

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen I

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

El romance del Palmero e Inés de Castro

La leyenda portuguesa de Inés de Castro ha inspirado, como todos saben, varias obras literarias en toda la península ya desde una época muy antigua.

Hasta hace poco se creía que, aun refiriéndose a un hecho histórico medieval, acontecido en el siglo XIV, el tema en la literatura hubiese tenido un desarrollo tan sólo tardío, y que perteneciese más bien a la producción del Siglo de Oro que no a la medieval.

Según las tesis más acreditadas por la gran mayoría de los críticos¹, el personaje de Inés habría tenido su entrada oficial en la literatura tan sólo en 1516, y en lengua portuguesa, gracias a las *Trovas* que García de Resende publicó en su *Cancioneiro* en ese mismo año. Después, habría tenido un desarrollo sucesivo, máxime en lengua portuguesa, a través de la literatura tanto lírica como teatral (con Camões y Ferreira en la segunda mitad del XVI). Y, ya en época barroca, habría por fin pasado a una etapa exclusivamente española, también lírica y teatral (con los poemas de Lope, Soares de Alarcão, Francisco Manuel de Mello, y los dramas de Mejía de La Cerda y Vélez de Guevara, todos de las primeras décadas del XVII).

Por otro lado, lo que han subrayado los críticos hasta ahora ha sido el carácter marcadamente aristocrático de la literatura sobre Inés, que a través de los canales de la poesía de cancionero, o los de la lírica renacentista y barroca más ilustre, o los del teatro clásico quinientista, o en fin los del teatro barroco, se habría ido difundiendo entre los ambientes literarios cultos, a la vez que se destinaba a familias ilustres o incluso reales que muchas veces descendían de Inés. Al mismo tiempo, según estas teorías, Inés “no podía” ser celebrada a nivel popular por

1. Trabajos de conjunto, con amplia bibliografía crítica son los de António de VASCONCELLOS, Susanne CORNIL, Jorge de SENA “Inés de Castro”, Maria Leonor Machado de SOUSA y Adrien ROIG (*Inesiana*). Para las referencias, *cfr. infra*.

resultar, a los ojos del pueblo (máxime portugueses), poco más que una “ramera de alcurnia” que amenazaba la sucesión al trono. Es decir, la Inés-víctima del Amor y de la Razón de Estado, la heroína nacional de la época áurea, sería una elaboración culta que no habría dejado rastro en el mundo popular. Prueba de ello sería la falta de un Romancero sobre Inés, defendida por Jorge de Sena en una monografía del ‘67² y luego aceptada por varios seguidores.

La tercera aseveración que también ha tenido una aceptación muy general entre los críticos ha sido la de la “españolización” del tema en época tardía: la historia de Inés, dicen, al ser tratada por los españoles a partir de la segunda mitad del XVI, habría sido ampliada con elementos legendarios y macabros (como la coronación póstuma y el besamano del cadáver), que no aparecían en la tradición portuguesa primitiva, y que por tanto constituyen un añadido tardío, o mejor, una “invención” española posterior.

* * *

Hallazgos recientes o, incluso, algún viejo maestro mal leído demuestran, en realidad, todo lo contrario. Ante todo son varios ya los recuerdos marcadamente inesianos que se vienen señalando en textos hasta ahora “insospechables”³, algunos de ellos anteriores a 1516. Se trata por ejemplo de la historia de Ardanlier y Liessa incorporada en el *Siervo Libre de amor* de Rodríguez del Padrón, señalada por María Rosa Lida ya en los años ‘50⁴; o bien, de un romance trobadoresco anterior a 1495, *Gritando va el caballero*, del que yo misma me ocupé hace unos años⁵; o bien de la *Visão* de Anrique da Mota de hacia 1528, dada a conocer por Eugenio Asensio en el ‘59⁶; o aún, de la *Egloga III* de Garcilaso apuntada como “inesiana” por Sito Alba en 1976⁷; o aún, del *De Agnetis Caede*, poema latino posterior a 1532 del humanista portugués Lucio André de Resende, señalado por John Martyn en el ‘87⁸; o en fin, del “romance de Inés de Castro” copiado en un

2. Cfr. SENA “Inês de Castro” pp. 130-183.

3. Amén de los romances de Isabel de Liar que, como todos saben, fueron reconocidos como “inesianos” por varios críticos ya desde el siglo pasado (son los nn. 104, 105 y 106 de la *Primavera* de Wolf, reed. en la *Antología* de Menéndez Pelayo, VIII, pp. 256-259).

