

# Reescrituras teatrales de romances épico-caballerescos en el siglo XX: Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón

Massimo MARINI  
*La Sapienza, Università di Roma*

## *Resumen*

En el marco de las reescrituras de material épico-caballeresco procedente del *Romancero*, el trabajo se propone analizar *Gerineldo*, obra dramática estrenada en Madrid en 1908, fruto de la colaboración entre dos autores de esta época, Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón. Como sugiere su título, *Gerineldo* es un drama inspirado en el homónimo personaje, protagonista con la Infanta de una afortunada serie de romances. Los dos autores acuden al *Romancero*, reelaborado a través del filtro Modernista, y con marcados acentos melodramáticos y de lirismo, para satisfacer las expectativas del amplio público del Madrid de aquellos años. Después de una escueta semblanza de los dos dramaturgos, se desentrañará la tupida red de relaciones intertextuales que la pieza teatral mantiene con el *Romancero* y con otros textos muy conocidos de las letras hispanas.

*Palabras clave:* *Romancero*, romance, Modernismo, teatro, reescrituras.

## *Abstract*

In the framework of the re-elaboration of epic and chivalrous material belonging to the *Romancero* tradition, this paper aims to analyze *Gerineldo*, a play performed for the first time in 1908 in Madrid. The play was written by Cristóbal de Castro and Enrique López Alarcón, two dramatists of that period. As the title suggests, *Gerineldo* is a play inspired by the character, namesake, starring a famous series of ballads with the Infanta. The two authors resort to the *Romancero* through a Modernist perspective, with noticeable emphasis on melodrama and lyric elements, in order to satisfy the interests of their public. After a brief biography of both authors, the article will tackle the dense system of intertextual relationships the play maintains with the *Romancero* tradition and other famous texts of Spanish literature.

*Keywords:* *Romancero*, Ballad, Modernism, Theatre, Rewritings.

*Gerineldo* (1908) pertenece al llamado ‘teatro poético’ de corte modernista que a comienzos del siglo XX intenta revitalizar la dramaturgia en verso. Es una obra dramática o, mejor dicho, un “poema dramático”, como lo denominan sus autores, los andaluces Cristóbal de Castro y Enrique López Alarcón. La pieza constituye además una muestra elocuente de las múltiples vidas y facetas del *Romancero*, que no deja de

fascinar a los escritores españoles de todos los tiempos. Es también un ejemplo de reutilización y resignificación del material poético tradicional, en una constante labor de reescritura por parte de Castro y Alarcón, que acuden continuamente al acervo romancístico (pero no solo, como veremos), salpicando sus escenas de resonancias, citas, versos que remiten a la historia de las letras hispanas. Antes de adentrarnos en un análisis de la obra para individuar las relaciones intertextuales que mantiene, será oportuno proporcionar una escueta semblanza de sendos autores y resumir el argumento de *Gerineldo*.

Cristóbal de Castro nace en Iznájar (Córdoba) en 1874. Es quizás el miembro más destacado de una familia de escritores, ya que tanto su padre como algunos de sus hermanos se dedicaron a las letras. A principios del siglo XX el joven cordobés se encuentra en el Madrid bohemio y modernista, donde intenta alcanzar fama de intelectual. Cuenta con la protección de otro cordobés, Julio Burell y Cuéllar (1859-1919), que fue también ministro de Instrucción Pública e inspiró el personaje de don Paco en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. El joven Cristóbal se dedica a un mismo tiempo al periodismo y a la literatura, publicando poesías, novelas cortas, cuentos y obras dramáticas, además de colecciones antológicas. Compagina estas ocupaciones con la tarea de traductor, ocupándose especialmente de obras dramáticas, sobre todo a partir de los años Veinte y Treinta; son suyas las traducciones españolas del teatro de Goldoni, Wilde e Ibsen que circulan en esa época. En el marco de su actividad traductora y como muestra de su eclecticismo cultural, cabe mencionar también la publicación de algunas colecciones de teatro ruso, japonés y tibetano que Castro realizó para el editor madrileño Aguilar. Además, él mismo adapta algunos clásicos de la dramaturgia áurea española, como *El anzueto de Fenisa* de Lope de Vega (1912) y *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina (1930). En 1910 se casa con la actriz Mary Carbone de Arcos, hermana de la actriz y escritora Adela Carbone. Al año siguiente tiene un hijo, Horacio de Castro, que colabora con su padre en algunas de sus traducciones, antes de morir poco después de la Guerra Civil. La última etapa de su vida está caracterizada por una intensa actividad como crítico teatral. Muere en Madrid en 1953<sup>1</sup>.

Enrique López Alarcón nace en Málaga alrededor de 1880. Tras dejar los estudios de derecho y de letras en la Universidad de Granada, en 1903 se traslada a Madrid, donde trabaja como periodista, llegando a ser redactor jefe de algunos de los diarios más importantes del tiempo y fundando otros, como *La Gacetilla de Madrid*. En calidad de corresponsal de guerra viaja a Marruecos; de esta experiencia nace el libro *Melilla en 1909* (1911). Durante la etapa republicana es director del Teatro Español de Madrid y autor de varias obras dramáticas. Su compromiso por la causa de la República y sus ideas cercanas a los movimientos obreros y anarquistas le obligan a dejar su país en 1939. Se traslada a América Latina, prosiguiendo desde el exilio con su actividad literaria, publicando sobre todo artículos y poesías. Vive principalmente en Cuba, donde es

---

<sup>1</sup> Para una biografía más detallada de Cristóbal de Castro, remito al estudio de Antonio Cruz Casado que precede la edición de *Gerineldo* (Galeote; Cruz Casado, 2014: 16-20) y a la entrada del *Diccionario biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia dedicada al escritor, al cuidado de Cruz Casado.

miembro del Centro Republicano Español y de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Muere en La Habana en 1963<sup>2</sup>.

En la primera década del siglo XX, los dos autores escribieron algunas obras dramáticas juntos, entre ellas *Gerineldo*<sup>3</sup>. La pieza se desarrolla en cuatro jornadas y, como veremos, se inspira principalmente –aunque no exclusivamente– en el relato de los amores entre Gerineldo y la Infanta, según la tradición del *Romancero*; en su desarrollo se añaden a esta trama principal varias historias sacadas de otros romances y de obras muy conocidas de la literatura española. Así lo declaran los propios autores en el subtítulo de la versión impresa, que reza: “*Gerineldo*: poema de amor y caballería, representable en cuatro jornadas, compuesto, en parte, con pasajes del *Romancero*”.

Llegados a este punto, será oportuno resumir el argumento de la obra, para luego desplazarnos más ágilmente dentro de las distintas escenas que la integran. La primera jornada nos sitúa en la corte del rey de Castilla, en la Edad Media, y el detonante del conflicto que se va a representar es la rivalidad entre la Reina y la Infanta, ambas enamoradas del paje Gerineldo. Asistimos también a la entrada en escena de otro personaje, el Duque de Arjona<sup>4</sup>, quien invoca la guerra contra Portugal. Así se introduce otro asunto que irá cobrando importancia dentro de la historia, el de la nobleza rebelde en conflicto con la corona. Tenemos, pues, todos los elementos que servirán para el progreso de la acción.

En la segunda jornada los amores clandestinos de Gerineldo y de la Infanta han llegado al conocimiento de la Reina. Enfurecida, es esta (y no el Rey, como en el romance) quien manda colocar la famosa espada entre los dos amantes dormidos, que suscita la reacción espantada de la Infanta y la consiguiente huida de Gerineldo. La Reina le comunica luego al Rey los amoríos clandestinos entre la Infanta y el paje. En un primer momento el monarca quiere vengarse del deshonor que ha recibido, pero sus propósitos iniciales empiezan a vacilar, gracias también a las palabras de la propia Infanta y a los consejos de prudentes cortesanos, que le sugieren una más conveniente y reparadora boda entre los dos amantes. Mientras tanto, llega un mensajero con la noticia de desórdenes en la frontera con Portugal. El pueblo quiere que se nombre a

---

<sup>2</sup> Véanse las notas biográficas que le dedican al autor García y Liverend (1980-1984, I) y los datos bibliográficos, sobre todo aquellos relativos a los años del exilio, que recoge Carmen Cañete Quesada (2012). Contamos también con una breve semblanza al cuidado de Gloria Rey Faraldos (1993).

