: una de ellas es, además, uno de los primeros testimonios escritos, como atestigua Michaëlis de Vasconcelos (1934, p. 179), la *Comedia Thebayda* (1521), donde aparece glosada; la segunda es otra farsa de Gil Vicente, llamada *Quem tem farelos* (1515); por último, la tragicomedia también vicentina titulada *Romagem dos Agravados* (1533), que vuelve una vez más a los versos de *El Prisionero*.

Además de la mencionada glosa, el romance podrá aparecer bajo diversas formas: citas directas, insinuaciones, representaciones del mismo... Dada la inclinación general a la polimetría, resulta claro que la introducción de la forma romance en los textos dramáticos tuvo que apoyarse en la vigencia del romancero sobre el escenario, anterior a la versificación en este estilo; presencia a la cual dramaturgos y espectadores debían estar acostumbrados. Este razonamiento es válido si aceptamos que los romances debieron cantarse sobre en las tablas desde muy antiguo, y que solo se accedió a la integración de los mismos como parte del texto, así como a la utilización de este tipo de metrificación, cuando se reconocieron las nuevas posibilidades expresivas que el metro romance aportaba. La idea general del origen épico del romancero, así como su carácter narrativo, hicieron que hacia finales del siglo XVI se convirtiera en recurso ideal para relatos y descripciones en las comedias (Catalán, 1998, II, p. 229; Swislocki, 1993, p. 983; Vega, 1906), de manera que se relegó a otros usos, cada vez

¹³ Muchas de las versiones de la tradición oral moderna han desplazado la simbología del amor cortés y la soledad del prisionero hacia una supuesta infidelidad amorosa y la expresión de los celos (Díaz-Mas, 1994, p. 286; Grande Quejigo, 2008, p. 11). Además, es posible encontrar este romance cantado con el estribillo “¡Vitor vitanda! ¡Vitanda vitor!” (es decir, “¡viva lo prohibido!”) en algunas versiones de Zamora y de León, que alude al erotismo citado anteriormente.

¹⁴ “Referencia directa al romance, que encontramos en obras de muy diversa procedencia. Puede tratarse de una simple alusión al tema romancístico o de la cita de uno o varios de los versos del romance. Hay romances cuya existencia conocemos únicamente gracias a estas referencias. Si en la misma obra antigua hay varias citas diferentes del mismo romance, se ha hecho una entrada por cada una de ellas” (*Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal – Goyri*, FRMP).

menores, su aparición glosada en redondillas y otras estrofas. Entonces se hizo frecuente que los autores introdujeran algunos versos de invención propia a fin de dotar de naturalidad y coherencia a la intriga dramática.

No obstante, tales observaciones solo pueden atribuirse a las obras compuestas a partir de la última década del siglo XVI, cuando se introduce la forma métrica del romance en escena, por lo que resulta de interés observar cómo resuelven las inserciones romancísticas las obras anteriores a este periodo.

3.1 *Gil Vicente, Quem tem farelos, Farsa dos físicos y Romagem dos Agravados*

Las piezas de teatro breve de Gil Vicente, autos y farsas, se hallan plagadas de romances y canciones cuyo estudio en profundidad reivindican autores como Pere Ferré (1983) o Teresa Araújo (2010), interesados en la convergencia del romancero y teatro peninsulares y, en concreto, portugueses; para Araújo, “algunas alusiones romanceriles que, aparentemente, parecen tener una simple función musical y paródica constituyen claves fundamentales para la comprensión de la obra” (2010, p. 69), afirmación que tratamos de defender y desarrollar en este trabajo. El hecho de que existan referencias romancísticas de diversos tipos hasta en treinta y dos obras de Gil Vicente demuestra además que la inclusión de esta clase de composiciones tradicionales fue un recurso habitual a lo largo de toda la producción dramática del autor (Navas, 2004, p. 159).

Si atendemos a la cronología, la primera obra en la que se documenta la aparición de nuestro romance es en la farsa de *Quem tem farelos*, que Révah fecha en 1515, a pesar de algunas atribuciones de composición en 1505 (1951, p. 13):

VELHA: [...] Deos lhe apare negra vida.
 AIRES: “Por mayo era por mayo.” (*Canta*)
 VELHA: Ui ui ui e que mau lavor
 quem é este rousinol
 picanço ou papagaio? (Vicente, 2002, II, p. 166)

Esta obra no se menciona en el *Catálogo* elaborado por Diego Catalán sobre el trabajo de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri; no obstante, consideramos relevante su consideración e inclusión en el presente trabajo. En ella encontramos a un “Escudeiro” de ronda que corteja a la dama Isabel, para cuyo objetivo gusta de emplear canciones tradicionales, villancicos y romances. La utilización de la lírica tradicional se hace manifiestamente evidente en esta obra, reforzada por la informalidad que supone el contexto dramático en el que se engloba la intriga: el galanteo popular.

Así, el uso romancístico que presenta esta farsa se atribuye a un personaje de clase baja, que lo canta en un contexto de doble funcionalidad teatral: mientras sigue el orden del guion y el desarrollo escénico, el actor recita una composición que el público percibe como propia en sus hábitos extrateatrales, de manera que por uno y otro lado (el resto de personajes y los espectadores) se logra una vinculación, una identificación con el recitador del romance. Para Navas, la inclusión de unas pocas palabras o de algún hemistiquio suelto “eran punto de referencia y activación de la memoria para el público que asistiera a su representación” (2004, p. 166). Este uso es el más numeroso en sus obras, pero la incorporación de citas romancísticas en el teatro de Gil Vicente va más allá: el autor es siempre consciente de que la audiencia “contrastaba la dimensión semántica de la nueva creación con el sentido de la fuente incorporada y, de este modo, se iluminaba de forma clara y unívoca el sentido de la

obra” (Ferré, 2003, p. 100), de manera que la inserción del romance se a la vez guiño y nuevo significado.

La *Farsa dos físicos* es una obrita también temprana. Aunque se ha llegado a fechar su composición hacia 1512, la mayoría de la crítica propone la fecha de 1524 con argumentos sólidos que lo respaldan: “A *Farsa dos Físicos* foi certamente representada perante a corte portuguesa na Terça-feira de Entrudo, dia 9 de Fevereiro do ano bissexto de 1524” (Palla, 2003, p. 101). El asunto de esta farsa carnavalesca trata de satirizar la labor de los *físicos*, o médicos, cuya incompetencia queda demostrada al no encontrar ninguno de ellos el mal que presenta el clérigo, que no es otro que el enamoramiento y deseo sexual:

CLER: Quien tiene amor y pesar,
tiene toda enfermedad
que natura puede dar. (Vicente, 2002, II, p. 431)

Por supuesto, la clerecía no queda exenta de crítica: esta “afirmación notoria, típica del amor cortés, con que el clérigo quiere identificarse” (Zimic, 1999, p. 1413) no es más que una manera de culpar a la amada de su sufrimiento y justificar así la transgresión carnal prohibida a los eclesiásticos.