4. La hipótesis de la reminiscencia inesiana en la *Historia de los dos amadores* redactada hacia 1440 es mantenida por la estudiosa en el trabajo de 1954 (“Influencia”), en las pp. 22-23.

5. Cfr. BOTTA “Una tomba emblemática”.

6. Cfr. ASENSIO “Inês de Castro”.

7. Cfr. SITO ALBA. Recientemente Rafael LAPESA en el “III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro” (Toulouse, 6-10 de julio de 1993) comunicó que en la nueva edición de su *Trajectoria poética* de Garcilaso añadió una larga *Addenda* en la que discute la opinión de Sito Alba.

8. Cfr. RESENDE, André de, *De Agnetis Caede*, apud John Martyn, *Appendix B*, pp. 339-343.

cancionero de París dado a conocer por Eugenio Asensio en el '89⁹. A los seis textos que acabamos de señalar habrá que añadirles un texto más del XV, el *Romance del Palmero* objeto del presente *paper*, según podremos ver más adelante. Tres testimonios del siglo XV, pues, y todos en lengua castellana (y no portuguesa), aluden a la historia de Inés, si bien bajo otros nombres. Lo cual nos autoriza de antemano a dudar de las teorías antes citadas sobre el “estreno” portugués de Inés en 1516.

Por otro lado, algunos de los temas macabros señalados como “tardíos” (como por ejemplo el de la coronación póstuma, o aún, el de la sombra de Inés que se aparece después de muerta) ya se encuentran perfectamente desarrollados en dos de los textos del XV, ambos romances: el de “Gritando va el caballero” y el del *Palmero*: es decir, cien años antes de su supuesta “invención” e introducción en la literatura culta.

Y que dos de esos tres textos del XV sean “romances” de marcado sabor tradicional (lo es también el de “Gritando va el caballero”, a pesar de su etiqueta de “trobadoresco”) contradice, sobre todo, las teorías antes mencionadas sobre el origen culto y la circulación aristocrática del tema de Inés, a la vez que supone la existencia de cantos populares sobre Inés, o de un Romancero inesiano medieval, del que nos han llegado algunos fragmentos sueltos¹⁰ y varios romances enteros¹¹, que aclaran además su propia conexión al tema gracias a la supervivencia de variantes arcaicas en su tradición oral.

De ese “Romancero medieval de Inés” me estoy ocupando desde hace varios años, y tengo en proyecto un volumen monográfico en el que daré todos los textos antiguos y modernos que en su conjunto forman un verdadero “ciclo” de romances sobre Inés, que trataré de reconstruir en su forma originaria. El *Romance del Palmero* es, pues, uno de los capítulos de dicho libro, del cual ahora voy a dar noticia pública al Congreso.

* * *

9. Cfr. ASENSIO “Romance “perdido””.

10. Entre ellos, el dístico “Por los campos de Mondego / caballeros vi assomar”, que amén de estar incorporado en el primer romance de Isabel de Liar (*Prim.*104) y en el romance de Inés de Castro descubierto por Asensio, también aparece como dístico suelto en el siglo XVI (por ejemplo en las *Trovas* de GARCÍA DE RESENDE de 1516, en la *Farsa dos Almocreves* de GIL VICENTE de hacia 1527) y en el teatro del XVII sobre Inés (esto es, en la *Tragedia de doña Inés de Castro* de MEJÍA DE LA CERDA de 1612, y en *Reinar después de morir* de LUIS VÉLEZ DE GUEVARA de hacia 1627-28).

11. De época medieval son seis: el de “Gritando va el caballero”, el del *Palmero*, 3 de Isabel de Liar y el de Inés de Castro descubierto por Asensio. A éstos hay que añadir los romances artísticos que más tarde escribieron sobre Inés los literatos cultos (Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Lope de Vega, y Francisco Manuel de Mello) y los anónimos tardíos de fines del siglo XVII y del siglo XVIII.