<sup>3</sup> *Gerineldo* es la primera obra que Castro y Alarcón escriben juntos, pero en esta etapa de sus respectivas carreras literarias los dos ya habían trabajado con otros dramaturgos (véase Galeote; Cruz Casado, 2014: 23-26). Después de *Gerineldo*, estrenado el 13 de noviembre de 1908 en el Teatro Español de Madrid, la colaboración entre los dos escritores se mantiene también al año siguiente, cuando componen juntos tres obras dramáticas: *Las insaciables*, *Las manos largas* y *La mano de la reacción*, que sin embargo tienen una acogida menos favorable por parte de público y críticos. Especialmente la primera comedia, de ambientación picaresca, recibe comentarios negativos, siendo definida “lupanaria”, y tiene que retirarse del cartel (Caballero, 1909: 11).

<sup>4</sup> También el nombre del personaje podría ser un homenaje de los dos autores a su historia literaria. Duque de Arjona fue Fadrique Enríquez (1388-1430) poeta y mecenas (Tato, 2014); se supone que también Ruy López Dávalos (1358-1428) obtuvo durante su vida, al menos, el señorío de Arjona, entre otras mercedes (Perea Rodríguez, 2003: 318, n. 83).

Gerineldo capitán de los ejércitos castellanos. A este punto, el rey se convence de que la mejor opción es celebrar los desposorios entre los dos jóvenes –para salvar así el honor de su hija– y otorgarle a Gerineldo el mando de sus armadas, para rechazar a los agresores y aplacar al pueblo. Con la aceptación entusiasta de Gerineldo, el Obispo puede celebrar los desposorios y el joven paje inmediatamente se marcha a la guerra. Termina así la segunda jornada.

En la tercera asistimos a un cambio de escena: estamos ahora en el monasterio de San Millán de Arlanza (así en las acotaciones), donde se halla la familia real. El Rey y la Reina someten a otro personaje, la Juglaresa, sus temores acerca del destino del reino. Todo asume una dimensión onírica: los monarcas han tenido en sus sueños presagios de desventura, como luego asume la Juglaresa, que posee capacidad divinatória. Es este personaje quien nos cuenta, en forma de ensueño, la derrota del ejército castellano al mando de Gerineldo, que ha desaparecido misteriosamente en el furor del combate, huyendo de la persecución del enemigo. Sin embargo, la Juglaresa asegura a la Infanta que Gerineldo todavía está vivo: la joven princesa tendrá que ir a buscarlo, disfrazada de romera. Así, con la despedida de la joven en busca de su enamorado, se cierra la tercera jornada.

En la cuarta y última, se produce otro cambio de ambientación: estamos en Francia, y han pasado seis años; un pastor y unas aldeanas se quejan de una misteriosa enfermedad que afecta al ganado; la atribuyen al maleficio de un conde castellano, llamado Gerineldo, que vagabundea inquieto por aquellas tierras con sus hombres de armas. Llegamos a saber también que, de ahí a unos días, se celebrarán unas justas: el ganador tendrá como recompensa la mano de una condesa francesa, doña Blanca. Entre los que participarán en la contienda, figura también el conde castellano. Temerosos o envidiosos de él, algunos caballeros franceses conciertan con los pastores el asesinato de Gerineldo. Mientras tanto la Infanta, disfrazada de romera, llega a la comarca y, hablando con un vaquero, aprende lo que está por acontecer. Se produce así la esperada anagnórisis, y Gerineldo profesa de nuevo su amor a la Infantina, se olvida de las justas y renuncia a ser rey de Castilla –como en un principio le correspondería– para ponerse al servicio de su amada. Así, con esta promesa caballeresca, que no sabemos si se cumplirá o menos, baja el telón.

Ya con este resumen del argumento de la pieza dramática podemos intuir cómo la historia original de Gerineldo transmitida por el *Romancero* se ve aquí no solo modificada, sino ampliada y complementada con las aventuras caballerescas narradas en otros romances. Primero, el del conde Claros (“Media noche era por filo / los gallos querían cantar”), aprovechado aquí en la segunda jornada, con la decisión del Rey de celebrar los desposorios en lugar de ajusticiar al joven, culpable de mantener una relación ilegítima con su hija. A continuación, en la tercera y cuarta jornadas, se pueden detectar analogías con el “Romance del conde Niño” (a veces llamado también “conde Flores” o “conde Sol”), conocido asimismo como “Romance de la Condesita” o “de las bodas estorbadas” (“Grandes guerras se publican / entre España y Portugal”), que en la tradición había venido considerándose una continuación del romance de Gerineldo,

con la Infanta que impide el casamiento de su amado con otra mujer. Como se verá, a un análisis más detenido del texto asoman aún más ecos romancísticos.

*Gerineldo* se ha publicado en varias ocasiones. Hace unos años, salió la edición crítica al cuidado de Manuel Galeote y Antonio Cruz Casado, acompañada por un estudio muy valioso (Galeote; Cruz Casado, 2014)<sup>5</sup>. Antes, desde su estreno en 1908 y hasta la Guerra Civil, la obra de Castro y Alarcón había contado con tres ediciones. Una primera, al poco de estrenarse, salió por las prensas de la Sociedad de Autores Españoles (Castro y Alarcón, 1909); unos años después se publicó en el semanal *La Novela Teatral* (Castro y Alarcón, 1922); por último, antes de estallar la guerra, en la colección denominada *Breviarios* publicada por Manuel Aguilar (Castro y Alarcón, [c. 1935])<sup>6</sup>.

En su edición, Galeote y Cruz Casado indican en el minucioso aparato crítico a pie de página cuando los dos autores aprovechan el *Romancero* –tanto de tradición oral como escrita– para componer su obra. Hay, sin embargo, algunos pasajes más que demuestran una filiación directa entre algunos poemas y nuestra pieza dramática, en su mayoría pertenecientes a la veta del *Romancero*. En las páginas que siguen, analizaré una selección de fragmentos de la obra en los que se aprecia la variedad de fuentes empleadas por Castro y Alarcón, no tan solo el romance de *Gerineldo* y sus continuaciones. Se verá asimismo cómo los dos autores se apropian de textos ya clásicos de la literatura hispana para refundirlos en su obra.

*Gerineldo* I.II: 74

DUQUE [DE ARJONA].

Villas y castillos tengo  
 todos a mi mando son;  
 unos me dejó mi padre  
 y otros los ganara yo.  
 Los que me dejó mi padre  
 tuvieron de población  
 hidalgos y ricos hombres  
 de noble casa y de pro;  
 los que yo me hube ganado  
 los poblara el labrador,  
 que si casaba a una hija,  
 yo le daba un rico don  
 y si pedía dineros,  
 también se los daba yo.

“Romance del Conde Fernán González” (vv.  
 11-16)

Villas y castillos tengo  
 todos a mi mandar son.  
 De ellos me dejó mi padre,  
 de ellos me ganara yo:  
 los que me dejó mi padre  
 poblelos de ricos hombres,  
 las que yo me hube ganado  
 poblelas de labradores  
 quien no tenía más de un buey  
 dábale otro, que eran dos;  
 al que casaba su hija  
 dole yo muy rico don.

Yendo por orden de aparición, un primer ejemplo es el del romance perteneciente al ciclo de Fernán González (“–Buen conde Fernán González, / el rey envía por vos”), en el que el conde castellano se niega a ir a cortes, donde el rey de León solicita su presencia. El romance fue recogido en las grandes colecciones de mediados del XVI, como el

<sup>5</sup> Todas las citas de *Gerineldo* proceden de esta edición.

<sup>6</sup> El nombre de la colección del editor madrileño se debe al formato menor, a la impresión en un papel especial y a la encuadernación de lujo que recordaba los libros de devoción de antaño (Galeote; Cruz Casado, 2014: 59).

*Cancionero de galanes*, el *Cancionero de romances* ([1546]<sup>7</sup> y 1550, en esta última edición con adiciones) y en la “Silva I” de Esteban de Nájera (1550). Además, se publicó en la colección decimonónica *Primavera y flor de romances* (Wolf; Hofmann, 1856, I: 54-55, n. 17)<sup>8</sup>. Según apunta Paloma Díaz-Mas (1994: 84), el romance ya se había asomado a las tablas: Lope de Vega lo incluyó con algunas modificaciones en su *El conde Fernán González*; y se cita también en un drama anónimo del siglo XVII titulado *Comedia de la libertad de Castilla*. De hecho, entre las fuentes aprovechadas por los dos autores tampoco falta el teatro áureo, como destacan los críticos. En la primera jornada se retoman con pequeñas variaciones versos de *El alcalde de Zalamea* de Calderón: “y no hubiera un Condestable / si no hubiera un labrador”, cambiándose el original “capitán” por “Condestable”, para adaptarse al contexto en el que se emplea la cita (véase Galeote; Cruz Casado, 2014, I.II: 75, n. 8 y 9).