En este ir y venir de personajes Gil Vicente refleja la realidad social de su entorno, “de manera que los personajes castellanos hablen en su idioma conviviendo con los portugueses [...] en un entendimiento tácito” (Camões, 2010, p. 72). El embrollo de diagnósticos y tratamientos se deshace finalmente con la llegada de un confesor, que representa al médico espiritual capaz de sanar todo mal. Felizmente apaciguado el asunto, este mismo personaje dice:

Voyme a la huerta d'amores
y traeré una ensalada
por Gil Vicente guisada
y diz que otra de más flores
para Pascua tien sembrada (Vicente, 2002, II, p. 436)

Y sigue una acotación: “(*Vieram quatro cantores, os quais por fim desta farsa cantaram a vozes a ensalada seguinte*)”. El primer componente de esta recopilación lírico-musical, la ensalada, cuyo fin era dar por finalizada de manera festiva y con un cierto componente paródico la representación, es el *incipit* o verso que da comienzo al romance de *El Prisionero* seguido de dos versos de carácter satírico-humorístico “donde la calandria se transforma en cigarra y el mes de mayo preludia el frío (la Navidad)” (Navas, 2004, p. 167)¹⁵:

En el mes era de Maio,
Véspera de Navidad
Cuando canta la cigarra (Vicente, 2002, II, p. 436)

¹⁵ Las ensaladas, género especialmente cultivado por Gil Vicente, que fue de los primeros dramaturgos en escribirlas, tenían como característica fundamental una “cosmovisión carnavalesco-popular’ festiva, en la que se escucha ‘la risa ambivalente del carnaval’” (Robinson, 2011, p. 161).

Por vez primera en nuestra recopilación, y en sintonía con la afirmación de Araújo, nuestro romance es utilizado como acompañamiento musical con la probable intención de lograr la complicidad del público; pero, sobre todo, para dar por terminada la jornada y, tal vez, entretener al auditorio durante el cambio del entramado escénico, a modo de interludio. La gran funcionalidad práctica de este uso del romancero hace de él, quizás, el más antiguo de los que posteriormente se dieron, mucho antes de su integración en el texto como parte de la trama (Catalán, 1998, II, p. 221). Por ello, no es de extrañar que algunos de los más de diez textos de la ensalada sean también romances, además de canciones y otras composiciones lírico-populares.

El conocimiento y afición de Gil Vicente por el romancero no se manifiesta únicamente en la inclusión de versos y temas romancísticos en sus obras; además, Gil Vicente fue glosador y autor de romances, de manera que la aparición de algún rastro de tradición oral en sus textos es síntoma de la agudeza con que gustaba de elaborar sus composiciones teatrales¹⁶. A la luz de las dos farsas anteriores, no es de extrañar que los versos de *El Prisionero* aparezcan de nuevo en una obra posterior: la tragicomedia *Romagen dos Agravados*. Probablemente de 1533, esta obra satírica se representó ese mismo año en la ciudad de Évora con motivo del nacimiento del infante don Felipe, hijo del rey Juan III (Vicente, 2002, II, p. 120; Michaëlis de Vasconcelos, 1934, p. 157).

En este contexto, Gil Vicente reelabora los versos del romance tradicional, de manera que quedan glosados a modo de dedicatoria al recién nacido, pero sin abandonar los guiños a las versiones tradicionales. Tras una acotación que indica el baile y canto del romance por parte de todos los personajes, se sigue de esta manera:

Por mayo era por mayo ocho días por andar
 el ifante don Felipe nació en Évora ciudad
 ua ua
 viva el ifante el rey y la reina
 como las aguas del mar.
 El ifante don Felipe nació en Évora ciudad
 no nació en noche oscura ni tampoco por lunar
 ua ua
 viva el ifante el rey y la reina
 como las ondas del mar.
 No nació en noche oscura ni tampoco por lunar
 nació cuando el sol declina sus rayos sobre la mar
 ua ua
 viva el ifante el rey y la reina
 como las aguas del mar.
 [...] (Vicente, 2002, II, p. 150-152).

En esta ocasión, Gil Vicente retoma la función dramática que ya había asignado al romancero en otras ocasiones: el interludio musical, la despedida teatral acompañada de música, canto y baile al modo en que el público estaría más que acostumbrado. Retoma esta función, pues, pero adquiere al mismo tiempo ciertas particularidades. Por un lado, es la primera de las tres inserciones en la que se observa de manera transparente la pluma del autor sobre un texto ya tradicional, al que confiere una intención clara. Por otro, algunas

¹⁶ Además de conocer y glosar romances de la tradición oral, Gil Vicente compuso algunos de tema más elevado, como el que dedica a la muerte del rey Manuel I (2002, II, p. 461) o el que contiene una aclamación al rey João III (2002, II, p. 469).

características formales se ven alteradas en favor, probablemente, de la musicalidad y la transmisión del mensaje poético. De esta manera, aparece como característica notoria la inclusión de un estribillo culto: la alabanza reiterada a los reyes y al infante recién nacido, que se repite al final de cada estrofa. A este recurso se añade la utilización del leixaprén como medio que articula toda la composición, de modo que los versos tres y cuatro de la primera estrofa se repiten como el primero y segundo de la segunda estrofa, y así sucesivamente.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos transcribe el romance omitiendo los ornamentos formales y demuestra así una cierta narratividad del romance, al tiempo que quedan de manifiesto los ecos de las versiones tradicionales:

Por Maio era, por Maio	ocho días por andar,
el ifante don Felipe	nació em Evora ciudad.
No nació en noche oscura	ni tampoco por lunar,
nació cuando el sol descrina	sus rayos sobre la mar.
En un día de domingo,	domingo para notar,
cuando las aves cantaban	cada una su cantar,
cuando los árboles verdes	sus frutos quieren pintar,
alumbró Dios a la reina	con su fruto natural (1934, p. 157).