Veamos, pues, cómo y por qué el *Romance del Palmero* puede ser considerado un texto más de esa abundante literatura, primero ibérica y después pan-europea, que tiene que ver con la leyenda medieval de Inés de Castro.

Sobra decir que es uno de los textos más famosos del *Romancero* español de todos los tiempos, más conocido modernamente bajo otros nombres, como por ejemplo *Romance de la Aparición (de la esposa difunta, o de la amada muerta)*, o aún *Romance de la Amante resucitada*, o incluso en la refundición del *Romance de Alfonso XII* (porque se aplicó a este monarca en 1878, cuando murió envenenada su esposa, la reina Mercedes, de 18 años de edad¹²).

Su vida tradicional ha sido muy intensa y se canta, desde hace siglos, sea sólo, sea contaminado con otros romances afines, entre ellos el de *Bernal Francés* y la gran familia de la *Esposa infiel*, el del *Quintado* (o *Soldadinho* en Portugal), y muchos otros más¹³.

Ha tenido, pues, una copiosa tradición textual tanto escrita/antigua (a través de cancioneros, romanceros, pliegos sueltos y comedias) como oral/moderna en varios lugares de lengua y cultura hispánicas. Así, por ejemplo, contamos con un buen número de versiones antiguas (unas diez que se nos han conservado) y con un sinnúmero de versiones modernas recogidas tanto a principios de siglo como recientemente, y en los lugares más distantes, en el tiempo y en el espacio, del núcleo histórico que muy probablemente le ha dado origen, como veremos más adelante¹⁴.

En cuanto a su tradición antigua, poseemos once testimonios, uno de ellos manuscrito y los demás impresos, que van desde finales del XV hasta principios del XVII, y que son:

12. Mercedes murió el día 26 de junio de 1878. "Es creencia general que la joven reina, que murió a los pocos meses de matrimonio, fue envenenada por una hermana de Alfonso" (DÍAZ ROIG p. 215n).

13. Sobre el romance del *Palmero* cfr. MORLEY, JORGE DE SENA "Palmero", PORRATA pp. 193-194; DÍAZ ROIG, MORENO/FONSECA, CHICOTE y BOTTA "El fantasma".

14. El romance de la *Aparición* se canta en España, Portugal, Cataluña, Marruecos, Canarias, Latinoamérica, Canadá, California, etc. Cantos semejantes también se señalan en Francia y en el Norte de Italia. En el siglo XIX fue traducido al inglés por Lockhart y Bowring. En el Archivo Menéndez Pidal de Madrid se guarda una carpeta entera donde se juntan todas las versiones conocidas y la bibliografía relativa. No pudiendo dar cuenta detallada aquí de todas las innúmeras colecciones de la tradición oral moderna que han recogido y publicado versiones del texto, porque ello llevaría un espacio quizás excesivo y no funcional a la circunstancia, remitimos a las citadas por MORLEY pp. 308-309, DÍAZ ROIG pp. 216-217, 218n, MORENO/FONSECA pp. 439-442, y CHICOTE p.68n. Cfr. también las versiones citadas por MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. Hisp.*, II, p. 386n, y además las que nombramos *infra* y que han sido las tomadas en cuenta para la ejemplificación necesaria a lo que intentamos demostrar. También remitimos al n. J2 del catálogo de ARMISTEAD, *Rom. judeo-esp. en el Archivo M. Pidal*, I, pp. 351-354 y a las pp. 1327-1328, 1330 y 1368 en el *Índice temático e bibliográfico* del II vol. de Costa Fontes, *Trás-os-Montes*. Cfr. además los nn. A8, A13, B15b, C5, D5a, D13, D15, D31, F1, G33a, G33b, H9, H12, H13, L2, M6, M16, N10, P7, P16, R25, T1 en ARMISTEAD "A Critical Bibliography".