Prosiguiendo en la historia, frente a la eventualidad de una costosa guerra con Portugal, el Rey no sabe qué decisión tomar. Así, entra en escena un personaje judío, Samuel, que asegura al Rey el apoyo económico de los prestamistas. Para remarcar la disponibilidad de sus correligionarios, usa una anfibología:

<i>Gerineldo</i> I.III: 79	Francisco de Quevedo ( <i>Obra poética</i> , II: 499)	Alonso de Castillo Solórzano ( <i>Harpias en Madrid</i> : 89)
SAMUEL. que a un llamamiento real los judíos españoles son de la tribu de Dan.	Por ser cristiana, y no vieja, me alegra el tribu de Dan. Tú, más vieja que cristiana, en paganos puedes dar.	Diaquilón contra durezas fuiste boca en lo eficaz, no con el gremio del don, sino con el tribu de dan.

Galeote y Cruz Casado califican el juego lingüístico sobre la tribu bíblica como “de tipo conceptista” (Galeote; Cruz Casado, 2014, I.III: 79, n. 10). En efecto, pertenece a la tradición de la poesía áurea de tono burlesco. Tenemos dos ejemplos con este mismo doble sentido cómico: uno en Francisco de Quevedo, quien lo usa en un romance suyo, rubricado “Púrgase una moza de los defectos de que otra enfermaba” (“La Escarapela me llamas, / y débeslo de fundar / en que en mí pela la cara, / como en ti la enfermedad”), un colorido altercado entre dos prostitutas lleno de agudezas de ingenio verbal. Otro, en la “Estafa primera” de *Las harpias en Madrid* de Alonso de Castillo Solórzano, en una sátira dirigida a una dama pedigüeña.

En la tercera escena de esta primera jornada se produce un juego de espejismos que nos muestra de forma bastante clara el proceso al que los dos autores someten sus fuentes, en este caso el rico y fecundo repertorio del *Romancero*. Galeote y Cruz Casado anotan que aquí, por primera vez, el paje recibe un apellido: se le llama Gerineldo Montalbán. Como destacan los editores, este apellido está sacado directamente del

<sup>7</sup> Para la fecha de este impreso, me baso en la propuesta de Martos (2018).

<sup>8</sup> Muy probablemente, la antología de Wolf y Hofmann y, sobre todo, el *Romancero general* de Durán (1849-1851) con su amplia circulación, pudieron ser las fuentes de las que los dos autores sacaron la mayoría de los romances que citan. Tampoco parece imposible que en el Madrid de Castro y Alarcón aún circularan impresos antiguos conteniendo romances.

romancero épico-caballeresco: es el Conde de Montalbán del romance “Lisarda se paseaba” (Galeote; Cruz Casado, 2014, I.III: 80). Por otra parte, el linaje de Montalbán, en la épica francesa, se remonta directamente al paladino Rinaldo (de Montalbán), cuyo hijo, el conde Claros, es asimismo protagonista legendario de una afortunada serie de romances, tampoco extraña a los dos autores, que la aprovechan para la construcción de la segunda jornada. De ahí el posible origen de esa referencia cruzada entre nombre y apellido del paje, como señal del otro romance que sirve de base para construir el entramado de la pieza.

Finalmente, en la conclusión de esta primera jornada (estamos en la escena 9) aparecen los versos del romance tradicional de Gerineldo, en el diálogo entre este y la Infantina: según apuntan los editores del texto, Castro y Alarcón retoman solo cuatro versos del romance tradicional de Gerineldo, para luego reorientar completamente el diálogo entre los dos enamorados. Los versos citados son: “Gerineldo, Gerineldo / mi camarero pulido” y “Como soy vuestro criado / señora, os burláis conmigo” (Galeote; Cruz Casado, 2014, I.IX: 89-90)<sup>9</sup>. Ya en la primera de las cuatro jornadas podemos apreciar, por tanto, el eclecticismo y la libertad con la que los dos dramaturgos aprovechan fuentes literarias heterogéneas para desarrollar su drama.

Pasando ahora a la segunda jornada, la escena tercera se abre con estos versos que pronuncia uno de los cortesanos, el Condestable.

*Gerineldo* II.III: 96

CONDESTABLE. Mañanita de los Reyes  
la primer fiesta del año,  
albricias que con primores  
llevan los negros esclavos  
encima de sus camellos  
y a lomos de sus caballos  
esas albricias reparte  
nuestro Rey por aguinaldo.

“Muerte del maestre de Santiago” (vv. 1-4)

Mañanita de los Reyes  
la primer fiesta del año,  
cuando damas y doncellas  
al rey piden aguinaldo.

Se cita aquí el romance conocido como “Muerte del Maestre de Santiago”. El romance en cuestión tiene tradición bien escrita (cuyo comienzo es “Yo me estaba allá en Coimbra”), bien oral (con *incipit* igual al de aquí) y se registra en el norte peninsular, señaladamente en Asturias<sup>10</sup>. Los dos primeros versos se citan al pie de la letra, mientras que el segundo y cuarto se modifican sensiblemente y se colocan al final del romance declamado por el Condestable. En la pieza teatral los dos autores intercalan versos propios, en los que aparecen elementos exóticos típicos del romancero morisco, como “los negros esclavos” y los “camellos”.

<sup>9</sup> Me baso en el texto fijado por Ramón Menéndez Pidal (2001: 56-59).

<sup>10</sup> Cito de la versión presente en la base de datos *Pan-Hispanic Ballad Project* (ficha núm. 3225), a la que remito también para las informaciones bibliográficas relativas a la documentación de las distintas versiones del romance que circulan.

En la misma escena los cuatro versos del romance vuelven a citarse, según un procedimiento que, como veremos, es bastante usual en la pieza. Esta vez es la Reina quien habla:

<i>Gerineldo</i> II.III: 98		“Muerte del maestre de Santiago” (vv. 1-4)
REINA.	Mañanita de los Reyes la primer fiesta del año, la cabeza de este paje te pido como aguinaldo	Mañanita de los Reyes la primer fiesta del año, cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo.

Nótese que ahora se repite solo la cita, sin interpolaciones, y se modifica oportunamente el final para adaptarlo a la nueva situación dramática. Los editores modernos de la pieza notan, además, que aquí se está citando la bíblica Salomé, al pedir al rey la cabeza de Gerineldo (Galeote; Cruz Casado, 2014, II.III: 98, n. 5).

En la escena cuarta de la segunda jornada el Rey afirma, refiriéndose a Gerineldo: “desde niño lo he criado”. Como apuntan los editores, aquí en el texto dramático se encuentra otra referencia muy explícita al romance de Gerineldo, donde el rey, frente a la eventualidad de matar al paje, se pregunta: “¿Y si mato a Gerineldo / que lo crié ende chiquito?” (Galeote; Cruz Casado, 2014, II.IV: 99, n. 7). Aquí y en la escena séptima se cita en cambio un romance que constituye la continuación del de Gerineldo, también conocido como “Romance de la condesita” (“Grandes guerras se publican / entre España y Portugal”, Galeote; Cruz Casado, 2014, II.IV: 81; II.VII: 112). Poco después, al describir las tropas que se preparan para la guerra, vuelven a aparecer ecos del *Romancero* –morisco esta vez– citándose el del moro Reduán que se dispone a atacar a Jaén (“Reduán bien se te acuerda”), que en algunas ediciones se rúbrica como “Salida del rey Chico de Granada y de Reduán para recobrar a Jaén” (Galeote; Cruz Casado, 2014, II.VII: 112, n. 10 y 11).

En esa misma escena VII tenemos una cita patente, un deliberado homenaje al *Romancero*, al punto que los editores modernos optan por ponerla entre comillas.

<i>Gerineldo</i> II.VII:113		“Romance del cerco de Granada”, vv. 22-27
GERINELDO.	“Aquesta empresa, señor, para mí estaba guardada”.	Levantose don Alonso que de Aguilar se llamaba. “Yo subiré allá, buen rey, desde ahora lo aceptaba; tal empresa como aquesa para mí estaba guardada”.