A partir de estos ejemplos, y tomados en conjunto con todas las apariciones romancísticas y otras muestras de la tradición oral presentes en la producción vicentina, se hace indudable la influencia decisiva de este autor sobre el porvenir que tuvo el romancero en la escena teatral posterior. Gil Vicente se erige como pionero en la fijación de un nuevo gusto, el de la introducción de la literatura popular y *popularizante* en la estructura teatral; con las versiones de los diferentes géneros que circulaban en la oralidad “operou de duas formas: ou os incorporou, sem desvirtuar a pureza das suas fontes, ou, aproveitando-se de excertos ínfimos, os recrou com a mestria de quem se sente também elo da cadeia de transmissão da tradição” (Ferré, 2018, p. 122).

3.2 *La Comedia Thebayda*

La *Thebayda* es una obra también temprana, impresa en Valencia a finales de 1520, o muy principios de 1521, junto a otras dos comedias de tipo humanístico: la *Comedia Ypólita* y la *Serafina*. Esta obra ha presentado diversos problemas de datación y autoría, hasta el punto de que sigue considerándose anónima en la actualidad, aunque parece claro que su autor debió de ser un hombre entrado en años, culto y de origen sevillano. José Luis Canet Vallés, en su tesis de 1985 y en el posterior estudio individual, sobre el que trabajamos (2003), establece su periodo de composición entre 1515 y 1519 guiado por dedicatorias y alusiones internas, y se decanta por la fecha de 1517, aunque reconoce que no hay prueba que lo corrobore (2003, p. 20).

Lo cierto es que nos encontramos ante un testimonio muy temprano –recordemos que hasta su publicación solo contábamos con cuatro versiones independientes de *El Prisionero*–, inserto en una obra que recoge de manera directa toda una tradición de prosa humanística, ficción sentimental y celestinesca. Este tipo de comedias, “concebidas desde el mundo escolar-universitario” (2003, p. 24) y cortesano, pensadas para su recitación en estos mismos ámbitos y no para su representación, están por tanto dedicadas a un público más bien letrado que estudiaría la versificación, la retórica y la filosofía moral de estos tratados humanísticos.

Resulta imprescindible la apreciación de la moralidad de la obra por tratar de constituirse, de hecho, como una *reprobatio amoris* en la que el autor conoce sobradamente los mecanismos que articulan el amor cortés, los desarrolla y, finalmente, hace a sus protagonistas transgredir ese orden cristiano-moral (2003, p. 66) para extraer la enseñanza deseada.

Desde el punto de vista del didactismo, la comedia se apoya en multitud de citas cultas y referencias al mundo clásico, en refranes populares, en poemas extraídos del *Cancionero General* y en romances tradicionales, todo ello puesto en boca de todo tipo de personajes. Es notable la figura de los criados nobles, que han estudiado y que sermonean a su señor en busca de un comportamiento digno. En este contexto, la glosa de *El Prisionero* (2003, p. 234-236) se convierte en una más dentro de un conjunto de glosas que pretende constituirse como alarde de técnica y destreza poética. Basten las palabras de algunos personajes para demostrarlo:

FRANQUILA.- [...] Por mi conciencia, no pensé que tan gran poeta era Berinto. [...]
 MENEDEMO.- Encúbrelo él mucho toda su vida; pero gran manera tiene en el metrificar y en el dezir lo que quiere.
 FRANQUILA.- Y en arte de la oratoria, ¿parécete que se queda atrás?
 MENEDEMO.- Muy mejor escribe en prosa que en metro. ¡Santo Dios!, pero oygamos lo que dize. (2003, p. 174).

Berinto es un “cavallero mançebo y dotado de toda disciplina así militar como literaria” (2003, p. 128) que, enfermo en una prisión de amor por Cantaflua, joven en la misma circunstancia, recita estas glosas en los momentos de mayor delirio, iluminado por la inspiración. Al acabar su declamación, los criados son los encargados de hacer los comentarios pertinentes para dar a conocer el romance glosado y la destreza con que Berinto lo ha elaborado (2003, pp. 179, 187); o para reconocer los objetivos de dicha recitación: “[...] ¿No oyes, Simaco, lo que ha dicho? A su propósito a [sic] glosado el romance de *Rosa fresca*, de manera que ha satisfecho a sus consejeros de lo que desseavan saber” (2003, p. 146).

Por tanto, en este primer testimonio encontramos a un personaje de buena posición social, perteneciente a la alta nobleza, que conoce y glosa diversos romances de la tradición oral; y queda reservado para el rufián y otros criados el “introducir en la obra el lenguaje del marginalismo, las ‘blasonerías’, ‘juramentos’, ‘refranes y sentencias populares’, etc.” (2003, p. 44), como de ellos cabía esperar. La aparente inadecuación del tipo de personaje y el género recitado no es tal, entonces, si determinamos que la función del romancero es puramente práctica, independientemente de lo bien traído que pueda resultar por su temática *El Prisionero* en relación a la trama, y que lo recitado no es tanto un género popular como una variedad artificiosa de exhibición técnica, que, por lo tanto, no debe cumplir las características de lo popular.

3.3 *Juan de Timoneda, Farsa llamada Paliana*

Otra composición que se acerca cada vez más a las fechas que Menéndez Pidal propone para la pervivencia del romancero en el teatro es la *Farsa llamada Paliana*, compuesta por Timoneda en 1564. Hasta el momento, ninguna de las obras vistas se corresponde con el periodo establecido por el filólogo, y esta resulta aún temprana si aceptamos 1580 como inicio del auge romancístico en los escenarios.

A esta luz, la *Paliana* contrasta con las anteriores, pero coincide con la última farsa comentada, en lo que parece un comienzo de integración en el texto dramático:

JUAN: Ora quiero sin affan,
por ensayo,
arremangarme mi sayo;
y mientras que la sacudo
cantaré vn cantar agudo:
por el mes era de Mayo.
POR[TUGUÉS]: Paruo, que me demayo:
dexay m'ir. (Timoneda, 1911, p. 302)

El *incipit* aparece inserto en una forma métrica distinta a la del romance y existe asimismo una preocupación por la consecución de la rima consonante, que se opone a la típica asonante del romancero. No obstante, si a esto lo hemos llamado “comienzo de integración en el texto dramático” es porque, a pesar de su expresión bajo unos parámetros métricos y rítmicos dados, desde un punto de vista teatral no podemos dejar de imaginar a Juan, en segundo plano, recitando el romance mientras realiza las tareas manuales ordenadas, a la vez que el desarrollo de la acción sigue su curso, utilización muy común del romancero en el teatro peninsular de este periodo.

Esto es, la extraordinaria difusión y aparición del romancero en el teatro no solo refleja su función social como distracción, entretenimiento o llamada de atención; también en la comedia quedaban plasmadas, a modo de espejo, las labores y costumbres a las que solía acompañar el canto de romances, así como las capas sociales que más lo integraban en su vida.

