

Literatura medieval hispánica

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26
miscelánea 13

Director de la colección: Carlos Alvar



CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

- El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente*
El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza
El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual
El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar
Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)
Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela
Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE
Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín
Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)
Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco
Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito
Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.

Literatura medieval hispánica
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21_17R)
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar | 13 |
| FRÉDÉRIC ALCHABALI | |
| Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743) | 25 |
| ALBERTO ALONSO GUARDO | |
| <i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural | 43 |
| CARLOS ALVAR | |
| Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i> | 51 |
| PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES | |
| Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral | 61 |
| NURIA ARANDA GARCÍA | |
| Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales | 77 |
| CARMEN ELENA ARMIJO | |
| Alimentos de vida | 91 |
| ISABEL BARROS DIAS | |
| Romances y músicos | 105 |
| VICENÇ BELTRAN | |
| El entramado ideológico en las colecciones de refranes | 133 |
| HUGO O. BIZZARRI | |
| El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i> | 151 |
| ANNA BOGNOLO | |

| | |
|--|-----|
| La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones | 169 |
| MARÍA BOSCH MORENO | |
| El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i> | 193 |
| MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA | |
| Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria | 207 |
| MARIANO DE LA CAMPA | |
| Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones | 223 |
| AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA | |
| El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486) | 235 |
| IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA | |
| La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos | 253 |
| SOFÍA M. CARRIZO RUEDA | |
| De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero | 265 |
| ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES | |
| Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino | 281 |
| MARÍA DEL PILAR COUCEIRO | |
| Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos | 297 |
| NATACHA CROCOLL | |
| El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i> | 315 |
| MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE | |
| El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI | 333 |
| PALOMA DÍAZ-MAS | |
| Lecturas y relecturas aristotélicas | 349 |
| MARÍA DÍEZ YÁÑEZ | |

| | |
|---|-----|
| Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i> | 371 |
| ENRIC DOLZ FERRER | |
| Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna | 385 |
| VIRGINIE DUMANOIR | |
| Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración | 407 |
| ALBERTO ESCALANTE VARONA | |
| Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín | 421 |
| ANITA FABIANI | |
| Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente (<i>Confesión del amante</i> , I, XXVII) | 437 |
| MANUELA FACCON | |
| Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado) | 449 |
| RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ | |
| Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520]) | 463 |
| MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES | |
| Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria | 503 |
| MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA | |
| El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro) | 523 |
| ELVIRA FIDALGO FRANCISCO | |
| Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval | 537 |
| YARA FRATESCHI VIEIRA | |
| La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas | 547 |
| FERNANDO GÓMEZ REDONDO | |
| Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes | 581 |
| SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN | |

| | |
|---|-----|
| <i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica | 597 |
| DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA | |
| Versiones en el <i>Cancionero de romances</i> | 611 |
| ALEJANDRO HIGASHI | |
| De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo | 627 |
| JEZABEL KOCH | |
| <i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta | 639 |
| GAETANO LALOMIA | |
| El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras | 653 |
| PAOLA LASKARIS | |
| «Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> | 669 |
| FRANCISCO J. LOBERA SERRANO | |
| Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515) | 689 |
| KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL | |
| De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i> | 709 |
| SALVATORE LUONGO | |
| La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca | 723 |
| PEDRO MÁRMOL ÁVILA | |
| Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i> | 737 |
| JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO | |
| Los ejemplares del incunable poético 87FD | 753 |
| JOSEP LLUÍS MARTOS | |
| «Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i> | 769 |
| MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA | |
| Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos | 781 |
| JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA | |

| | |
|---|-----|
| Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i> | 799 |
| PEDRO MONTEIRO | |
| Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos | 813 |
| M. ^a ISABEL MORÁN CABANAS | |
| «Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero | 829 |
| CARLOS MOTA PLACENCIA | |
| Hilando el destino de la alcahueta | 843 |
| ANDREA NATE | |
| Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado | 853 |
| MANUEL NEGRI | |
| Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i> | 869 |
| STEFANO NERI | |
| Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica? | 891 |
| YOSHINORI OGAWA | |
| Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval | 899 |
| JUAN PAREDES | |
| Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i> | 913 |
| RACHEL PELED CUARTAS | |
| Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i> | 921 |
| MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA | |
| Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facétieux discours des animaux</i> | 937 |
| MARCO PETRALIA | |
| Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana | 953 |
| FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA | |
| Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i> | 971 |
| MARIA ANA RAMOS | |

| | |
|---|------|
| Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i> | 995 |
| IRENE RINCÓN NARROS | |
| Los monstruos en la literatura caballerescas castellana e italiana | 1007 |
| MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA | |
| Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i> | 1017 |
| RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA | |
| «Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina | 1029 |
| JOSEPH T. SNOW | |
| Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii | 1039 |
| BARRY TAYLOR | |
| Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera | 1055 |
| ISABELLA TOMASSETTI | |
| De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique | 1071 |
| ÁNGELA TORRALBA RUBERTE | |
| Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i> | 1087 |
| MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN | |
| A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres? | 1097 |
| JOAQUIM VENTURA RUIZ | |
| «Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo | 1111 |
| ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA | |
| La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i>) | 1125 |
| CARINA ZUBILLAGA | |

RE-PRESENTAR UN CUENTO MEDIEVAL: DE LOS *SIETE SABIOS DE ROMA* A LA ESCENA TEATRAL¹

NURIA ARANDA GARCÍA
Universidad de Zaragoza

Resumen: Los *Siete sabios de Roma*, colección de cuentos de origen medieval y perteneciente a la rama occidental del *Sendebär*, gozó de gran éxito en la imprenta en el siglo XVI, como demuestran las múltiples reediciones de la obra conservadas en esta centuria. Fueron el éxito conjunto de la obra y las posibilidades que ofrecía su cuento más extenso, *vaticinium+amici*, los que llevaron a transformar este último en una versión teatral para llevarla a escena, como un ejemplo más de empleo de formas breves en la literatura de los Siglos de Oro. En el presente artículo se analizan los principales cambios operados en la obra teatral *Los pronósticos de Alejandro*, comedia anónima del último cuarto del siglo XVI, para adaptar el cuento original y trasladarlo a escena y adecuarlo a las principales tendencias y exigencias del género en la época.