Se trata de unos versos sacados del “Romance del cerco de Granada” (“Estando el rey don Fernando / en conquista de Granada”), con el célebre parlamento de don Alonso de Aguilar, cuya fortuna se ve acrecentada también por el uso reiterado que Cervantes hace del fragmento en el *Quijote* (I, 43; II, 22, 23, 74)<sup>11</sup>. El mismo dístico se

<sup>11</sup> Véanse Galeote y Cruz Casado (2014, II.VII: 113, n. 12). Sobre la difusión del romance, véase Rosell (2006: 303-305); sobre la presencia de romances en la primera parte de la novela de Cervantes, véase Altamirano (1997: 312-336).

repite en la parte final de esta intervención de Gerineldo, quien asegura al rey su empeño en la guerra que está a punto de estallar.

En esta escena siguen aflorando versos de romances muy conocidos. Es Gerineldo quien declama ahora el famoso “Romance de la Rosa fresca” (“Rosa fresca, rosa fresca / tan garrida y con amor”, Galeote; Cruz Casado, 2014: II.VII, 115, n. 14) asimismo colocado entre comillas por los editores modernos, dada la notoriedad del romance en cuestión.

<i>Gerineldo</i> II.VII, 115		“Romance de Rosa fresca”, vv. 1-8 <sup>12</sup>
GERINELDO.	“Rosa fresca, rosa fresca, tan garrida y con amor” cuando te tuve en mis brazos no te supe servir, no, y cuando voy a servirte no te tengo, en mi dolor.	– Rosa fresca, rosa fresca, tan garrida y con amor, cuando yo os tuve en mis brazos no vos supe servir, non, y agora que os serviría no vos puedo haber, non.
INFANTINA.	Tuya fue toda la culpa, paje de mi corazón, que yo me puse en tus brazos tan garrida y con amor.	– Vuestra fue la culpa, amigo, vuestra fue, que mía no.
REY.	Te la entrego, Gerineldo, que ella me lo demandó; te la entrego por esposa tan garrida y con amor.	

Sin embargo, el juego de reverberaciones intertextuales no se limita al fragmento entrecomillado, sino que continúa con algunas variaciones a lo largo de todo el pasaje, incluso en la respuesta inmediata de la Infanta, quien dice, parafraseando el romance tradicional, “tuya fue toda la culpa, / paje de mi corazón, / que yo me puse en tus brazos / tan garrida y con amor” (Galeote; Cruz Casado, 2014, II.VII: 115). Los últimos versos se repiten también en la intervención sucesiva del Rey, delineándose así un juego de repeticiones y de referencias internas en la escena.

Es también de notar el pasaje al verso alejandrino en ocasión de los desposorios entre Gerineldo y la Infanta.

<i>Gerineldo</i> II.VII, 116		G. de Berceo ( <i>Vida de Santo Domingo de Silos</i> I, 1)
OBISPO.	En el nombre del Padre que fizo toda cosa y de don Jesucristo, fijo de la gloriosa, y de Espíritu Santo, que igual que ellos goza a la señora Infanta hais de haber por esposa.	En el nomne del Padre que fizo toda cosa, e de don Jesu Cristo, fijo de la Gloriosa e del Spíritu Sancto que equal d’ellos posa, de un confesor sancto quiero fer una prosa <sup>13</sup> .
GERINELDO.	La tomo por esposa al mandarla mi adiós.	
INFANTINA.	Lo tomo por esposo en el nombre de Dios.	

<sup>12</sup> El romance se publicó en el *Cancionero General*, en el *Cancionero de romances* de Martín Nucio y en las *Silvas* de Esteban de Nájera. Cito del facsímil de la colección de Nájera (“Silva I”: 455-456). Para la fortuna del romance, véase Dumanoir (1998: 55, n. 45).

<sup>13</sup> Nótese además que el clérigo aquí retoma a lo divino el incipit del *Poema de Fernán González* (López Guil, 2001: 135).

OBISPO. Agora que esposados en Cristo os veis los dos.

(*A Gerineldo*)

por la fe de las armas habéis de jurar vos.

Según anotan los editores, este fragmento se puede asimilar, aun en el uso de una lengua mucho más arcaizante, a la cuaderna vía, forma métrica típica de la poesía del mester de clerecía (Galeote; Cruz Casado, 2014, II.VII: 116, n. 15). En realidad, como se puede apreciar en el cotejo aquí presentado, se trata de otra cita propiamente dicha, y no solamente de una atmósfera recreada por los dos autores: de forma muy semejante empieza la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo.

La jornada segunda se cierra con otra referencia muy evidente al *Romancero*.

*Gerineldo* II.VII, 116

GERINELDO. Juro por Dios poderoso  
por la fe de San Millán,  
por el Santo Sacramento  
y la Santa Trinidad,  
de no comer a manteles  
ni en techado reposar,  
hasta volver por la Infanta,  
mi esposa noble y leal,  
o de morir en los [*sic*] guerras  
de Castilla y Portugal,  
peleando como noble  
por mantener la verdad.

“Romance del marqués de Mantua”, vv. 724-741<sup>14</sup>

– Juro por Dios poderoso  
por Santa María su Madre  
y al santo Sacramento  
que aquí suelen celebrar,  
de nunca peinar mis canas  
ni las mis barbas cortas,  
de no vestir otras ropas  
ni renovar mi calzar,  
de no entrar en poblado  
ni las armas me quitar,  
sino fuere una hora  
para mi cuerpo limpiar;  
de no comer a manteles  
ni a mesa me asentar  
fasta matar a Carloto  
por justicia o pelear,  
o morir en la demanda  
manteniendo la verdad.

Es el juramento de venganza del marqués de Mantua, en muerte de Valdovinos, otra vez referido también en el *Quijote* (I.10), aunque con elementos añadidos en función cómica por Cervantes, quien mezcla el romance del marqués de Mantua con otro del Cid (“Las quejas de Jimena”, “En Burgos está el buen rey”), donde aparece, además de no comer “pan a manteles”, el voto “ni con la reyna folgar” (Cervantes, 1997, I: 167, nota 20). En *Gerineldo* se elimina la referencia a la abstinencia sexual que hallamos en Cervantes, posiblemente por no estar al caso y probablemente también por razones de decoro.

<sup>14</sup> Cito de la edición de las *Silvas* (t. II, f. 122). Para la difusión del romance, véase la ficha núm. 1589 en *Pan-hispanic Ballad project*.

Llegamos, pues, a la tercera jornada. Como ya se ha dicho, se abre con una escena ambientada en el monasterio de Arlanza, donde la Juglaresa interpreta los sueños del Rey y de la Reina. Ambos contienen presagios nefastos:

*Gerineldo* III.I, 120

REINA. Soñé que estaba en un monte  
con muy fiera tempestad  
y bajo las altas nubes  
un azor volando va.  
Tras él un águila viene  
volando y a nacerle [*sic*] mal,  
volando con tanta fuerza  
que al fin alcance le da.  
El azor, con grandes cuitas,  
se me entraba en el brial  
y el águila, con gran priesa,  
de allí lo quiere sacar.  
Con sus garras lo despluma,  
su pico le hace sangrar,  
(*Casi entre sollozos*)  
y la sangre me salpica  
de rojo todo el brial

“Romance de doña Alda”, vv. 27-40<sup>15</sup>

“Un sueño soñé, doncellas,  
que me ha dado gran pesar:  
que me veía en un monte  
en un desierto lugar;  
bajo los montes muy altos  
un azor vide volar;  
tras dél viene una aguililla  
que lo afincaba muy mal.  
El azor, con grande cuita,  
metiose so mi brial,  
el aguililla, con grande ira,  
de allí lo iba a sacar;  
con las uñas lo despluma,  
con el pico lo deshace”.

Como apuntan los editores, el sueño de la Reina se saca de un romance carolingio, el de doña Alda, esposa prometida de Roldán (Galeote; Cruz Casado 2014, III.1: 120, n. 3). Justo antes de recibir la noticia de la muerte de su novio en Roncesvalles, la mujer refiere un sueño muy parecido a este, como se puede apreciar en el cotejo entre los dos textos. Sin embargo, se producen las adaptaciones oportunas, cambiando algunos aspectos de la historia: la reina está enamorada de Gerineldo, pero este se ha casado con su hija. Además del parlamento de la reina, hay coincidencia con otro fragmento del romance en la respuesta de la juglaresa, quien en la pieza dramática desempeña el mismo papel de adivina que en el romance tenía una criada de doña Alda.

*Gerineldo* III.I, 120

JUGLARESA. Aqueste sueño, señora,  
bien claro se soltará.  
El azor es la Infantina  
que se supo enamorar.  
El águila es Gerineldo,  
que fue un águila real,  
y el monte aquel es la Iglesia  
donde debieron casar.