- 1) el cancionero manuscrito del British Museum, de fines de Cuatrocientos¹⁵;
- 2) un pliego suelto descubierto por Sánchez Cantón, publicado poco después de 1506¹⁶;
- 3,4) dos pliegos sueltos del Museo Británico, de las primeras décadas del XVI¹⁷;
- 5,6) dos pliegos sueltos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁸;
- 7) otro pliego suelto perteneciente a la colección de Praga¹⁹;
- 8) un cancionero de Romances eruditos, o como reza el título, “nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España”, publicado por Sepúlveda en Amberes en 1551²⁰;
- 9,10,11) y tres testimonios tardíos, representados por tres obras teatrales de principios del XVII relacionadas todas con Inés de Castro: la una de Mejía de la Cerda, su *Doña Inés...* publicada en 1612, la otra de Guillén de Castro, *La Tragedia por los celos* de hacia 1622, y la tercera, en fin, la más famosa de todas, de Luis Vélez de Guevara, o sea *Reinar después de morir* publicada póstuma en 1652 pero compuesta probablemente entre 1627 y 1628²¹. En los tres casos se trata de versiones fragmentarias, ya que nuestro texto es citado como

15. El *Cancionero del British Museum* es el Ms. Add. 10431. El romance “Yo me partiera de Francia / fuérame a Valladolid”, vv. 48 (reproducido *infra*), lleva el n. 351 en la ed. de Rennert y es el n. 4 del *Apéndice* en la edición de las obras de Juan del Encina llevada a cabo por Jones, pp. 261-262.

16. Cfr. SÁNCHEZ CANTÓN. Se trata de un fragmento de un pliego suelto aragonés, descubierto en el Centro de Estudios Históricos y actualmente conservado en la Biblioteca Nacional, publicado tal vez en Zaragoza por Jorge Coci poco después de 1506. El fragmento del romance del *Palmero* [“En el tiempo en que me vi / mas as alegre y placentero?”], vv. 21, se halla en el fol. 3 y es reproducido por Sánchez Cantón en la p. 42 de su trabajo. Cfr. n. 1171 del *Dicc.* de RODRÍGUEZ MOÑO, y cfr. también PIACENTINI p. 53.

17. Cfr. “En los tiempos que me vi / mas alegre y placentero”, vv. 40, en el pliego impreso en Burgos h. 1515-1517 y conservado en Londres, British Museum (*Dicc.* n. 668). Cfr. además “En los tiempos que me vi / mas alegre y placentero”, vv. 39, en el pliego también conservado en Londres, British Museum (*Dicc.* n. 704).

18. Cfr. “En los tiempos que me vi / más alegre y placentero”, 40 vv., en el pliego suelto de la BNM R/2298 [¿Sevilla h. 1530?]-*Dicc.* n. 658-, apud *Antología*, IX, p. 464. Cfr. el otro pliego suelto de la BNM apud RODRÍGUEZ MOÑO, *Cancionerillos*, pp. 55-56. El romance también constaba en un pliego poético perdido, adquirido por Colón en 1524 (n. 4048 del *Regestrum*, *Dicc.* n. 240).

19. Cfr. “En el tiempo que me vi / mas alegre y placentero”, vv. 16 seguidos por una glosa de 8 estrofas, en el pliego LIX de la Biblioteca Univ. de Praga -*Dicc.* n.675-, apud *Antología*, IX, p. 47 (*Apéndice Primavera*, n. 37) y MENÉNDEZ PIDAL, *Pliegos Praga*, II, pp. 151-152.

20. Cfr. “En los tiempos que me vi / mas alegre y placentero”, vv. 40, en Lorenzo de SEPÚLVEDA, *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, Amberes, Juan Steelsio, 1551, apud DURÁN R.G., n. 292.

21. Cfr. MEJÍA DE LA CERDA, GUILLÉN DE CASTRO (ed. Juliá Martínez), LUIS VÉLEZ DE GUEVARA (ed. Muñoz Cortés).

romance popular que se oye cantar de lejos, limitándose pues la cita a sus versos más famosos, que son

¿Dónde vas el caballero,
dónde vas triste de ti?
Muerta es tu enamorada
muerta es que yo la vi
..... (etc.)

y que encajan perfectamente con la acción del drama, porque se cantan en el momento exacto en que al protagonista masculino le dan noticia de la muerte de la mujer amada²².