Palabras clave: Cuentística medieval, teatro, Siglo de Oro, *Siete sabios de Roma*.

Abstract: The *Seven sages of Rome*, a medieval framed collection of tales belonging to *Sindbad's* western branch, enjoyed great success in 16th printing. This overall fortune along with the numerous literary possibilities offered by the most extensive tale, *vaticinium+amici*, led this one to be rewritten as a stage play, becoming another sample of short tales being used in all Golden

1. El presente trabajo se ha realizado en el marco de las ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) dentro del subprograma de formación y movilidad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU014/01331), y del proyecto de Investigación FFI2016-75396-P concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, de cuyo equipo de trabajo formo parte. Se inscribe en el grupo investigador 'Clarisel', que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón, como del Fondo Social Europeo.

Age's backgrounds. This paper aims to analyse *Los pronósticos de Alejandro*, an anonymous comedy from the late 16th, by offering a short overview about how the original tale was changed to be performed on stage and adapted to the main period's literary and theatre tendencies.

Keywords: Medieval short tales, theatre, Golden Age, *Seven sages of Rome*.

INTRODUCCIÓN

Las formas narrativas breves ya habían tenido presencia durante el periodo medieval. Dentro de la literatura didáctica, fueron parte indisoluble de los *specula principis*, fundamentalmente de aquellos que recogían la herencia oriental, y algunos autores medievales, como don Juan Manuel o el Arcipreste de Hita, se sirvieron de su brevedad para insertarlas en obras de nueva creación donde también era perceptible el componente didáctico. Fue precisamente ese carácter ejemplificante el que llevó a su integración en los *exemplarios*, que las recopilaron, agruparon y ordenaron para darles un sentido moralizante acorde con el mensaje que quería transmitirse desde el púlpito.

Con la llegada de los Siglos de Oro, los cuentos inundan todos los aspectos de la literatura aurisecular, y amplían sus horizontes de difusión y recepción. Este fenómeno se ampara en una mayor dignificación del cuento tradicional, que va a ser disfrutado por todas las clases sociales y sectores de la población sin excepción (Chevalier, 1980: 7). Las fronteras de acogida y penetración de las formas breves en el siglo XVI, frente a las limitaciones del periodo medieval, se acrecientan, y proliferan las misceláneas y recopilaciones de autores, como el *Patrañuelo* y la *Sobremesa y alivio de caminantes* de Juan de Timoneda, o la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz. Los *novellieri* italianos —Boccaccio, Bracciolini, Bandello—, gracias a la traducción, penetran en la Península y se convierten en fuente inagotable de formas breves para los anteriores. La tradición oral, siempre presente y gran alma nutriente de material, seguirá proveyendo de cuentos en el nuevo siglo (Pedrosa, 2004: 67-74).

Menos atención por parte de la crítica han recibido, sin embargo, las colecciones de cuentos medievales que gozaron de gran número de ediciones impresas en el siglo XVI, clara garantía de éxito entre el público lector, y que recogían en su interior gran cantidad de cuentos que fueron integrados en el ya de por sí extenso corpus aurisecular. Son destacables, entre otras, las 14 ediciones del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, perteneciente a la rama occidental del *Calila e Dimna* y las 22 ediciones de las *Fábulas de Esopo*, a las que habría que añadir las 6 ediciones del *Corbacho*, la edición del *Zifar* y la realizada por Argote de

Molina del *Conde Lucanor* (Lacarra, 1990). Estos cuentos, donde el componente moralizante estaba bastante marcado, se desligarán de su contexto y pasarán a ser recibidos por el público lector como relatos de puro entretenimiento (Ynduráin, 1978-1979).

Prácticamente todos los géneros sin excepción se beneficiaron del auge de las formas breves, en especial la novela, donde a menudo se aprovecharon de los cuentos para configurar a determinados personajes, pero no fueron ajenos a ellos tampoco otros géneros literarios renacentistas. Un fenómeno similar vivió el teatro. Los entremeses fueron el género teatral que más supo servirse del cuento en escena, en especial de aquellos de carácter más jocoso. Las grandes comedias prefirieron sintetizarlos en un número reducido de versos e introducirlos en boca de personajes, generalmente el gracioso, con finalidad humorística y, en ocasiones, ejemplarizante. No obstante, gracias al fenómeno difusor de la imprenta, algunas colecciones de cuentos medievales llegaron a los dramaturgos auriseculares, quienes no dudaron en extraer algunas de sus narraciones, las más aptas para su adaptación teatral, y reescribirlas para llevarlas a las tablas.