“Romance de doña Alda”, vv. 43-50

– Aqueste sueño, señora,  
bien os lo entiendo soltar:  
el azor es vuestro esposo  
que viene de allende el mar,  
el águila sedes vos,  
con la cual ha de casar,  
y aquel monte es la iglesia  
donde os han de velar.

Asimismo, el sueño del rey es cita de otro romance. Según Galeote y Cruz Casado (2014, III.1: 121, n. 6), se retoma casi al pie de la letra de uno de los romances de

<sup>15</sup> Cito de la versión recogida en *Pan-hispanic Ballad project* (ficha núm. 1611).

Montesinos, en el que su padre, el conde Grimaldos, refiere otro sueño con malos presagios. He aquí las dos versiones frente a frente.

*Gerineldo* III.1, 120-121

REY. Vi en los sueños que he tenido  
un gran águila volar;  
siete alcones [*sic*] en pos de ella  
malaquejándola van  
y ella, por de ellos huirse,  
retrújose a mi ciudad  
y encima de una alta torre  
allí se vino a posar.  
El pico tiene de oro  
las alas son de metal,  
por el pico echaba fuego,  
por las alas alquitrán.  
Las llamas que de ella salen  
prendiendo van la ciudad,  
a mí me quema en las manos  
y a mi Reina en el brial

“Romance del conde Grimaldos”, vv. 130-143<sup>16</sup>

“que vi una águila volar;  
siete halcones tras ella  
mal aquejándola van,  
y ella por guardarse de ellos  
retrújose a mi ciudad;  
encima de una alta torre  
allí se fuera a asentar.  
Por el pico echaba fuego,  
por las alas alquitrán;  
el fuego que de ella sale  
la ciudad hace quemar;  
a mi quemaba las barbas,  
y a vos quemaba el brial.  
¡Cierto tal sueño como éste  
no puede ser sino mal!”.

En el romance, el padre de Montesinos prevé así el destierro que dentro de muy poco el rey le conminará por una supuesta traición, fruto de la envidia de un rival suyo, y en el destierro nacerá su hijo. En cambio, aquí el sueño del Rey no encuentra explicación, aunque la Jugleresa apunta al hecho de que, tanto en el sueño de este como en el de la Reina, el brial de la soberana está manchado por la sangre o quemado por el fuego. Como se puede observar, el significado del sueño cambia totalmente en este contexto, aunque mantiene su connotación negativa.

Por otra parte, el uso de imágenes venatorias como presagio de desventura es un recurso típico del *Romancero* y se ve empleado en gran cantidad de poemas. Recuérdense, por ejemplo, el “vuelo” que el rey don Pedro el Cruel ve en el “Romance del pastorcico profeta” (“Por los campos de Jerez / a caza va el rey don Pedro”), durante el cual su halcón cae muerto, antes de recibir la profecía del pastor. Casi la misma imagen se repite también en un romance histórico-noticiero, el del “Turco” (“A caza salió el Gran Turco / de Constantinopla la llana”)<sup>17</sup>. Con estas imágenes, Castro y Alarcón no hacen sino repetir unos moldes narrativos típicos del género.

Cabe apuntar aquí que los dos autores de la pieza probablemente trabajaron por separado, escribiendo cada uno partes distintas de la obra. Así parece sugerir la incongruencia que los editores modernos detectan en la primera escena de la jornada tercera: los personajes hablan del matrimonio de la Infanta, que no quiere casarse con nadie porque espera que su amado Gerineldo vuelva de la guerra contra Portugal, cuando en la jornada anterior hemos asistido a las bodas entre los dos personajes (Galeote; Cruz Casado, 2014, III.1: 122, n. 8) y, por lo tanto, la Infanta no podría casarse

<sup>16</sup> Cito de la versión presente en *Pan-hispanic Ballad Project* (ficha núm. 1599).

<sup>17</sup> Una versión de los dos romances, recogidos por vez primera en la *Silva de varios romances* de Esteban de Nájera, se puede ver en Beltran y Marini (2018: 261, n. 64; 300, n. 78).

porque en realidad ya está casada. Luego, la joven dice ser viuda, y que quiere entrar en un monasterio, pero aún no se ha dado la noticia de la supuesta muerte de su marido.

Volviendo a los ecos intertextuales, en esta primera escena de la jornada tercera, cuando la Juglaresa cuenta la derrota de Gerineldo como si de un sueño de la Infanta se tratara, los dos autores acuden a otro afortunado ciclo del *Romancero* para describir el fracaso bélico, como no dejan de apuntar los editores. Se trata, esta vez del “Romance del rey don Rodrigo y de la pérdida de España” (“Las huestes de don Rodrigo / desmayaban y huían”), que bien se presta para la descripción del desbarato general consecuente a la batalla.

*Gerineldo* III.I, 126

JUGLARESA. La espada tiene hecha sierra  
de los golpes que daría,  
el almete de abollado  
en la frente se le hundía,  
[...]  
“¡Sin un puñado de tierra  
que pueda decir que es mía!”

“Romance del rey don Rodrigo”, vv. 19-24,  
49-50

Las armas lleva abolladas,  
que eran de gran pedrería,  
la espada lleva hecha sierra  
de los golpes que tenía,  
el almete, de abollado,  
en la cabeza se le hundía,  
[...]  
“hoy no tengo una almena  
que pueda decir que es mía”.

En la descripción del rey maltrecho se notan pasajes sacados al pie de la letra, y la atmósfera general del relato es deudora del romance en cuestión (véase Galeote; Cruz Casado, 2014: III.I, 126, n. 10).

Sin embargo, la reutilización de fuentes romancísticas aquí no se limita a una cita puntual, sino más bien se orienta hacia una verdadera y propia contaminación y refundición de romances distintos. Al referir el acontecimiento funesto, la Juglaresa menciona dos veces una cofia que la Infanta le había donado a su amado antes de que este se fuera a guerrear.

*Gerineldo* III.1, 125, 126, 127

JUGLARESA. Cuando en mitad del combate  
entre golpes y entre heridas,  
echó menos Gerineldo  
la cofia de la Infantina,  
cofia que es bolsón de amores  
y en el capellar traía,  
y, en busca del enemigo,  
que temeroso se iba,  
veloz como la saeta  
revuelve su yegua pía.  
[...]  
y en el brazo que mantiene  
la bandera de Castilla  
lleva prendida la cofia,  
la cofia de la Infantina  
[...]

“Romance de Garci Pérez”, vv. 39-42; 47-  
55

echa menos una escofia,  
[...]  
una su escofia de lienzo.  
Acuerda volver por ella  
hasta do se puso el yelmo;  
[...]  
“Espera aquí, no te cures,  
que es cofia de mucho precio,  
labrada por la mi amiga,  
no la perderé si puedo”.  
Volviendo por do viniera  
alcanzó a los moros presto,  
no osar atendello;  
así fallara su escofia,  
volviose con ella ledo.



	[...]	los que coméis el mi pan
ABADESA.	Cuatrocientos sois los míos, los que comen de mi pan; en mi solar quedan ciento para el castillo guardar y ciento por los caminos de centinelas están	[...] en el Carpio queden ciento para el castillo guardar; y ciento por los caminos, que a nadie dejéis pasar; doscientos iréis conmigo para con el rey hablar.
DUQUE.	Doscientos traigo conmigo para con el rey hablar. Si mala me la dijere, ¡peor se la he de tornar!	Si mala me la dijere, peor se la he de tornar. [...]
DUQUE.	[...] Mentís vos, Rey de Castilla, que no decís la verdad.	– Dios vos mantenga, buen rey, y los que con vos están. [...]
REY.	Prendedle mis escuderos que atrevido se me ha...	– Mentides , buen rey, mentides, que no decides verdad. [...]
DUQUE.	[...] ¡Hola, aquí todos los míos, los que coméis de mi pan! ¡Por fin es llegado el día en que honra habéis de ganar!	– Prendeldo, mis caballeros, que atrevido se me ha. [...] – Aquí, aquí, los mis doscientos
REY. escuderos	¡Prendedle mi [sic] que atrevido se me ha!	los que coméis el mi pan! que hoy es venido el día que honra habéis de ganar.
DUQUE.	[...] ¡Aquí los doscientos míos!	