Dos de esas tres tragedias versan expresamente sobre Inés, mientras una sola de ellas, la de Guillén de Castro, trata otro asunto histórico²³, pero igualmente, en la cita, el *Romance del Palmero* es reconocido como perteneciente a Inés. En efecto, al preguntarle el rey qué canto es éste, el villano que lo rezaba le responde:

...es un romance viejo
del rey don Pedro y doña Inés de Castro

22. La incorporación ocurre, respectivamente, en MEJÍA, III, p. 403, en GUILLÉN DE CASTRO, III, pp. 307-308, en VÉLEZ DE GUEVARA, III, pp. 89-90, y en cada autor se da de manera distinta:

MEJÍA

¿Dónde vas el caballero?
¿Dónde vas, triste de ti?
Que la tu querida esposa
Muerta es, que yo la vi.
Las señas que ella tenía
Bien te las sabré decir:
Los ojos son dos estrellas,
Mejillas, nieve y carmín,
Los dientes, menudo aljófara,
Los labios, clavel de abril,
La garganta, de alabastro,
El pecho, blanco marfil,
La mortaja que la visten
Es de un cendal muy sutil.
Las andas son de oro fino
Con reliquias de neblí,
La guirnalda es de azucenas,
De azahar y toronjil,
Y el paño con que le cubren
Es de tela carmesí.
Los grandes pusieron lutos
Todos por amor de ti,
Y de la gente menuda
Pasan de sesenta mil.

GUILLÉN DE CASTRO

¿Dónde vas el caballero,
dónde vas, triste de ti,
que la tu querida prenda
muerta es, que yo la vi?
Diéronla de puñaladas
y de la muerte el buril,
trocó la grana y la nieve
en un cárdeno alhelí.
Las andas que le apereciben
de ébano son y marfil,
cubiertas de tela negra
con una cruz carmesí.

VELEZ

¿Dónde vas el caballero,
dónde vas, triste de ti?,
que la tu querida esposa
muerta está que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil.

23. Se habla en efecto de un asunto semejante al de Inés de Castro: la muerte de doña Margarita, amante del rey Alfonso V de Aragón, ordenada por la esposa de éste, la reina doña María de Castilla.

lo cual, verso seguido, es confirmado por un personaje más del drama, Corella, que dice:

Ansí es verdad señor.

Es decir, dos veces, y por dos personajes distintos, se afirma que ese fragmento pertenece a un “romance” de “Pedro e Inés” que encima es “viejo”.

Sobre la fecha de composición de nuestro texto nada sabemos, pero si tenemos en cuenta la de las colecciones antiguas que nos lo han transmitido, nos podemos ceñir a fines de Cuatrocientos y principios de Quinientos. En efecto, su primer testimonio, el Cancionero del British Museum, habría sido compilado según algunos entre 1498 y 1502²⁴, a la vez que su primer impreso, el pliego de Sánchez Cantón, es poco posterior a 1506. Pero si consideramos que el texto también circula entre los judíos de Marruecos, en comunidades como Tánger, Tetuán y Larache que han conservado cantos anteriores a la diáspora, podemos conjeturar que circulara él también en la península antes del año de 1492.

En cuanto a su autor, siempre aparece anónimo, si bien algunos críticos (como por ejemplo Jones) sugieren que, por el lugar que ocupa en el Cancionero del Museo Británico, el texto, incluso, podría ser atribuido a Juan del Encina, supuesto compilador del Cancionero²⁵.

Ahora bien: en todas las fuentes antiguas anteriores al teatro del XVII no se hace la menor mención de ningún nombre, como se ha visto, ni de autor, ni de protagonista. Los títulos son lacónicos y nada dicen del origen del romance –por ejemplo “Romance de amor” (pl. Praga), “Otro romance de un caballero como le traen nuevas que su amiga era muerta” (pl. BNM), etc.– Los canales de difusión del texto son los más usuales del Romancero antiguo, incluso el anónimo y tradicional, que primero se entrega a cancioneros cortesanos, luego pasa a pliegos sueltos y en fin alcanza los cancioneros de romances impresos fuera de España. Las versiones de esa primera etapa de la transmisión son más bien largas, alcanzando en su mayoría los cuarenta versos²⁶. Pero de repente, en la tradición antigua

24. *Cfr.* JONES “Encina y el c. Brit. Mus.”. Otros estudiosos en cambio creen que el cancionero es posterior al de Hernando del Castillo (1511, 1514) porque de éste derivarían unos textos de Garcé Sánchez de Badajoz presentes en el florilegio londinense (*cfr.* GALLAGHER pp. 3-5 y más recientemente ALVAR p. 495).