El presente trabajo pretende mostrar ese proceso de reelaboración de cuentos como materia teatral mediante el ejemplo de *vaticinium+amici*. Este relato, cuyos orígenes se encuentran en la temprana Edad Media, entró en siglo XVI como parte integrante del *Libro de los siete sabios de Roma*. El éxito en la imprenta de esta colección de cuentos perteneciente a la rama occidental del *Sendebär* —asegurado, al menos, por 8 ediciones impresas en este siglo—, favoreció su llegada a las manos de los dramaturgos auriseculares, quienes no dudaron en transformarlo para escenificarlo. En última instancia, se analiza la inclusión de un episodio que demuestra el fin de ese proceso y su adaptación al público consumidor de comedias de finales de la centuria.

I. DE LEYENDA A OBRA TEATRAL: LOS *SIETE SABIOS DE ROMA* COMO ENGARCE

El cuento *vaticinium+amici* narra las peripecias del joven Alexandre quien, tras ser arrojado al mar por su padre al interpretar en el canto de un ruiseñor que había de ser rey, consigue regresar a casa al cabo de los años convertido en rey de Egipto. El elemento central del relato, que correspondería con la rúbrica *amici*, tiene su testimonio más antiguo documentado en el poema que el monje benedictino francés Tortarius incluye en dísticos en su epístola *Ad Bernardum* (s. XI), versión en la que ya estaban presentes las principales secuencias y motivos que pervivirán en versiones posteriores del relato: la semejanza física, la promesa de amistad eterna, la suplantación de identidad, el juramento engañoso y juicio de Dios, la lepra como castigo divino y la sangre inocente purificadora. Poco tiempo después ve la luz una nueva versión del relato de carácter hagiográfico en

el norte de Italia, la *Vita sanctorum Amici et Amelii carissimorum*, para ya en el siglo XII alcanzar una mayor difusión en Europa en distintas variantes asociadas con diferentes géneros, incluida una adaptación teatral, y presentando versiones que oscilaban entre un mayor desarrollo de la vertiente religiosa o de la más novelesca y legendaria (Torre Rodríguez, 1994; Alvar, 2010).

El éxito del relato fue tal que, una vez entrado el siglo XIV, una versión de la leyenda acabó por integrarse en la *Historia septem sapientum Romae*, un texto latino vinculado con el ámbito eclesiástico y perteneciente a la familia de mayor éxito de difusión del ciclo occidental de los *Siete sabios de Roma*. Como parte integrante de esta colección de cuentos, el relato, que cierra el conjunto de las quince narraciones insertas de la obra, presenta dos particularidades. La más destacable es su fusión con el relato *vaticinium* o «el niño que comprendía el lenguaje de los pájaros» (ATU 517), común en todas las familias del ciclo. La amalgama entre ambas historias es tal, que *vaticinium* actúa como un pequeño marco narrativo en el que se inserta la leyenda de *amici*, de tal manera que los acontecimientos narrativos que relata se convierten en la justificación para que acaben cumpliéndose los pronósticos del primer cuento. La *Historia*, además, es el único texto del ciclo occidental que incluye esta narración frente a las familias restantes, que optan por poner en boca del infante exclusivamente el cuento del niño intérprete, cuyo argumento sirve de justificación más que suficiente para el príncipe protagonista del relato marco de la obra.

La formación de la vertiente occidental de la colección supuso prácticamente una renovación completa de los cuentos que conformaban en origen la novela-marco en su homóloga oriental, el *Sendebar*, hecho que propició la inserción de, al menos, 11 cuentos nuevos vinculados al ideario medieval occidental. La popularidad que había alcanzado la historia de *Amicus et Amelius* llevó a incluirla en este texto latino pues, aunque conservaba los principales motivos presentes en los momentos primigenios del relato, «los dos amigos» y el «servidor leal», había insertado nuevos elementos y temas presentes en el folclore, conocidos de la tradición oral y «consecuencia de las naturales transformaciones de los géneros literarios con el transcurso del tiempo» (Alvar, 2010: 17). No obstante, la amalgama de ambos relatos es una innovación que se deberá atribuir al compilador del arquetipo de la familia H, aunque no resulta sorprendente el resultado final, si se tiene en cuenta que muchas versiones alemanas y francesas de las *Gesta romanorum*, con la que compartió transmisión textual la *Historia*, incluyen una variante de la leyenda² (Torre Rodríguez, 1994: 11).

2. Esto es extensible a otras familias del ciclo como la representada por la *Scala Coeli*, un *exemplario* compilado por el monje Juan Gobi el joven y que incluye una versión del relato de *Amicus et*

La traducción al castellano salida de las prensas de los hermanos Hurus en el siglo xv bajo el título de la *Historia de los siete sabios de Roma* abrió las puertas a una mayor difusión de la obra, que se verá amparada por las múltiples reediciones del texto a lo largo de la centuria siguiente. El conjunto de elementos caballescicos que presentaba, la coincidencia de los principales motivos con el *Oliveros de Castilla*³, y una posible difusión impresa independiente del relato⁴ propiciaron que dos dramaturgos anónimos de finales del siglo xvi decidiesen trasladar a escena la versión de la historia contenida en los *Siete sabios de Roma* bajo los títulos de *La sutil maraña* y *Los pronósticos de Alejandro*.