En esta ocasión es el simple quien cita el romance, personaje de baja condición y “a medio camino entre el pastor bobo y el gracioso de la comedia áurea” (Sanchini, 2013, pp. 2-3). Su nombre, Juan Sano, recuerda a la característica pareja de personajes de la *commedia dell'arte*, los *zanni*, encarnaciones del espíritu carnavalesco que domina las farsas. Su comportamiento, parejo al de su compañero Albergo, recoge toda una tradición, la del loco popular, que Timoneda vuelca en su obra con un objetivo claro:

sentenciosa
no lo es, mas muy graciosa
de quantas ver esperays,
por qu' es la principal cosa
de que más os agradays:
ya se cobra
en esto, y razón nos sobra,
pues dize el común vulgar:
vamos a ver vna obra
para reyr y holgar (Timoneda, 1911, pp. 267-268).

De esta manera, el simple y todo su mundo se convierten en coprotagonistas de la farsa; si “sus bufonadas hacen que predomine una atmósfera jocosa y rústica” (Sanchini, 2013, p. 192), lo lógico es que en ella aparezcan del mismo modo romances y canciones (Timoneda, 1911, pp. 299-301, 302, 311) en un intento por caracterizar a esta clase y darle vida sobre el escenario.

3.4 *Pedro Hurtado de la Vera*, Comedia intitulada Dolería del sueño del mundo

Casi una década más tardía que la anterior, pero con características que la acercan a la *Thebayda* y otras composiciones humanísticas, es la *Dolería*, aparecida en Amberes en 1572. Aunque no cuenta con edición moderna, debió de suponer un éxito en su momento a juzgar por las reediciones que la siguieron (Fothergill-Payne, 1984, p. 29). La obra ha sido clasificada dentro del género alegórico-fantástico y se ha incluido entre las comedias celestinescas por tratarse de una obra en prosa y contener una refundición del contenido de la *Celestina* adaptado a su tiempo: una “alegoría moral dirigida contra la ignorancia y la malicia en el mundo” (Fothergill-Payne, 1984, p. 30).

En una obra como esta, no pensada para la representación y en la que cada personaje es símbolo de algún concepto abstracto, descubrimos que Honorio, un pajecillo que acompaña a su amo absorto en amores, es quien se erige como conocedor del romance de *El Prisionero*. En la escena novena del tercer acto, compuesta en forma de diálogo, Honorio dice a su señor, Heraclio:

HERAC.: ¿No acabas de llegar? ¿Cantas, o metrificas?

HON.: No conozco señor tales yeruas, pero venía hablando en nuestro amigo que se leuantaua de dormir la siesta, la moça adereçaua la colación, y el paje tañía en el clauicímolo, cantando como vna golondrina, y tu merced no sabe cuándo es de día, ni cuándo las noches sone como dezía el prisionero¹⁷ (Hurtado de la Vera, 1595, f. 82r).

Sin más información que esta, parece que el motivo de la intertextualidad se debe a una convergencia temática: Honorio alude levemente al estado de delirio de su amo –quizás a una “cárcel de amor”– y para ello recurre a los versos de un romance sobradamente conocido que interpreta esta emoción en clave de prisión. No por excluir la perspectiva teatral del análisis de esta comedia desaparece la posibilidad de un lector atento, incluso un auditorio, capaz de identificar unos versos latentes en su memoria¹⁸.

Del mismo modo que ocurría con la *Thebayda*, la utilización de *El Prisionero* no constituye un elemento funcional en la trama ni esconde un intento de connivencia para con el público; su función es puramente estilística, y en ese contexto el autor decide elegir un romance que se amolde a la intriga. Ahora bien: una diferencia distingue ambas obras. Donde en la *Thebayda* encontrábamos a Berinto, un noble caballero glosador de romances, ahora veremos a Honorio, representante de las clases bajas, recuperar para sí toda una tradición poética que por clase le pertenece. El folklore se mantiene en los ambientes populares, donde se canta y se transmite.

¹⁷ El uso de la –e paragógica en el verbo *sone*, elemento final de uno de los versos de *El Prisionero*, y la existencia de un verso completamente disonante con el resto del romance en las versiones largas –“el pico para la torre”, hace pensar en la posibilidad de una –e paragógica a lo largo de toda la composición, con lo que la asonancia en ó-e hubiera sido regular a lo largo del romance. Esta –e, en completo desuso en el siglo XVI, podría tratarse de un recurso arcaizante que el pueblo cantor habría mantenido en sus recitaciones hasta su completa desaparición (a excepción de la palabra *torre*, por tratarse en ese caso de una –e etimológica propia de la raíz de la palabra).

¹⁸ Se asume la posición que considera mayoritaria la lectura en voz alta, solitaria o en comunidad, durante los siglos XVI y XVII (Frenk, 2005).

3.5 *Lope de Vega*, El capellán de la Virgen

Desde muy finales del siglo XVI hasta el momento de la publicación de la *Parte XVIII* de las comedias de Lope, en 1623, no parece existir ni un solo testimonio teatral en el que se manifieste el romance de *El Prisionero*. Son precisamente los años en que el romancero cobró vigor sobre los escenarios, y si *El Prisionero* no aparece con mayor asiduidad que durante el siglo anterior, hemos de suponer que muchos otros romances, especialmente históricos y novelescos, sí lo hacen. Sobre este hecho operan unas teorías que desarrollaremos posteriormente. No obstante, la afirmación anterior puede resultar un tanto falaz, de suponer que *El capellán de la Virgen* fuera compuesta, en realidad, casi una década antes, entre 1613 y 1616, como opinan S. G. Morley y C. Bruerton (Madroñal, 2015, p. 4), lo que confirmaría la vigencia ininterrumpida de *El Prisionero* durante estas décadas.

Sea como fuere, nos encontramos ante un drama hagiográfico que desarrolla un objetivo claro: dar a conocer la vida y milagros del estudiante Ildefonso, por los cuales se convierte en santo. Por supuesto, no deja de constituir una intriga con base más legendaria que histórica (Madroñal, 2015, p. 5). Pero a pesar del carácter virtuoso de este y otros personajes, en la comedia lopesca no dejan de aparecer criados y pajecillos cuyas vidas son retrato de las clases sociales más bajas y sus problemas, los de cualquier ciudadano llano.