25. *Cfr.* JONES “Encina y el c. Brit. Mus.”, p. 11. Recientemente PÉREZ PRIEGO, en una comunicación presentada en este mismo Congreso, admite la hipótesis (en la nota 24) que el cancionero haya sido copiado por Jerónimo Pinar.

26. La versión manuscrita del Museo Británico tiene 48 versos, las de los pliegos de la Biblioteca Nacional y del British Museum, como también la de Sepúlveda, 40 versos. En el pliego fragmentario de Sánchez Cantón los versos son 21, y en la versión de Praga, dotada de una glosa, son 16.

ocurre un hecho nuevo: simultáneamente en las tres obras teatrales las versiones se acortan, reduciéndose tan sólo a unos fragmentos²⁷, a la vez que aparece por primera vez el nombre de Inés de Castro, desatendido por completo en la tradición lírica anterior²⁸.

Podría incluso bastar, como dato de historia de la literatura, que tres autores cultos por los mismos años reconociesen en un romance tradicional un texto emparentado con la leyenda portuguesa, integrándolo para ello a sus Comedias sobre Inés (o hablando de ella), para afirmar por nuestra parte que el *Romance del Palmero* pertenece de derecho a la literatura sobre Inés, porque así ha sido identificado muy a las claras por la tradición culta de Seicientos.

Pero esta evidencia a los críticos no les ha bastado, ya que niegan, en su mayoría, que el *Romance del Palmero* se haya inspirado en la leyenda portuguesa, siendo de creer más bien que fue ésta la que se apropió del texto tradicional, aplicándolo a sus personajes centrales y actualizándolo a la nueva situación. Así opinaron, en tradición crítica compacta (con excepción de Carolina Michaëlis²⁹), Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Morley, Ynduráin, Muñoz Cortés, Sena, Díaz Roig, Moreno y Fonseca dos Santos, Chicote y otros más³⁰, diciendo, por otro lado, que la apropiación se habría iniciado con Mejía de La Cerda y se habría mantenido por esos mismos años como moda literaria a la que se habrían adherido, por un lado, Vélez, haciendo otro tanto en su *Reinar*, y por otro, el mismo Guillén de Castro, que al identificar el romance como “de Inés” habría estado pensando en realidad en la Inés teatral de Mejía de la Cerda, donde ya se había verificado el cruce o la “aplicación” del *Romance del Palmero* a la materia inesiana. Al mismo tiempo, se ha dicho que los fragmentos teatrales nada tienen de tradicional, ya que son “artificialísimos” y llenos de metáforas gongorinas, máxime en la parte de las “señas de la difunta” o descripción de la belleza de la amada muerta: son, por tanto, más “recreaciones cultas” que no “citas textuales” propiamente dichas, y no deben engañar sobre el consorcio con Inés de Castro, ya que representan, una vez más, lo que el Romancero ha demostrado tantas veces, es decir la “actualización” de un romance en el curso de la transmisión, y su rápida aplicación a una situación semejante a la cantada. Del mismo modo, el

27. Los versos incorporados son 24 en Mejía, 12 en Guillén de Castro y 8 en Vélez (cfr. *supra*, nota 22).

28. El nombre de Inés de Castro no aparece explícitamente en ninguno de los versos del romance incorporados a los dramas; pero es implícito en el título y en el tema central de las obras de Mejía y Vélez que lo acogen, siendo en cambio explícita, como se ha visto, la conexión con Inés en la tragedia de Guillén de Castro.

29. Cfr. Michaëlis de Vasconcelos “Estudos”, pp. 222-230, y “Pedro, Inês”, p. 164.

30. Cfr. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, VII, pp. 413-415 y IX, pp. 252-254; MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. Hisp.*, I, pp. 364-365 y II, pp. 76, 174, 385-386, 412-414, 434 (cfr. también *infra*, notas 56-57); YNDURAIN pp. 25 y 30. Cfr. además MORLEY p. 300n, MUÑOZ CORTÉS pp. XLVII-XLVIII, SENA “Palmero”, pp. 191-ss., MORENO/FONSECA p. 423, CHICOTE p. 50.

Romance del Palmero más tarde habría vuelto a vivir aplicado a la reina Mercedes, también muerta malograda, dando origen a las innúmeras versiones del *Romance de Alfonso XII* que aún se cantan hoy en día en los corros.