Esta última debió componerse entre 1585 y 1590 y tuvo que gozar de éxito, tal y como demuestra el testimonio recogido del autor de comedias Antonio Granados quien, tras firmar un contrato de cesión de obras para su representación, se quedó con la exclusividad de *Los pronósticos* (Badía, 2017: 72). Actualmente se conserva en un único manuscrito perteneciente a Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, noble bibliófilo que amasó una gran biblioteca basada, sobre todo, en el coleccionismo de piezas teatrales que mandaba copiar (Arata, 1996). La obra se contextualizaría en ese momento de actividad teatral en el que muchos dramaturgos volvieron la vista hacia obras y colecciones de cuentos medievales de gran éxito en la imprenta como materia para sus comedias. Prueba de ello son *El conde Lucanor* de Calderón de la Barca, *La pobreza estimada* de Lope de Vega⁵ y *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón, basadas probablemente en la versión de la obra de don Juan Manuel editada por Argote de Molina (Santonocito, 2018: 229), o la *Doncella Teodor*, para la cual Lope de Vega reescribió la obrita medieval, ampliamente difundida en el siglo xvi, potenciando los elementos que la acercaban a la novela bizantina (González-Barrera, 2005).

Amelius, pero bajo la rúbrica de *Amicitia* y más cercana a la variante incorporada por el *Speculum historiale* de Vicent de Beauvais (TORRE RODRÍGUEZ, 1994: 11).

3. El *Oliveros* también incluye un tema más común con los *Siete sabios*, «la madrastra seductora», pero la proximidad no se queda ahí. El impresor ginebrino Louis Garbin reutilizó doce xilografías que había empleado en su segunda edición de la *Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* en su edición de los *Sept sages de Rome* (ALVAR, 2012: 67-68).
4. Solo se conserva una hoja de la *Historia de Amic y Meliz* (Sevilla, Jacobo Cromberger, ca. 1531) que, junto a la mención en inventarios, remitiría a una versión de la historia difundida de manera independiente y, en lo que respecta al testimonio conservado, proveniente de la traducción de alguna versión catalana (HERRÁN, 2003: 552-555).
5. Las dos primeras dramatizan el *exemplo XXV* «de lo que contesció al conde de Provençia», y la última el *exemplo XI* «de lo que contesció a un deán de Santiago con don Yllán».

2. ADAPTACIÓN A LAS TABLAS: CAMBIOS ESTRUCTURALES Y NARRATIVOS

Badía (2014: 139-166) ha situado *Los pronósticos de Alejandro* como parte integrante de los dramas imaginarios de materia literaturizada de tipo caballeresco, aplicando la clasificación que había propuesto Oleza (1981) para la producción del primer Lope de Vega. Según la caracterización de este autor, el drama en ese momento concreto «se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes», al mismo tiempo que «elabora una mitología moderna de guerreros, reyes, caballeros y damas, de cristianas fuerzas sobrenaturales», para lo cual se servirá de herramientas muy dispares y que incluyen el didactismo, la inserción del bajo-cómico o un comportamiento esquemático de los personajes (Oleza, 1981: 252).

No interesan tanto las cuestiones genéricas, como el proceso de adaptación de la materia narrativa del cuento de los *Siete sabios de Roma* en materia teatral, aunque algunas de las características enunciadas pueden ayudar a entender el proceso de reescritura. Para poder hacer un recorrido más pormenorizado a través las modificaciones que se han operado, se ha establecido una división entre cambios que han afectado a la estructura general de la narración por la intervención de agentes externos, y cambios que han modificado el propio contenido de la historia, si bien ambos grupos se encuentran en estrecho diálogo⁶.

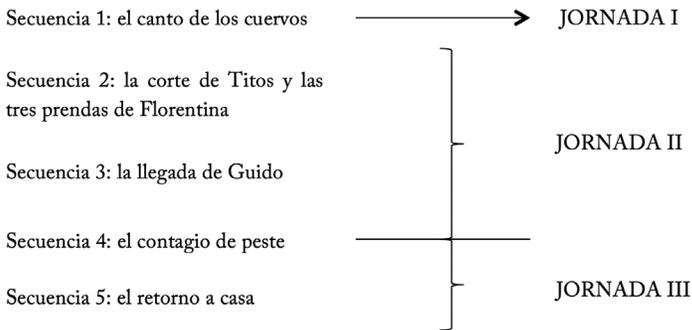
2.1. Los cambios estructurales o externos

El primer desafío al que tuvo que enfrentarse el anónimo dramaturgo, más allá de la versificación necesaria en la pieza teatral, fue la traslación y adaptación de la materia narrativa del cuento a los tres actos o jornadas que exigía la estructura de la representación. Esto ha dado lugar a una división desigual de la materia narrativa, ya que la tendencia general en el teatro aurisecular es concentrar la acción principal en la jornada segunda, de mayor extensión, mientras que la primera y la tercera tienden a configurarse simplemente como introducción y desenlace. Pese a la aparente dificultad inicial, las propias características internas del cuento han favorecido que la adecuación a las tres jornadas se haya hecho de manera coherente, y se haya ajustado a los ritmos narrativos de los cambios de actos.

Siguiendo los planteamientos expuestos por Claude Bremont (1964), un relato puede estructurarse en pequeñas secuencias narrativas que generan, en su conjunto, una secuencia narrativa compleja que corresponde con el relato completo.