En este contexto, y ya desde el primer acto, conocemos a Mendo, criado de Ildefonso, que en conversación confidencial con otro criado confiesa su pesar por haber tenido que abandonar su casa y su ciudad para acompañar a su amo al colegio, lugar en el que se siente preso por dos motivos: el primero, por su torpeza para el estudio; el segundo, por verse repentinamente apartado de Inés, muchacha de la que anda enamorado. Con estas palabras expresa su aflicción:

MENDO: No me entra la santidad,
antes ya salir desseo
deste Colegio, en que veo
cautiua mi libertad.
Isidro es santo varón,
en viendo que vn estudiante
es por su culpa ignorante,
manda ponerle en prisión.
¿Qué se me da a mí que tenga
tanta grandeza Seuilla,
y que, como a marauilla
del mundo, el estraño venga
a ver sus muros, fundados
por Hércules y ceñidos
de los árboles floridos
a Minerua consagrados,
tanto mercader de fama,
del franco Paris, al doble,
tanto eclesiástico noble,
tanto cauallero y dama,
si estoy en esta prisión
con tanta melancolía,
que ni sé cuándo es de día,
ni cuándo las noches son? (Vega, 1623, ff. 134v-135r)

El patrón que se deduce de los análisis anteriores se repite de nuevo: Mendo se hace portavoz de una tradición oral propia del pueblo llano. Sin embargo, ahora el romance no se presenta como tal, sino diluido en un soliloquio de redondillas que recoge tres de los versos de *El Prisionero*. La alusión es suficiente para despertar la memoria del auditorio, pero la funcionalidad de esta inserción no es tanto semántica o práctica como temática, y es que, en este caso, no existe el desplazamiento de significado visto hasta ahora.

Por un lado, el valor simbólico que hemos observado en los primeros testimonios – el prisionero en una cárcel de amor, el tópico del amor cortés– no es válido para este pasaje, pues Mendo está enamorado, sí, pero no se siente preso de ese amor, ni la trama gira en torno a ello; tampoco existe una utilización práctica del romance en estos versos: no esconden un cambio de escenario, ni de personajes, ni quiera se cantan de manera independiente con pretensiones festivas. La razón de la intertextualidad debemos buscarla en una convergencia temática, mediante la cual se ha tomado el romance en su interpretación más literal y se ha ligado al sentir del criado cautivo en el colegio. No obstante, es posible que además de servir como punto de apoyo temático pueda producirse un efecto cómico en los espectadores al reconocer el subtexto, su modificación y su inserción en este nuevo contexto.

Por otro lado, con el avance de la comedia se descubre que sí hay una presencia de cancioncillas y bailes, sea por medio del texto mismo, sea por las acotaciones. Hacia el final del acto tercero, Lope relata el desarrollo de unas fiestas populares durante las que danzas y romances tienen lugar, acompañados de músicos y motivos festivos; como es de esperar, las recitaciones son completas en esta ocasión, y no supone esfuerzo alguno imaginar el escenario lleno de personajes de condición sencilla, instrumentos y alboroto (Vega, 1623, ff. 152v-153v). A la luz del aprecio lopesco por el arte popular, que demuestra en esta y muchas otras comedias, la pregunta que irrumpe en el pensamiento del lector es: ¿por qué no se desarrolla *El Prisionero* en su forma tradicional?

En un primer momento parece evidente que por su carácter lírico y tal vez menos festivo. Sin embargo, si se ahonda en este motivo se puede interpretar, junto a la poca frecuencia con que aparece nuestro romance durante los primeros años del siglo XVII, que la razón no es su carácter lírico, sino la falta de motivos históricos o novelescos que pudieran servir de punto de partida para la creación de un discurso nacional apoyado en ciertos valores: aquellos que habían calado en la tradición literaria y se transmitían a través de ella, transformados y reelaborados en cada tiempo histórico para adaptarlos a las circunstancias de cada momento. Para Swislocki, esta era la función principal del romancero en las comedias de Lope de Vega: la consolidación de un discurso nacional elaborado deliberadamente:

De la misma manera, y al mismo tiempo, la percepción que tiene esa audiencia del romance también se modifica. El discurso representado por el romance aislado, tal como existe (previo a la obra) en la tradición oral, es radicalmente modificado por su introducción a un contexto nuevo, un contexto cuidadosamente orquestado e ideológicamente cargado (Swislocki, 1993, p. 984).

Es evidente que esta tesis, en parte desarrollada por Menéndez Pidal (1959) y sujeta a conceptos problemáticos y escurridizos (“verdadero teatro nacional”, “nacionalización del teatro”, etc.), se aplica principalmente a aquellos romances con un origen supuestamente noticiero, o a los que contenían materia histórica, épica o narrativa suficiente capaz de modificarse: solo de Lope bastan como ejemplo *Las almenas de Toro*, *El primer Fajardo* o *El cerco de Santa Fe*.

3.6 *Lope de Vega*, San Nicolás de Tolentino

El séptimo testimonio del romance de *El Prisionero* en comedias del Siglo de Oro lo encontramos en otro drama hagiográfico de Lope de Vega: el que refiere la vida y milagros del santo Nicolás, también a medio camino entre la realidad y la ficción dramática. Compuesto hacia 1614, *San Nicolás de Tolentino* no fue publicado hasta 1641 con la *Ventiquatro parte perfecta* de las comedias de Lope. Es, por tanto, una obra coetánea a la anterior, que coincide con el periodo religioso del autor y su ordenación como sacerdote.

De manera similar a otras comedias, Lope pone todo su ingenio a disposición de la dramaturgia: texto y escena se configuran como elementos interrelacionados que juegan un papel fundamental en el desarrollo dramático de la obra. Si san Nicolás resucita un pajarillo ya cocinado (Vega, 1641, ff. 182r-183v), los espectadores no se conformarán con menos que con un espectáculo visual milagroso sobre las tablas; si la entrada de personajes viene acompañada de llamaradas de fuego (1641, f. 188r), habrá que maquinarse todo un juego de tramoya para poner las llamas en escena; sin duda, *San Nicolás de Tolentino* debió de suponer un cierto desafío para todo el aparato escénico del momento.