Es el que empieza “Las cartas y mensajeros / del rey a Bernaldo van”<sup>19</sup>. Galeote y Cruz Casado detectan algunos de los versos más conocidos del romance. Sin embargo, a un análisis más detenido del pasaje, se puede observar a nivel microtextual cómo los dos autores reorganizan el material que entresacan de su fuente. En primer lugar, adelantan un verso, de sabor formulario, con el saludo de Bernardo al rey (“Dios vos mantenga, buen rey”), papel que en este caso asume el duque de Arjona. Luego retoman casi al pie de la letra los versos que en el romance venían antes, cuando Bernardo se dirige a los suyos antes de ir a entrevistarse con el rey. Sin embargo, si en el romance todo el fragmento formaba parte de un único parlamento de Bernardo, en el drama se divide dentro del diálogo hostil entre los personajes de la Abadesa y del duque de Arjona, que se desafían ostentando las fuerzas de las que disponen. Empieza la Abadesa, retomando casi palabra por palabra los famosos versos de Bernardo “cuatrocientos sois los míos / los que comedes mi pan”; la cita prosigue enumerando los demás hombres de armas con los que puede contar la Abadesa. El duque de Arjona le hace eco, respondiéndole con las palabras del propio Bernardo: “Doscientos traigo conmigo, etc.”, citando asimismo la amenazadora frase dirigida al rey “si mala me la dijere, / peor se la he de tornar”. Luego el mismo Duque retoma otro fragmento del romance, cuando le dice al rey “Mentís vos... / que no decís la verdad”; el Rey también participa en este

<sup>19</sup> La primera documentación del romance se halla otra vez en la “Silva” (II: 333); cito de la edición de Beltran y Marini (2018: 184, n. 43).

juego de referencias, pues dos veces acude con pocas variaciones a los versos que en el mismo romance profería el otro rey: “Prendeldo, mis caballeros, / que atrevido se me ha”. Entre estas dos repeticiones encontramos otra cita, con la apelación a los doscientos caballeros que Bernardo –y ahora el duque de Arjona– trae consigo: “¡Hola, aquí todos los míos / los que coméis de mi pan! / ¡Por fin es llegado el día / en que honra habéis de ganar!”.

Al final de esta escena, en el alboroto general que la entrada del duque de Arjona ha producido en la corte, se crean dos bandos enfrentados: uno está formado por los defensores del Rey, con el Condestable en primera fila, y otro por los partidarios del Duque. Aquí tenemos una última cita sacada del *Romancero* que remata la escena.

*Gerineldo* III.V, 136

DUQUE. Por eso reto a la Corte  
de cortesanos indignos  
al Rey de mala corona,  
a la Reina, sin juicio,  
a los Condes, a los Duques,  
a los viejos y a los niños;  
desde las hojas del árbol  
hasta las piedras del río...

“Reto de Diego Ordóñez”, vv. 69-79

Por tanto que desafia  
al traidor de Arias Gonzalo,  
y a todos los zamoranos,  
pues en ella se han hallado,  
y a los panes, y a las aguas,  
y a lo que no está criado,  
y aun a todos los nacidos  
que en Zamora son hallados,  
y a los grandes y pequeños  
aunque no sean engendrados.

La parte final del monólogo del Duque se compone siguiendo muy de cerca el romance del inusitado reto de Diego Ordóñez a Zamora, en el que el héroe castellano, tras la muerte del rey Sancho II, desafía a la ciudad entera, considerada responsable de la muerte del soberano por mano de Bellido Dolfos. El cotejo con el fragmento no deja lugar a dudas de que aquí también se reelaboraron los versos del famoso romance. Entre las varias versiones que han sobrevivido hasta nuestros días, he elegido la que recoge Wolf en su *Primavera y flor de romances*, la que empieza “Después que Vellido Dolfos, / aquel traidor afamado”, por ser la más cercana a la del texto y por ser una de las posibles fuentes a las que acudieron Castro y Alarcón<sup>20</sup>.

La jornada tercera se cierra con una escena, la sexta, donde la Infantina se despidе de la Juglaresa y de sus padres para ir en busca de su Gerineldo disfrazada de romera. El cuadro, cargado de acentos patéticos, da juego para la evocación de otro romance, el de Flérida, compuesto para rematar la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente (1522), que había sobrevivido durante siglos como pieza autónoma en los pliegos impresos y también en la tradición oral, tanto española como portuguesa y sefardí<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Me he basado en la versión documentada en *Pan-hispanic ballad project* (ficha núm. 1443). Para textos y detalles bibliográficos sobre el *Romancero del cerco de Zamora*, véase Laskaris (2006: 252-275, nn. 39a-40b, sobre los romances del reto de Diego Ordóñez).

<sup>21</sup> Como no deja de subrayar Costa Fontes, se trata de uno de los pocos ejemplos de un texto de autor conocido que ha tenido difusión tanto impresa como oral, extendiéndose también al romancero tradicional portugués. Sobre la tradición oral del romance, véanse Calderón Calderón (1991); Costa Fontes (1977, 1997) y, más recientemente, Boto (2020).

*Gerineldo* III.VI, 137

INFANTINA. Quédate adiós, agua clara,  
quédate adiós, agua fría,  
y quedad adiós mis flores,  
mi gloria que ser solía.  
Voyme a las tierras extrañas  
pues ventura allá me guía;  
si mi padre me buscare,  
el que tanto me quería,  
(*Sollozando.*)  
digan que el amor me lleva,  
que no fue la culpa mía.

“Romance de Flérida”<sup>22</sup>

– Quedaos adiós, mis flores,  
mi gloria que ser solía:  
voyme a tierras extranjeras,  
pues Ventura allá me guía.  
Si mi padre me buscare  
que grande bien me quería,  
digan que amor me lleva,  
que no fue la culpa mía:  
tal tema tomó conmigo  
que me venció su profía.

El diálogo de la Infantina con su padre continúa siguiendo muy de cerca al de Flérida y don Duardos, aunque aquí se amplifican las partes y se reiteran algunos moldes expresivos.

*Gerineldo* III.VI, 137

REY. No lloréis, hija del alma;  
no lloréis más, Infantina,  
que sabéis que en los castillos  
de los reinos de Castilla  
para vos y vuestra alteza  
más claras aguas había  
y más hermosos jardines  
vuestros pasos florecían,  
y en las auras de las frondas  
que le prestan compañía  
están los vivos dolores  
que en vuestra alteza dolían.

INFANTINA. Voyme a las tierras extrañas  
pues ventura allá me guía.  
Digan que el amor me lleva,  
que no fue la culpa mía.  
Tal tema tomó conmigo  
que me venció su porfía.  
¡Tal me hechizó en una  
noche  
que aquella noche fue día!  
Sepan cuantos son nacidos  
aquesta sentencia mía:  
“¡Contra amor y contra  
muerte  
ninguno tiene valía!”

“Romance de Flérida”<sup>23</sup>

D. DUARDOS. – No lloréis, mi alegría,  
que en los reinos d’Inglaterra  
más claras ágoas había  
y más hermosos jardines,  
y vuessos, señora mía.  
[...]

ARTADA. Sepan quantos son nacidos  
aquesta sentencia mía:  
que contra la muerte y amor  
nadie no tiene valía.

Es digno de notarse el conjunto de relaciones intertextuales que viene a producirse en este pasaje: ya en su momento Gil Vicente había concebido su *Tragicomedia de don Duardos* inspirándose en el *Primaleón*, en cuyo segundo libro se cuentan los amores entre

<sup>22</sup> *Don Duardos*: 259-261, vv.2004-2013.

<sup>23</sup> *Don Duardos*: 259-261, 2017-2021, 2046-2049.

Flérída y el príncipe de Inglaterra Duardos. La novela de caballería es a su vez la continuación del afortunado *Palmerín de Olivia*. El poeta portugués compone un romance para rematar su pieza, inspirándose en un género de éxito, y de ahí sacan los versos nuestros autores para componer su poema dramático. De esta manera, se desarrolla una cadena de transmisión muy compleja, a base de reescrituras, continuaciones y refundiciones que abarcan casi cinco siglos de historia literaria, del XVI al XX, e implican varios géneros, de la novela al teatro, y de este a la poesía, para volver otra vez a las tablas con Castro y Alarcón.

Otra referencia explícita a la literatura caballerisca la encontramos en la cuarta y última jornada, donde aparecen nuevos personajes, hombres y mujeres, pastores y aldeanas del Rosellón francés. El nombre elegido para una de estas es Magalona, con referencia a la “linda Magalona” protagonista de la novela de *Pierres de Provenza* (1519), que a su vez estaba sacada de un *roman* francés con los mismos protagonistas.