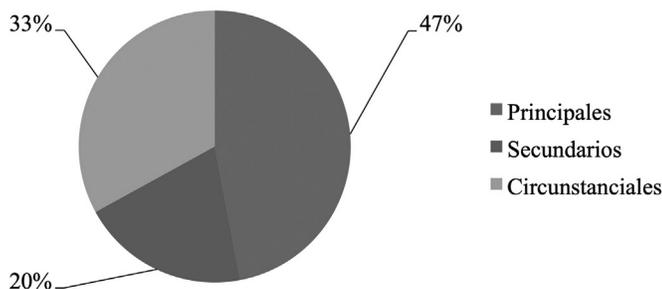
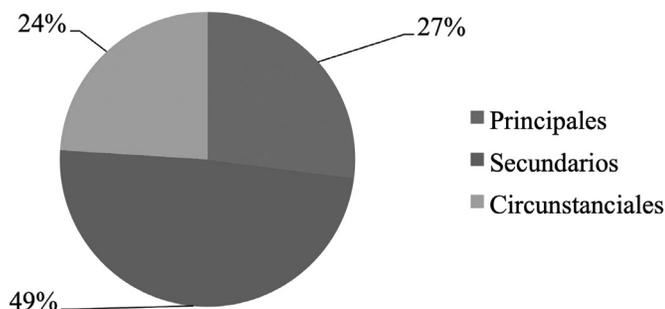
6. BADÍA (2017) enumera los principales cambios que introduce el drama con respecto a los *Siete sabios de Roma*, pero no profundiza en su análisis ni estudia el proceso de reescritura del relato.

Cada secuencia elemental se compone de tres momentos principales, esto es, una situación que abre la posibilidad de un acontecimiento o comportamiento determinado, el acto que deriva de esa situación y la culminación de la acción. Las secuencias elementales pueden encadenarse entre sí mediante dos recursos que Bremond (1964: 21-22) denomina «bout à bout», cuando una secuencia elemental genera la siguiente, y «enclave», cuando se generan secuencias elementales en el interior del desarrollo de una misma secuencia elemental. Una vez desglosado *vaticinium+amici* en secuencias elementales, el siguiente esquema muestra su distribución por actos en *Los pronósticos de Alejandro*:



El cuento está subdividido en un total de 5 secuencias elementales, cuya estrategia de encadenamiento es el «bout à bout» basado en el desplazamiento o cambio de espacio del protagonista Alexandre. Los movimientos espaciales de fin de secuencia han sido aprovechados por el dramaturgo para terminar cada jornada *in medias res* y crear las expectativas necesarias en el espectador. La jornada segunda, fiel a su extensión, aglutina dos secuencias y media, pero la fragmentación de la secuencia 4 entre las jornadas segunda y tercera no comporta ninguna alteración con respecto al esquema general, porque incluye un desplazamiento del héroe en su interior que se aprovecha para la transición, creando así una acomodación teatral coherente del cuento.

El traslado a escena ha exigido igualmente la adecuación de los personajes del relato original al número de integrantes de las compañías de actores, lo que ha supuesto un aumento de los actantes que intervienen en la reescritura teatral. *Vaticinium+amici* contaba con 7 personajes principales, 3 personajes secundarios, pero relevantes para la trama, y 5 personajes circunstanciales que aparecen nombrados o dotados de escasa palabra. El drama ha aumentado el número de personajes principales a un total de 9, a los que se han añadido 16 personajes secundarios y 8 personajes de aparición esporádica.

Gráfico 1. *Vaticinium+amici*Gráfico 2. *Los pronósticos de Alejandro*

La consecuencia directa del incremento del *dramatis personae* ha conllevado, en ocasiones, el cambio de polaridad de algunos de los personajes que, convertidos ahora en antagonistas, favorecen el enriquecimiento de las tramas secundarias que tienen lugar en escena, rompen la linealidad del relato original e incluso conducen a situaciones cómicas. El ejemplo más paradigmático es el del marinero que recoge a Alexandre en los *Siete sabios* y el duque que se hace cargo de él. En sus nuevos roles negativos en *Los pronósticos* han abandonado cualquier ápice de bondad para convertirse en dos seres ambiciosos que se quieren beneficiar de la sabiduría de Alejandro y terminan burlados.

La caracterización de los principales actantes permite percibir, en estado embrionario, algunos de los rasgos que definirán a los grandes personajes de la Comedia Nueva en su máximo momento de desarrollo y consolidación. Juana de José Prades (1963), tras haber llevado a cabo un análisis del funcionamiento de personajes en la producción teatral barroca, ha establecido la existencia de cuatro

personajes-tipo cuyo comportamiento en escena se rige por los mismos patrones: dama, galán, criado o gracioso y criada. Cada uno de ellos puede estar representado por hasta tres personajes circunstanciales, entendidos como tales por esta autora como cada uno de los personajes que integran una comedia, y a los que se les añaden frecuentemente dos tipos más: el rey o poderoso, representante de la ideología monárquica del momento, y el padre o viejo, ejemplo de rectitud moral.

Aplicado a *Los pronósticos*, de las nueve figuras con mayor intervención en el drama, Alejandro y Luis, como protagonistas, y el duque Arnesto, como principal antagonista, conforman el grupo de galanes, marcado por las relaciones triangulares entre ellos y con las dos figuras femeninas de la obra. Estas, representadas por la infanta de Egipto y la princesa, quedarían adscritas al tipo de la dama, cuya ausencia de nombre propio es rasgo definitorio de su estado de gestación frente al prototipo de mujer que aparecerá en las comedias de los grandes dramaturgos auriseculares. Los personajes del emperador Tito y del rey Tolomeo muestran fluctuaciones entre el modelo de poderoso y el tipo del viejo. Como figuras regias, ambos son representantes de un ideario monárquico, pero sus palabras no reflejan ningún componente ideológico más allá del modelo de justicia y moralidad que debe caracterizar a un buen gobernante. En la actitud de Tito, como padre cuya hija supuestamente ha sido agraviada por Luis, se puede percibir lejanamente un comportamiento no consolidado del tipo del viejo. Las ausencias más marcadas son los criados, fieles a sus señores y protagonistas del componente cómico de las comedias, y en especial su representante masculino, pero algunas actitudes de Tiberio y Julio y su lealtad para cumplir las órdenes del duque Arnesto preludian alguna de sus características.