A pesar de esta peculiaridad, otras características lopescas hacen su aparición habitual. Sin embargo, la variedad de metros y estrofas –quizás el rasgo más esperable–, aunque frecuente, no aporta en esta ocasión ningún motivo de interés a nuestro trabajo: *El Prisionero* no aparece bajo su forma romancística, ni glosado, ni siquiera descompuesto en redondillas; únicamente un verso nos remite a una evocación de lo que podría ser nuestro romance:

PER.: [...]
Este me dixo, yo quiero,
que conozcas pecador
lo que pierdes en perderte
y ganas sirviendo a Dios.
Enseñóme el Ángel mío,
dele Dios buen galardón,
no aquel Santo Parayso
[...] (Vega, 1614, f. 178r)

El desarrollo lírico de *El Prisionero* supone una disminución de su narratividad en relación con otros romances tradicionales; en ese contexto, uno de los puntos álgidos de potencia sentimental es la maldición del cautivo al caballero asesino del ave canora: “dele Dios mal galardón”, verso utilizado en las versiones cortas para dar fin al romance. Extraído de su contexto, tal oración parece, más bien, una frase formularia a modo de juramento, sentido en el que parece encontrarse en otras comedias de la época¹⁹.

Por otro lado, resulta poco creíble que Lope de Vega desconociera la similitud que este verso guarda con *El Prisionero* o que se tratara de una mera variación en su memoria como transmisor. Por el contrario, el autor ha preferido transformar esta ocasión en algo positivo y compensatorio: en un «buen galardón». ¿Podemos estar seguros de su origen romancístico? No es posible asegurarlo con certeza. Probablemente exista alguna vinculación con la tradición oral, y tal vez los resortes memorísticos de un público en contacto frecuente con el

¹⁹ En el mismo *Catálogo* del ARMPG se dice que otro testimonio de *El Prisionero* puede encontrarse en la *Tragedia Policiana* (1547), aunque las notas del propio Menéndez Pidal sugieren duda acerca de tal afirmación por todo lo que de incierto tiene que un verso aislado, modificado y extraído de su composición tenga origen en el romance. En la *Policiana* puede leerse: “No hice nada, hija mía, sino que mi mala dicha quiere que por buen servicio resciba mal galardón”. Por su poca similitud con las versiones romancísticas hemos decidido excluirlo de este trabajo, si bien podría resultar de interés trazar los usos de este verso y su función como maldición.

romancero fueran capaces de activar esta parte de su conocimiento a partir de la mención de un solo verso de la composición.

En cualquier caso, esto último no podemos averiguarlo de manera alguna. Al fin y al cabo, acaso sea necesaria una comprobación de los resultados volcados en el catálogo de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri: dado su carácter de archivo abierto, la inclusión de más datos de este ámbito podría aclarar este asunto en un futuro.

3.7 *Juan Rui  de Alarc3n, Las paredes oyen*

Al continuar el orden cronol3gico de menciones se descubre, en último lugar, una obra que cierra esta recopilaci3n y que coincide con las fechas establecidas por Menéndez Pidal para la decadencia y fin de la convergencia del teatro y el romancero tradicional. En la *Parte primera de las comedias de don Juan Rui  de Alarc3n*, que incluía ocho y fue publicada en 1628, aparece en tercer lugar la obra titulada *Las paredes oyen*, considerada una de sus grandes composiciones de madurez. Sin embargo, esta comedia parece haberse escrito, al menos, una década antes, puesto que su primera representaci3n se documenta en 1618 en el convento de Nuestra Señora de la Victoria, en Madrid (Oleza y Ferrer, 1986, p. xxxiii).

Se trata de una comedia de enredo de tipo urbano, variedad más frecuente en Ruiz de Alarc3n, que no lleg3 a interesarse por aquellas de tema mitol3gico, por las palatinas, las rurales o ninguna otra de todas las que eran habituales en la época. Además, junto al ejemplo moral, la obra presenta a criados y graciosos virtuos simos y conscientes de su propia dignidad, personajes que a menudo han pasado por la universidad y que sirven más como consejeros y amigos de su amo (Oleza y Ferrer, 1986, p. lviii). Por este motivo nos recuerdan a los criados nobles descritos en la *Comedia Thebayda* y característicos, en general, de la comedia humanística. Por ello, no es de extrañar que Celia, criada de doña Ana de Contreras, d  consejo y recomendaci3n a su dueña sobre la poca importancia del aspecto físico y la mucha de la gentileza cuando esta se debate entre don Juan, feo y contrahecho, y don Mendo, guapo pero maldiciente (Ruiz de Alarc3n, 1986, p. 46).

Esto no supone, por otro lado, que este tipo de personajes se haya anclado en una clase social a la que no pertenece: una vez más, la comedia presenta al criado como conocedor y recolector de la tradici3n popular y pone en sus labios algunos versos de nuestro romance. En la escena, Beltrán se entera de la declaraci3n amorosa de doña Ana a su amo, don Juan, y dice:

Todo, en efeto, se muda,
pues algún tiempo, averiguo,
que fue ya la calva hermosa:
jamás el tiempo reposa.
 No dice un romance antiguo:
«por mayo era por mayo,
cuando los grandes calores,
cuando los enamorados
a sus damas llevan flores»?
Pues ves aquí se ha pasado
a setiembre ya el calor;
pero sospecho, señor,
que t  también te has mudado.

¿De qué tal melancolía
te ha cargado en un instante?
tahúr parece el amante,
pues no dura su alegría. (Ruiz de Alarcón, 1986, p. 74)

Si el conocimiento del folklore estaba mayoritariamente en manos de las clases populares, cobra sentido que los personajes recitadores de romances pertenezcan a estas clases. No obstante, esta cita se inserta en un pasaje escrito en redondillas, cuando sabemos por la misma obra que la polimetría era habitual y que la forma romance ya tenía cabida en el teatro. Pero como discípulo de Lope de Vega, el autor sabe que “las relaciones piden los romances” (2016, p. 96), de manera que reserva el soneto para los soliloquios y utiliza las redondillas para el grueso de la trama, que trata de cuestiones de amor.

Probablemente la inserción de estos versos, así como su reconocimiento como “romance antiguo”, respondan a una doble función: una primera textual, desde el punto de vista semántico, en la que se enlaza la etapa primaveral y el cortejo con el tiempo interno de la obra y la tardía declaración de amor de doña Ana²⁰; la segunda, de tipo tal vez más extraliterario y unido a la recepción por parte del público: todo el auditorio conocería la continuación del romance y entendería, a modo de guiño del gracioso hacia los espectadores, la comicidad de la intervención de Beltrán y la ironía implícita en el último verso.

4. CONCLUSIÓN

La realización de un inventario con las funciones y usos dramáticos que manifiesta la presencia del romance de *El Prisionero* en diversas comedias de los Siglos de Oro pretende ser un punto de partida para su interpretación. En esta línea, surgen algunas conclusiones que se desgajan de las consideraciones de Menéndez Pidal y del análisis de las obras en las que aparece nuestro romance.