La escena se abre con el rezo de una plegaria para sanar a un cordero de la misteriosa enfermedad que afecta al ganado. Aquí entra otro tipo de referencia literaria.

*Gerineldo* IV.I, 139

BONREÍR. Santa María,  
luz del día,  
sáname el corderico  
que es la mi mejor cría.

Juan Ruiz, *Gozos*, (estr. 20, 225)

¡Oh María,  
luz del día,  
tú nos guía  
toda vía!

Como se puede apreciar el pasaje se inspira en el *incipit* del primer “Gozo de Santa María” que Juan Ruiz inserta en su *Libro de Buen Amor*. Como en la escena de los desposorios, aquí también Castro y Alarcón acuden a otras fuentes poéticas conocidas para construir su relato dramático y enriquecerlo.

Asistimos a una operación parecida en el diálogo que el pastor Bonreír mantiene con las aldeanas; este refiere las palabras del conjuro que la gente del lugar le ha oído pronunciar a Gerineldo una noche para hechizar el ganado. La inserción de este maleficio puede considerarse un homenaje a otro famoso conjuro, el que pronuncia Celestina en el tercer auto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

*Gerineldo* IV.II, 142-143

BONREÍR. Te conjuro, Lucifer.  
Te conjuro, Satanás,  
que amanezcan los ganados  
y que no anochezcan más.  
Por la sangre de las horcas,  
por los perros y su aullar,  
te conjuro Lucifer,  
te conjuro, Satanás.  
Por la risa de la Muerte,  
por el cántico infernal,  
que amanezcan los ganados  
y que no anochezcan más.  
Por la entraña de los niños  
que escuartizas sin piedad,  
¡te conjuro, Lucifer,

F. de Rojas, *Tragicomedia* (III: 147)

CELESTINA. Conjúrote, triste Plutón, señor  
de la profundidad infernal, emperador de la  
corte dañada, capitán sobervio de los  
condenados ángeles, señor de los sulfuros  
fuegos que los hervientes étnicos montes  
manan, gobernador y veedor de los  
tormentos y atormentadores de las  
pecadoras ánimas...

te conjuro, Satanás!

No se puede hablar de una cita propiamente dicha, sino de una inspiración y de un guiño al espectador/lector. A diferencia de la prosa de Rojas, que busca la variación, aquí los dos autores reiteran las fórmulas de sus versos en una especie de cantilena, añadiendo elementos muy macabros, quizás para suscitar efectos más intensos en el público.

En la escena III aparecen dos personajes nuevos, dos romeros, llamados el uno Fernán y el otro, significativamente, Micer Jacobo. El primero abre la escena con una serie de versos de sabor pastoril y popular.

*Gerineldo* IV.III, 143

FERNÁN. (*Señalando a los astros*)  
Lucero miguero,  
custodio y hermano,  
¡lucero temprano,  
guión del romero!...

Villalón (*Romances del Ochocientos*: 231)

La luna corniveleta  
le embistió a una nube blanca.  
¡Corre, lucero miguero,  
con tus sandalias de escarcha!  
[...]  
Corre, corre, nubecita,  
nubecita desposada  
con el lucero miguero  
que es el lucero del alba

Como apuntan los editores, la primera edición del texto contenía aquí un manifiesto error de lectura, “hormiguero” por “miguero”. Se trata evidentemente de una dificultad de comprensión del texto ya corregido, por otra parte, en la edición de Aguilar de hacia 1935 (Galeote; Cruz Casado, 2014, IV.III: 143). La expresión procede directamente del habla de los pastores, e indica el momento en que comienza la jornada y estos preparan sus migas. Nótese que la misma expresión aparece luego en una colección lírica de marcado sabor popular posterior a nuestro drama, de otro autor andaluz coetáneo. Se trata de *Romances del Ochocientos* de Fernando Villalón (1929), que contiene un poema donde se emplea la misma expresión pastoril. En la pieza teatral de Castro y Alarcón el personaje la usa en un canto de caminante y de viaje, con su típica atmósfera nocturna.

Llegamos, pues, al desenlace de la historia. A partir de la escena sexta de la cuarta y última jornada, Castro y Alarcón reanudan la historia tradicional de Gerineldo, contaminándola otra vez con el ya mencionado romance de la Condesita o “de la boda estorbada”; siguen muy de cerca sus pautas narrativas, al igual que retoman al pie de la letra algunos versos, como no dejan de destacar los editores (Galeote; Cruz Casado, 2014, IV.VI: 151 y nota 5). Las analogías con el romance de la Condesita son evidentes: la Infantina, disfrazada de romera, mantiene un diálogo con un vaquero, aquí llamado Jusepe, que la informa de las inminentes bodas de Gerineldo con una condesa, doña Blanca. La joven inicialmente piensa vengarse de la traición de Gerineldo matándole con la ayuda de los pastores que, como sabemos, consideran al castellano responsable de la enfermedad que padece su ganado. Luego, al hallarse con su enamorado cambia de idea: impide las bodas con la condesa, pero evita que los pastores maten a Gerineldo.

Sin embargo, y esta es una diferencia notable con el romance en cuestión, Gerineldo no acepta volver a Castilla con la Infantina para reinar con ella en esas tierras. Su derrota militar y su sentido del honor le impiden hacerlo: quiere seguir vagabundeando por el mundo, cantando y cumpliendo hazañas que demuestren su amor por la Infantina. Así termina la obra.

En conclusión, estos ejemplos de citas y referencias sacados del *Gerineldo* de Castro y Alarcón constituyen, a mi modo de ver, una muestra elocuente de cómo los dos autores acuden a obras muy conocidas por el público de aficionados a la literatura española de todos los tiempos para reconstruir un mundo poético evanescente en el cual, más que la recreación de elementos histórica y cronológicamente coherentes, lo que buscan es evocar un pasado mítico y legendario, una atmósfera lírica y sugerente. Nada de costumbrista o de pintoresco, por tanto, en las intenciones de los dos dramaturgos, y tampoco de ensalada o glosa de romances. En su refundición Castro y Alarcón recortan y organizan fragmentos sacados de la tradición literaria española, entremezclados con versos propios, para constituir una serie de cuadros en los que la historia narrada funciona como marco o pretexto para la declamación de los versos, más que como elemento central del texto. Se trata de un juego de reescrituras y de referencias metaliterarias que quiere cautivar el interés del público, tanto erudito como popular, devolviendo así al *Romancero* y al teatro en verso su transversalidad. La apuesta de los dos escritores por el drama en verso no constituye un caso aislado en el panorama literario de su tiempo: Jacinto Benavente, uno de los autores más reputados, había abogado por una generación de jóvenes poetas que revitalizaran con sus versos el teatro nacional<sup>24</sup>. Castro y Alarcón, al igual que otros poetas coetáneos suyos como Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa o Ramón de Godoy, responden con entusiasmo a este llamamiento y *Gerineldo* representa su contribución al teatro poético Modernista. Por otra parte, una revalorización del *Romancero* era inminente también desde el punto de vista más estrictamente filológico. En aquellos años empezaba a difundirse, gracias a la labor de centros como la Junta para la Ampliación de Estudios en Madrid o El Institut d'Estudis Catalans en Barcelona (ambas instituciones se fundaron en 1907), una nueva forma de mirar al pasado literario de España que habría dado resultados muy fructuosos incluso en los estudios sobre el *Romancero*, con Menéndez Pidal al frente. La labor creativa y los intereses para las tradiciones literarias hispanas de Castro y Alarcón necesitan enmarcarse, por tanto, en un entorno cultural más amplio, en el que surgen

---

<sup>24</sup> Véanse a este propósito las breves pero llamativas palabras de elogio que, desde las columnas de *El Imparcial*, Benavente le dedica a *Gerineldo* y a los dos poetas que revitalizan el teatro dramático en verso por él abogado (Benavente, 1908: 3). Otros críticos ponen en relación directa Benavente y los dos autores después del estreno de la pieza: Alsina (1908: 1); Iglesias Figueroa (1908: 12) y Miquis (1908: 8). Incluso sus detractores, en este caso para poner de manifiesto cómo los dos autores habían traicionado el llamamiento de Benavente a la escritura teatral en verso. Entre ellos, Pedro Caballero, que firma una crítica muy dura al drama de Castro y Alarcón desde las columnas del periódico católico *La lectura dominical*, tras referir la postura poética de Benavente, aun reconociendo que los versos de *Gerineldo* “suenan a ratos”, sentencia que “el verso es el gran enemigo de los cómicos medianos”, criticando así no solo a los dos autores, sino también a la compañía de actores que había llevado la obra a las tablas, definiendo el estreno “una verdadera ejecución capital” (Caballero, 1908: 762-763).