2.2. *Los cambios narrativos o internos*

Los cambios narrativos, que derivan directa o indirectamente de los estructurales, se vinculan con la reorientación del tema fundamental del relato, y con la creación, eliminación o modificación de episodios narrativos del cuento original, que han permitido transformarlo en un texto teatral y adaptarlo a los gustos de los espectadores del momento. El relato, como parte integrante de los *Siete sabios de Roma*, tenía como principales *leitmotivos* la educación del futuro soberano, sus aptitudes para el gobierno y el relevo generacional en las posiciones de poder, todo ello bajo el gobierno de la providencia divina, regidora en última instancia del destino del protagonista. Como afirma el propio Alexandre tras producirse la anagnórisis con sus padres: «¿Qué mal vos viniera porque él fuera grande? Ante oviera sido honra y provecho vuestro. Por cierto, locura fue contrastar a la voluntad de Dios. Sabed, pues, que yo soy vuestro hijo, el cual lançastes en la mar, y

Dios por su misericordia me ha a este estado traído» (e11r)⁷. La línea temática y argumental se encuentra en perfecta simbiosis con el marco narrativo del relato, y le sirve al infante protagonista para justificar ante su padre que su llegada al poder no se produciría en detrimento de su progenitor. Todavía se percibirían de fondo los ecos de los *Specula principis* con los que se había asociado la obra en su rama oriental.

En *Los pronósticos de Alejandro* se ha producido una alteración del tema vehicular con respecto a su modelo, y la educación del futuro soberano ha sido trasladada a un segundo plano, eliminando cualquier posible referencia a Dios como *Deus ex machina* del destino de Alejandro. Los azares de la fortuna y el destino van a ocupar esa posición, y se van a convertir en el verdadero hilo conductor de la comedia y de los estados del protagonista, tal y como evidencian de nuevo las palabras de esta escena final: «yo soy el hijo que echaste/de casa por su destino/ y el que por este camino/hasta el cielo levantaste» (f. 16r). La educación, aunque en un nivel secundario, sigue manteniendo cierta trascendencia en el personaje de Decio, el ayo, cuyas palabras son un verdadero muestrario de los idearios del siglo xvi para la formación del príncipe. Su papel en la obra será encargarse de la instrucción de Alejandro, y servirá para justificar a ojos del público el ascenso social de Alejandro a la posición de gobernante. Para Badía (2017: 86-90), la presencia de esta figura, ausente del relato original, se vincularía con el debate suscitado alrededor de la educación del futuro Felipe III.

Son más interesantes aquellos episodios que se han visto modificados, han sido suprimidos o enriquecidos en su paso a escena con elementos más afines al nuevo contexto de recepción, porque permiten hacerse una idea aproximada de cuáles eran los verdaderos gustos de los espectadores teatrales. Puesto que el espacio es limitado, apenas se mencionarán algunas supresiones o innovaciones más sustanciales que permitan formarse una idea de conjunto del contexto en el que se insertan.

La eliminación más llamativa se muestra ya en el inicio de la Jornada Primera, cuando el protagonista es desterrado por sus padres. No queda rastro, tristemente, del comienzo del relato *Vaticinium*, donde el pequeño Alexandre hace gala de sus dotes de interpretación del canto de las aves que le servirán posteriormente para cumplir la profecía del canto del ruiseñor. Pese a que, en un primer momento, parece una ausencia demasiado marcada para ser recuperada, el anónimo adaptador se valdrá de otros recursos para no dañar el desarrollo de la historia,

7. Si bien la *editio princeps* de la *Historia de los siete sabios de Roma* es la salida de las prensas de los Hurus en Zaragoza, ca. 1488-1491, tomo los fragmentos del relato de la edición Cromberguiana ca. 1510, puesto que el incunable se halla incompleto de dos hojas pertenecientes a esta historia.

como se tendrá ocasión de comprobar, y le da al inicio de la obra el dramatismo necesario para captar la atención del público. También se ha preferido prescindir del anillo que Luis le entrega a su amigo, y que *a posteriori* favorecerá la anagnórisis entre los dos personajes cuando Alexandre se encuentre contagiado de lepra. El reconocimiento a través de la prenda, de presencia constante en los libros de caballerías, ha sido remplazado por una conversación entre ambos protagonistas, mucho más apresurada y sin valor simbólico.

Dos episodios sustanciales se han visto aparentemente modificados por razones escenográficas. El enfrentamiento entre Guido y Alexandre que se basaba en los preceptos de un auténtico combate de justas a caballo, ha sido trasladado a un simple duelo de espadas, mucho menos medievalizante y más acorde al contexto cultural de finales del xvi. En la misma línea, la batalla campal en la que Alexandre y Luis, casi al final del relato, recuperan el reino de Egipto de manos de la princesa y de su amante usurpador, ha sido transformada en una mascarada que juega con el enredo y las identidades de los protagonistas. En un momento en el que la literatura caballeresca comenzaba a acercarse poco a poco a su ocaso, las ordalías y los combates de justas decayeron ante una sociedad que había visto cómo se producían cambios en la organización y constitución de los ejércitos y cómo proliferaban poco a poco los duelos cuerpo a cuerpo. Bajo lo que a simple vista parece un problema de logística, subyace realmente un cambio en la mentalidad de los consumidores de literatura en todas sus facetas.