En cuanto a dataciones, en primer lugar, un examen pormenorizado de las fechas de composición de estas comedias revela que, en su mayoría, no se ajustan a la afirmación inicial sobre la pervivencia del romancero en el teatro, de 1580 a 1620, tal vez por el comentado lirismo de *El Prisionero* en contraposición a la narratividad de los romances que Pidal analiza en *La epopeya castellana* (1959). No obstante, bien es cierto que, posteriormente (1968), él mismo alarga este periodo una veintena de años y dedica especial énfasis al camino de iniciación que supuso Gil Vicente, incidiendo especialmente en aquella primera mitad del siglo XVI sin la que resultaría imposible entender los acontecimientos de la segunda.

Excepto las obras de Lope de Vega y de Juan Ruiz de Alarcón, que sí se corresponden con este periodo, las otras cinco son anteriores a 1580, algunas incluso coetáneas a los primeros testimonios escritos del romance. Son precisamente Lope de Vega y, en menor medida, Ruiz de Alarcón los autores que más uso han dado al romancero en su producción, ya sea como simple alusión o recitación, ya como inspiración para las comedias de base histórica. Ambos son además, de entre los autores y obras del corpus manejado, quienes emplean la métrica del romance y le otorgan una función primordialmente narrativa en las comedias.

En lo relativo a los usos que se dan a *El Prisionero*, es posible establecer una relación de menor a mayor espacio dramático en las comedias. Como verso aislado, o como glosa dependiente de la trama, puede encontrarse en *San Nicolás de Tolentino* y en la *Comedia Thebayda*,

²⁰ Aunque en la obra se dice que la declaración se retrasa hasta septiembre, se trata de un error del autor, pues “de hacer caso a lo dicho hasta ahora, la acción no transcurre en septiembre, sino en junio” (Oleza y Ferrer, 1986, p. 125)

respectivamente; en estas ocasiones no posee ningún valor dramático y su uso se limita al mero recurso discursivo, pero con gran capacidad de ambientación. Sirven como punto de apoyo que da continuidad a la trama y despiertan la memoria de los espectadores mediante esta y, a menudo, otras alusiones a romances, versos populares y poemillas. A medio camino entre este y el uso descriptivo de personajes puede incluirse el auto *Romagem dos Agravados*, donde el romance acompaña la acción, sirve de aderezo escénico y desempeña la función de establecer un diálogo con los espectadores y el contexto histórico que rodea la representación. A modo de versos puestos en boca del propio personaje e integrados en el texto dramático aparece en *El capellán de la Virgen*, en *Las paredes oyen* y en la *Dolería*, de las cuales únicamente en la última se reconoce su origen romancístico; consiste entonces en una caracterización de los personajes que los reproducen. Es en estos casos en los que su inserción trata de engarzar la continuidad temática de la comedia con la connivencia de un público que conoce y reproduce tales versos. Por último, en su uso más tradicional, el de ser cantado al principio o al final de la representación, es en el que aparece en la *Farsa dos físicos*; y se deriva de esta forma de aparición la manera en que se inserta en la *Paliana* y en la farsa *Quem tem farelos*, en las que el romance se presenta bajo su función social y poética, pero donde no se le concede especial atención a la faceta musical.

Respecto al personaje recitador, todas las obras parecen seguir un patrón claro y definido: son los criados, pajes, simples y graciosos quienes más a menudo conocen, citan y recitan el romance (algunos, incluso, dos o tres romances en la misma comedia, además de otras cancioncillas populares). Únicamente en la *Thebayda* es el noble quien glosa el *El Prisionero*, excepción que da sentido a la intriga y se ajusta al estilo retórico de la obra. Parece claro que existía un cierto afán de adecuación de contenido y personaje por parte de los autores, además de una posible intención cómica y satírica en determinadas ocasiones.

Los recursos que el romancero pone a disposición de los dramaturgos quedan de sobra demostrados si atendemos a la cantidad de veces que estos acuden a aquel para elaborar sus obras. La potencialidad dramática del romancero debió de constituir las bases para que este género tradicional diera el salto a las tablas no solo como componente musical exento de carga teatral, sino también como base temática y elemento discursivo muy productivo para la elaboración de comedias.

No obstante, queda de relieve que el elemento lírico de *El Prisionero*, así como su escasa narratividad, no hicieron de él el romance más adecuado para constituirse como base temática de la comedia; y sin embargo, su aparición en el teatro a lo largo de más de un siglo demuestra la extraordinaria popularidad y difusión que pudo llegar a alcanzar desde las élites cortesanas hasta los grupos más bajos de la sociedad, de manera que siempre lograba la complicidad de todo un auditorio conocedor de la materia poética trabajada sobre el escenario.