nuevas perspectivas metodológicas incluso en los estudios históricos y filológicos<sup>25</sup>. Lo que cambia a todos los niveles es la manera de mirar hacia el pasado, con la intención de rescatar y actualizar una tradición literaria que había sobrevivido en estado latente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, José (1908): “Teatro Español. *Gerineldo*”, *El País*, 14 de noviembre, p. 1.
- ALTAMIRANO, Magdalena (1997): “El *Romancero* en la primera parte del *Quijote*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45/2, pp. 312-336.
- BELTRAN, Vicenç; MARINI, Massimo (2018): *Las tres Silvas de Romances*, México: Frente de Afirmación Hispanista.
- BENAVENTE, Jacinto (1908): “De sobremesa”, *El Imparcial*, 16 de noviembre, p. 3.
- BOTO, Sandra (2020): “Flérida y Don Duardos: diálogos ibéricos na transmissão do romance”, en Sandra Boto; Jesús Antonio Cid; Pere Ferré (eds.): *Viejos son pero no cansan. Novos Estudos sobre o Romancero*, Coimbra/Madrid/Faro/Lisboa: Fundación Ramón Menéndez Pidal, pp. 109-126.
- CABALLERO, Pedro (1909): “Crónica teatral”, *La Lectura Dominical*, 17 de abril, p. 11.
- CABALLERO, Pedro (1908): “Crónica teatral”, *La Lectura dominical*, 28 de noviembre, pp. 762-763.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (1991): “La transmisión del ‘Romance de Flérida y don Duardos’”, *Incipit*, 11, pp. 107-125.
- CAÑETE QUESADA, Carmen (2012): “La retórica de la adulación en la literatura de los españoles exiliados en la República Dominicana: el caso de Enrique López Alarcón”, *Hispanic Review*, 80/1, pp. 127-146.
- CASTRO, Cristóbal de; LÓPEZ ALARCÓN, Enrique (c. 1935): *Gerineldo. Poema en cuatro jornadas*, Madrid: Aguilar.
- CASTRO, Cristóbal de; LÓPEZ ALARCÓN, Enrique (1922): “Gerineldo. Poema en cuatro jornadas”, *La Novela Teatral*, 26 de marzo, s.n.
- CASTRO, Cristóbal de; LÓPEZ ALARCÓN, Enrique (1909): *Gerineldo: poema de amor y caballería*, Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- CATALÁN, Diego (1976): “*Gerineldo* en el Postromanticismo y el Modernismo. El romance llevado al teatro”, en Diego Catalán: *Gerineldo: el paje y la infanta*, III,

---

<sup>25</sup> Véanse al respecto las observaciones de Catalán (1976, III: 323-ss.).

- Madrid: Gredos, pp. 323-350. [“Romancero tradicional de las lenguas hispánicas”, dir. Ramón Menéndez Pidal, María Goyri, VIII]
- COSTA FONTES, Manuel da (1997): “O romance de Flérída na tradição oral sefardita”, *Revista Lusitana*, 16, pp. 23-38.
- COSTA FONTES, Manuel da (1977): “D. Duardos in the Portuguese Oral Tradition”, *Romance Philology*, 30/4, pp. 589-608.
- CRUZ CASADO, Antonio (2022): “Castro Gutiérrez, Cristóbal de”, en Real Academia de la Historia: *Diccionario Biográfico electrónico*, disponible en <http://dbe.rah.es/>.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (1994): *Romancero*, Barcelona: Crítica.
- [*Don Duardos*] Gil Vicente (1996): “Tragicomedia de Don Duardos”, en Gil Vicente: *Teatro castellano*, Barcelona: Crítica, pp. 187-261.
- DUMANOIR, Virginie (1998): “De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrabechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el *Romancero viejo*”, *Criticón*, 74, pp. 45-64.
- DURÁN, Agustín (ed.) (1849-1851): *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneira. [“Biblioteca de Autores Españoles” 10, 16]
- GALEOTE, Manuel; CRUZ CASADO, Antonio (eds.) (2014): Cristóbal de Castro; Enrique López Alarcón: *Gerineldo: poema de amor y caballería, representable en cuatro jornadas, compuesto, en parte, con pasajes del Romancero*, Iznájar: Biblioteca Cristóbal de Castro.
- GARCÍA, Marina; LIVEREND, Ada Rosa de (dirs.) (1980-1984): *Diccionario de la literatura cubana*, 2 vols., La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística de la Academias de Ciencias de Cuba.
- [*Gozos*] Margherita Morreale (1983): “Los ‘Gozos’ de la Virgen en el *Libro de Juan Ruiz*”, *Revista de Filología Española*, 63, 3-4, pp. 223-290.
- [*Harpías en Madrid*] Alonso de Castillo Solórzano (1985): *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Madrid: Castalia.
- IGLESIAS FIGUEROA, Santiago (1908): “Crónica teatral. Español: *Gerineldo*”, *Gaceta Política*, 20 de noviembre, p. 12.
- LASKARIS, Paola (2006): El romancero del Cerco de Zamora *en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga: Universidad de Málaga/Analecta Malacitana.
- LÓPEZ GUIL, Itziar (ed.) (2001), *Poema de Fernán González*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- MARTOS, Josep Lluís (2018): “La fecha del Cancionero de romances sin año”, *Edad de Oro*, 36, pp. 137-157.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2001): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MIQUIS, Alejandro (1908): “La semana teatral. *Gerineldo*. Otros estrenos en el Real”, *Nuevo Mundo*, 26 de noviembre, p. 8.
- [*Obra poética*] Francisco de Quevedo (1969-1971): *Obra poética*, 4 vols., Madrid: Castalia.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2003): “El *Cancionero de Baena* como fuente historiográfica de la Baja Edad Media castellana: el ejemplo de Ruy López Dávalos”, en Jesús L. Serrano Reyes (ed.): *Cancioneros en Baena: actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”; in memoriam Manuel Alvar*, vol. I, Baena: Ayuntamiento de Baena/Delegación de Cultura, pp. 293-334.

- PETERSEN, Suzanne H. (dir.): *Pan-Hispanic Ballad Project*, University of Washington, disponible en <https://depts.washington.edu/hisprom/>.
- [*Quijote*] Miguel de Cervantes (1997): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Castalia.
- REY FARALDOS, Gloria (1993): “López Alarcón, Enrique”, en Ricardo Gullón (dir.): *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, vol. I, Madrid: Alianza, p. 906.
- [*Romances del Ochocientos*] Fernando Villalón (1998): *Romances del Ochocientos*, Madrid: Cátedra.
- ROSELL, Antoni (2006): “Los romances del *Quijote*: la música del *Quijote*, entre la arqueología y reconstrucción musical”, *Crítica del Texto*, 9, 1-2, pp. 283-305.
- [“*Silva I*”] VV. AA. (2016): *Primera parte de la Silva de varios romances, en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto. Hay algunas canciones y coplas graciosas y sentidas. Impresa en Zaragoza por Esteban G. de Nágera en este año de 1550*, ed. facsímil con estudio de Vicenç Beltran, México: Frente de Afirmación Hispanista.
- [“*Silva II*”] VV. AA. (2017a): *Segunda parte de la Silva de varios romances. Lleva la misma orden que la primera. Impresa en Zaragoza por Esteban G. de Nágera en este año de 1550*, estudio de Vicenç Beltran, México: Frente de Afirmación Hispanista.
- [“*Silva III*”] VV. AA. (2017b): *Tercera parte de la Silva de varios romances. Lleva la misma orden que las otras. Impresa en Zaragoza por Esteban G. de Nágera, 1551*, estudio de Vicenç Beltran, México: Frente de Afirmación Hispanista.
- TATO GARCÍA, Cleofé (2014): “Poesía y corte: el duque de Arjona y su entorno”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 8, pp. 893-912.
- [*Tragicomedia*] Fernando de Rojas (2004): *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid: Cátedra.
- [*Vida de Santo Domingo de Silos*] Gonzalo de Berceo (1978): *Vida de Santo Domingo de Silos*, London: Tamesis Book.
- WOLF, Fernando José; HOFMANN, Conrad (1856): *Primavera y flor de romances*, Berlin: A. Asher y Comp.