3. LA BODA DE DOS PASTORES Y EL PÚBLICO TEATRAL DEL MOMENTO

La interpolación de una escena en la que tiene lugar la celebración de las nupcias entre dos pastores, además de recoger el legado dramático de un personaje que se había nacido en la Edad Media y se había desarrollado durante el siglo xvi, responde a un claro deseo de satisfacer las expectativas teatrales de los espectadores del momento. El episodio, completamente ausente del relato original, se inserta poco después del inicio de la Jornada Primera. Tras ser desterrado por sus padres, Alejandro se ve inmerso en esta celebración rural donde cuatro pastores, Tanguengo, Mollerudo, Crespo y Geraldo, han establecido un juego de enigmas de temática amorosa y lenguaje cancioneril cuyo ganador se llevará en premio a la pastora Menga en matrimonio. Alejandro, invitado a participar en el juego, se acaba alzando como vencedor de la contienda intelectual tras hacer gala de su sabiduría.

La figura del pastor contaba con una tradición previa en el teatro hispánico desde época medieval a través de los *Officia pastorum*, representaciones litúrgicas vinculadas con la Natividad. Es precisamente en este tipo de representaciones breves donde se deben buscar los orígenes de este personaje tal y como llegará a la

escena teatral de finales del siglo XVI. Su configuración última como figura risible fue el resultado de una evolución que partió del teatro litúrgico a partir de una doble presión: la ejercida por las clases populares al apropiarse de las representaciones religiosas mediante la introducción de motivos y situaciones costumbristas y cómicas, y la practicada por la jerarquía eclesiástica que, desde una perspectiva doctrinaria, obligaba a atribuir al pastor cierto carácter bobo para permitir explicar los dogmas religiosos de manera pedagógica (Oleza, 1984: 243-247).

Poco a poco, el pastor fue ganando presencia escénica y protagonismo. Juan del Encina recogió el testigo en el ámbito cortesano, incorporó los elementos cómicos que habían ido configurando al pastor gracias a la demanda popular, y le dio su imagen definitiva desarrollando el componente profano y adaptándolo al marco de la corte (Oleza, 1981: 161-162). Si bien en un principio todavía pervivió el carácter religioso, se fueron introduciendo paulatinamente en este teatro escenas cotidianas que acabaron tipificándose. Aunque el dramaturgo salmantino finalmente se hizo eco de la influencia italiana y del redescubrimiento de la égloga grecolatina, y se alejó del pastor jocoso para acercarse al neoplatónico, la herencia cómica que había dejado fue recogida por sus continuadores hasta llegar a Torres Naharro, ya a las puertas del nacimiento de la Comedia Nueva (Rodrigo Mancho, 1984: 165-187).

El pastor como personaje ridículo, estereotipado y burlesco, cuya principal característica era la ignorancia, no va a ser tanto resultado de la demanda de un público popular, como de las exigencias de ese espectador cortesano, dato importante para entender el componente chistoso de la escena en *Los pronósticos de Alejandro*. Como propone Noël Salomon (1985: 25-149), quien mejor ha estudiado la figura del rústico en el teatro de los Siglos de Oro, existió un componente ideológico-social que desarrolló una burla anti-villana en los medios aristocráticos y urbanos desde un teatro que se había gestado en el primer ambiente, y que había alcanzado esplendor en el segundo. Esta mofa se fundamentó en atribuir al pastor cualidades asociadas con el bajo vientre, desde el punto de vista fisiológico, y en una ausencia total de refinamiento. En otras palabras, sus atributos provenían de «la disonancia social e inadaptación al medio» (Salomon, 1985: 62) y serían completamente ajenos a los espectadores.

Es dentro de esta disonancia social donde se debe insertar el juego de enigmas. Estos nuevos pastores, asociados con lo rústico, habían desarrollado su propio lenguaje de intercambio verbal que había derivado en las pullas, pequeñas expresiones que se basaban en un «dicho gracioso, aunque algo obsceno, de que comúnmente usan los caminantes cuando topan a los villanos que están labrando los campos, especialmente en tiempo de siega» (Covarrubias, 1611). Propias de celebraciones pastoriles como las bodas, las pullas se vinculaban con las

tradiciones populares y el campo, y habían nacido por oposición a ciertos juegos cortesanos, como el mote, con el añadido de un componente agresivo, soez y malicioso que este intentaba evitar (Chevalier, 2006). No obstante, el intercambio de adivinanzas de los pastores de *Los pronósticos* dista claramente de las pullas, y se aproxima más al ambiente de corte donde el objetivo era demostrar agilidad mental, destreza e inteligencia, algo inimaginable en este tipo de personajes.

El intento de los pastores por parecer más listos acudiendo a prácticas muy apartadas de su esfera social, y con un lenguaje muy alejado del mundo rural, provocaría la risa inmediata del público. El carácter bobalicón quedaría reforzado por la frase de Crespo quien, tras ser preguntado por el padre de la desposada si había estudiado para proponer semejante juego, responde: «yo antes que fuera pastor/fui monaçillo en la villa». De ahí que no sorprenda que un personaje como Alejandro no tenga ningún problema en proclamarse vencedor a pesar de la simpleza de las soluciones, como demuestra el tercer enigma propuesto por Geraldo:

- Geraldo: Yo una beguela imagino
que tiene cuerdas de poço.
- Mollerudo: Que es la memoria imagino.
- Tanguengo: Eso significa un goço
que por los cavellos vino.
- Crespo: Este tiene en sus dolores
la condición del lagarto.
- Alejandro: Havéis de saber, pastores,
que este canta sus amores
cuando está majando esparto (fols. 2v-3r).