Sin embargo, su fama y difusión no terminó en las comedias del siglo XVII, cuando el florecimiento de un teatro más artificioso relegó a la tradición a otros ámbitos de la literatura y de la vida; por el contrario, es posible encontrar testimonios de la pervivencia de nuestro romance en otros géneros coetáneos, clave para entender la enorme difusión del romancero en aquella época –más aún si tenemos en cuenta que algunas de estas obras estaban escritas en prosa, como el *Nono libro de Amadís de Gaula* (1530) o el segundo libro del *Guzmán de Alfarache* (1604). Modernamente, existen algunas referencias a *El Prisionero* en *Doña Inés*, de Azorín, y se dejan ver ecos del mismo en la obra poética de diversos autores del siglo XX como Rafael Alberti o Justo Alejo; existen incluso contrahechuras modernas, como la realizada por el periodista Antonio Burgos en 1992 con un contenido político burlesco (Pedrosa, 2001-2). Todo ello sin olvidar la notable tradición oral que carga, de manera latente, en su historia. No en vano Pedro Salinas consideró que este romance «se merece estar a la cabeza, en tiempo e intensidad, de las elegías de la soledad en lengua española» (cit. en FRMP, 2018, p. 15).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Araújo, Teresa (2010). El romancero en el teatro peninsular de los siglos XVI y XVII: su presencia en la dramaturgia portuguesa. En *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas – Academia del Hispanismo (pp. 67-71).
- ARMPG: *Archivo del Romancero Menéndez Pidal-Goyri*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- Camões, José (2010). Del diálogo al combate lingüístico en el teatro del Portugal de la *Restauração*. *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas – Academia del Hispanismo (pp. 72-78).
- Canet Vallés, José Luis (2003). Introducción. En *Comedia Thebayda*. Salamanca: Universidad de Salamanca (pp. 13-117).
- Catalán, Diego (1997). Presentación. En *Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri*, 1. Barcelona: Quaderns Crema - Fundación Menéndez Pidal, V-XV.
- Catalán, Diego (1998). *Arte poética del romancero oral. Parte I y II*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Siglo XXI.
- Chicote, Gloria B. (2000). La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I. Madrid (pp. 88-95).
- Comedia Thebayda* (2003). Ed. José Luis Canet Vallés. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Di Stefano, Giuseppe, ed. (2010). *Romancero*. Madrid: Castalia.
- Díaz-Mas, Paloma, ed. (1994). *Romancero*. Barcelona: Crítica.
- Fernández Valladares, Mercedes (en prensa). Descripciones y análisis bibliográfico de los pliegos sueltos en bibliotecas de Francia. En Mercedes Fernández Valladares, Laura Puerto Moro y Joan Mahiques Climent, *Pliegos sueltos poéticos del siglo XVI en bibliotecas de Francia*, estudio bibliográfico, literario y edición facsímil. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1 (p. XXXI).
- Ferré, Pere (1983). El romance de *Él reguñir, yo regañar* en el *Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente. *Revista Lusitana. Nova Série*, 3, 55-67.
- Ferré, Pere (2003). Breves notas sobre o teatro de Anrique da Mota y Gil Vicente. *Em Louvor da Linguagem*. Lisboa: Edições Colibri (pp. 97-109).
- Ferré, Pere (2018). Gil Vicente e a Cultura Popular. En *Gil Vicente. Compêndio*. Coimbra: Imprensa Nacional-Casa Moeda (pp. 85-122).
- Frenk, Margit (2005). *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Fothergill-Payne, Louise (1984). La cambiante faz de la *Celestina*: (Cinco adaptaciones de fines del siglo XVI). *Celestinesca*, 8(1), 29-41.
- FRMP, Fundación Ramón Menéndez Pidal, ed. (2018). *Apertura del Bienio Ramón Menéndez Pidal (2018-2019). Notas a un concierto: Romancero y lírica tradicional*. Madrid.
- Grande Quejigo, Francisco Javier (2008). Un ejemplo de evolución literaria: Romance de *El prisionero*. *Tejuelo*, 2, 7-12.

- Hurtado de la Vera, Pedro (1595). *Comedia intitulada Dolería, d'el sueño del mundo, cuyo argumento va tratado por vía de philosophia moral*. Amberes: Guislain Janssens. Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081812&page=1>>
- Madroñal, Abraham (2015). De santos, fiestas y crítica literaria: *El Capellán de la Virgen*, de Lope de Vega y las justas poéticas toledanas de 1616. *Boletín Hispánico Helvético*, 25, 3-21.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel: Barcelona.
- McGrady, Donald (1992). Misterio y tradición en el Romance del *Prisionero*. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1. Barcelona: PPU (pp. 273-282).
- Menéndez Pidal, Ramón (1959). El teatro clásico. En *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, (pp. 175-207). Recuperado de: <<https://archive.org/details/laepopeyacastell0000menc>>
- Menéndez Pidal, Ramón (1968). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y serfardí)*, II. Madrid: Espasa-Calpe.
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1934). *Estudos sobre o romancero peninsular: Romances velhos em Portugal*. Coimbra: Imprensa de Universidade.
- Moreno, Manuel (1999). Las variaciones en el Ms. Add. 10431 de la British Library (LB1). En Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (coords.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, III (pp. 37-48).
- Navas Sánchez-Élez, M^a Victoria (2004). Originalidad, reelaboración e intertextualidad en las composiciones romancísticas de Gil Vicente. En María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López (coords.), *Gil Vicente: clásico luso-español*. Mérida: Junta de Extremadura (pp. 157-179).
- Oleza, Joan y Ferrer, Teresa (1986). Introducción. En Juan Ruiz de Alarcón, *Las paredes oyen: La verdad sospechosa*. Barcelona: Planeta (pp. IX-XCI).
- Palla, María José (2003). Melancolía e rituales carnavalescos na "Farsa dos físicos" de Gil Vicente. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 101-118.
- Pan-Hispanic Ballad Project, Suzanne H. Petersen (coord.). Department of Spanish and Portuguese, University of Washington. Disponible en: <<https://depts.washington.edu/hisprom/router.php>> [Última consulta: 27/10/2021].
- Parrilla, Carmen (1995). Prólogo. En Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica (pp. XXXVII-LXXXI).
- Pedrosa, José Manuel (2001-2002). Tradiciones orales y escritas del romance de *El Prisionero*: de la canción de *La Audiencia* a la poesía de Rafael Alberti, Justo Alejo y Antonio Burgos. *Estudios de Literatura Oral*, 7-8.
- Révah, Ismael Salvator (1951). La "comedia" dans l'oeuvre de Gil Vicente. *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, II (1), 1-39.
- Robinson, Beatriz M. (2011). Sor Juana Inés de la Cruz y la ensalada villanciquera: performances carnavalescas de eficacia/entretenimiento en la Nueva España. *Chasqui*, 40 (1), 157-169.
- Ruiz de Alarcón, Juan (1986 [1628]). *Las paredes oyen: La verdad sospechosa*, Joan Oleza y Teresa Ferrer (eds.). Barcelona: Planeta.

- Sanchini, Elisabetta (2013). *Funciones dramáticas del simple en el teatro profano de Joan Timoneda: Las tres Comedias y la Turiana*. Tesis de Laurea. Venecia: Università Ca' Foscari.
- Swislocki, Marsha (1993). Romancero y comedia lopesca: formación de una consciencia histórica en la España áurea. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca (pp. 977-985).
- Timoneda, Juan de (1911). *Farsa llamada Paliana*, en *Obras completas de Juan de Timoneda*, I. Valencia: Sociedad de Bibliófilos Valencianos (pp. 263-314). Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000144364&page=1>>
- Vega, Lope de (1623). *El capellán de la Virgen*, en *Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan González (ff. 132v-157v). Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012554&page=1>>
- Vega, Lope de (1641). *San Nicolás de Tolentino*, en *Ventiquatro parte perfeta de las Comedias del fénix de España frey Lope Felix de Vega Carpio*. Zaragoza: Pedro Verges (ff. 167r-192r). Recuperado de: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/san-nicolas-de-tolentino-0/>>
- Vega, Lope de (2016). *Arte nuevo de hacer comedias: edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (eds.). Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado de: <<https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/57331?page=1>>
- Vicente, Gil (2002 [1562]). *As obras de Gil Vicente*, II, José Camões (dir.). Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Zimic, Stanislav. (2001). Los médicos del Auto dos físicos de Gil Vicente. Christoph Strosetzki (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana (pp. 1411-1416).