Contextualizada en el conjunto de la pieza teatral, la interpolación de este episodio pastoril cumple dos funciones esenciales en el desarrollo de la acción, y se configura como fundamental en el proceso de reescritura. Como escena cómica, permite rebajar la tensión dramática generada por el destierro del protagonista al comienzo de la obra mediante la introducción de un elemento jocoso reconocido por todos. Desde una perspectiva narrativa, es la herramienta que le sirve al protagonista para hacer gala de su inteligencia y sabiduría, cuya máxima demostración llegará poco después en la corte del emperador Tolomeo con la interpretación el canto de los cuervos. El episodio de los pastores, en última instancia, supliría estructuralmente el comienzo del relato *Vaticinium*, que se había eliminado en la reescritura teatral y era el encargado de presentar estas habilidades del protagonista en el cuento contenido en los *Siete sabios de Roma*.

4. CONCLUSIONES

Las formas narrativas breves surtieron todos los niveles de la escena teatral durante los siglos XVI y XVII. Los dramaturgos auriseculares pudieron tener al alcance de la mano colecciones de cuentos medievales, y supieron aprovechar su atractivo para reescribirlos y adaptarlos a las tablas. No obstante, para que estos relatos tuviesen su presencia en la dramaturgia del Siglo de Oro fue necesario el papel intermediario de la imprenta. Solo aquellas colecciones de cuentos que traspasaron la barrera de la imprenta pudieron lograr popularidad entre los nuevos receptores del cambio de siglo y llegar a escena, como fue el caso del *Conde Lucanor*, pero para ello fue igualmente preciso que reuniesen una serie de condiciones que los hiciesen narrativamente atractivos para una reescritura.

Pese a que, desde sus orígenes, la leyenda de *Amicus y Amelius* contó con múltiples cauces de difusión durante la Edad Media y pervivió en contextos muy diferentes, esta reescritura dramática de finales del siglo XVI se vincula de forma directa con la popularidad alcanzada por los *Siete sabios de Roma*. Fue precisamente el éxito de esta colección de cuentos medieval en la imprenta la que finalmente propició que los dramaturgos de finales del siglo XVI se fijasen en esta versión y la hiciesen pervivir más allá del texto escrito. Así, pudo ser disfrutada en un contexto de recepción completamente diferente, donde tenían cabida elementos tan dispares como un grupo de pastores jugando a ser cortesanos, un duelo de espadas o una mascarada.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos (2010), «*Amis y Amiles*: la difusión de un tema medieval en España», *Estudios humanísticos. Filología*, 32, pp. 15-33.
- ALVAR, Carlos (2012), «La larga historia de “los dos amigos” y “el servidor leal”: a propósito de *Oliveros de Castilla*», *Revista de poética medieval*, 26, pp. 53-82.
- ARATA, Stefano (1996), «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (El Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 7-24.
- BADÍA, Josefa (2014), *Los primeros pasos en la Comedia Nueva. Textos y géneros en la colección del Conde de Gondomar*, Iberoamericana, Vervuert.
- BADÍA, Josefa (2017), «El poderoso y su doble: *Amis y Amiles* en el teatro clásico español», *Memoria y civilización*, 20, pp. 71-91.
- BREMOND, Claude (1964), «Le message narratif», *Communications*, 4, pp. 4-32.
- CHEVALIER, Maxime (1980), «Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional*

- de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Toronto, pp. 5-11.
- CHEVALIER, Maxime (2006), «Lope docto en pullas», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, coords., *El siglo de Oro a escena. Homenaje a Marc Vitse*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 217-225.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tésoro de la lengua castellana*, Luis Sánchez impresor del rey, Madrid.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2005), «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega: primera aproximación hacia un subgénero dramático», *Quaderni ibero americani: attualità culturale de la Península Iberica e dell'America Latina*, 97, pp. 76-93.
- HERRÁN ALONSO, Emma (2003), «“Amicus” o la historia de la amistad verdadera. Otro testimonio peninsular», *Hispanic Review*, 71, n.º 4, pp. 549-563.
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963), *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- LACARRA, María Jesús (1990), «Pervivencia y transmisión del cuento medieval en el Siglo de Oro», en Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera Girao y Alfonso Rey Álvarez (coords.), *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Thamesis Book Limited, Londres, pp. 261-270.
- OLEZA, Joan (1981), «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de filología III. Literatura: análisis*, 1-2, pp. 153-223.
- OLEZA, Joan (1984), «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la Égloga», en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, pp. 243-257.
- PEDROSA, José Manuel (2004), *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Arco Libros, Madrid.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo (1984), «La teatralidad pastoril», en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, p. 165-187.
- SALOMON, Noël (1985), *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid.
- TORRE RODRÍGUEZ, Ventura de la (1994), «La leyenda de *Amicus et Amelius* en el *Libro de los siete sabios de Roma*», *Revista de literatura*, 56, n.º 111, pp. 5-22.
- SANTONOCITO, Daniela (2018), *Gonzalo Argote de Molina como editor de textos medievales. El Conde Lucanor*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- YNDURÁIN, Domingo (1978-1979), «Cuento risible, folklore y literatura en el Siglo de Oro», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 34, pp. 109-136.