Ahora bien, aún respetando y compartiendo las teorías más acreditadas sobre la difusión del Romancero oral, siento realmente mucho tener que disentir de la opinión de críticos tan ilustres en lo que se refiere a la conexión de nuestro romance con Inés de Castro. En efecto, hay varios elementos en él, documentados sea en su primer testimonio sea en la tradición moderna de Marruecos (que, como es sabido, guarda variantes muy arcaicas), que coinciden no sólo con los hechos históricos, sino también con la leyenda posterior y, sobre todo, con el trato literario que se ha destinado a Inés, y que no pueden ser meramente casuales. Daré de todos ellos una lista muy sumaria, dado el breve espacio que me queda, y remito para mayores detalles al volumen monográfico en preparación.

* * *

Ante todo, examinemos brevemente la situación narrada en el texto del Cancionero del Museo Británico (texto en el que, como se ha dicho, no aparece ningún nombre propio de persona)³¹: en él se habla de la muerte de una mujer muy joven y muy bella (como implican sus “señas” de reconocimiento), que pertenece además a las clases altas (como nos indica el entierro solemne que le es reservado, vv. 15-20), y que se ha muerto en fin durante una ausencia del amado (en el texto un “escudero”, más tarde un “caballero”³²), que nada sabe de su muerte y que, al regresar de un viaje (vv. 1-2), es informado por un mensajero de lo acontecido (vv. 13-14). Al enterarse, éste también quiere morir y se desmaya (vv. 25-26). En sueños se le aparece el fantasma de la mujer amada (vv. 27-48), que tras certificarle que realmente ha muerto (vv. 31-38), le consuela y dicta su testamento (vv. 41-48): le manda que viva y que se case con otra mujer, sin dejar por eso de recordarla y de rendirle honras.

En toda esa materia narrativa³³, a continuación, iremos subrayando, de uno en uno, todos los elementos inesianos que deducimos tanto del texto antiguo como de las versiones orales modernas, muchas de ellas inéditas, que hemos logrado

31. Véase el texto reproducido *infra*. El romance consta de dos narraciones en primera persona, relatadas ambas por el protagonista (vv. 1-4, 9-10, y 25-30), y de dos diálogos organizados en una serie de preguntas y respuestas, el primero con el Palmero (vv. 5-8, 11-24) y el segundo con la sombra (vv. 31-48). En algunas versiones orales también consta de un epílogo final, de estructura paralelística (*cfr. infra*).

32. Para el “escudero” que se convierte en “caballero” en la poesía oral, *cfr.* MENÉNDEZ PIDAL, *Rom. Hisp.*, II, p. 17 y CHICOTE p. 59. *Cfr.* también SENA “Palmero” p. 192.

33. La materia narrada en el romance ha sido estudiada varias veces por los especialistas: MORLEY p. 305 ha reconocido en ella 5 elementos significativos (a, la sombra; b, las señas de la enamorada muerta; c, los adornos

consultar en el Archivo Menéndez Pidal en Madrid gracias a la generosidad de sus conservadores, que también nos han autorizado las citas de esos materiales³⁴.

Los elementos son:

1) la ausencia del protagonista masculino del lugar y la hora de la muerte de su amada, lo que se corresponde con el hecho histórico de la lejanía de Pedro en el momento de la ejecución de Inés;

2) el mensajero que informa al protagonista de lo acontecido (vv. 11-24), que también tiene equivalencias en varias obras inesianas del Siglo de Oro, entre ellas, las teatrales de Ferreira y de Bermúdez³⁵;

3) la joven edad de la difunta, patente en las versiones modernas del romance³⁶ y en pleno acuerdo con las innumerables referencias literarias a la muerte prematura de Inés³⁷;

de su cuerpo y del ataúd o andas; *d*, la corrupción de las partes del cuerpo; *e*, la bendición que concede la difunta a su amante, aconsejándole que se case). En cambio MORENO/FONSECA pp. 413-ss. reconocen 6 elementos narrativos (la pregunta, la noticia, las señas, la aparición, el duelo de la naturaleza, la muerte prematura), a la vez que opinan (pp. 427-ss.) que el texto originario, reconstruible a partir del conjunto de romances conservados, tendría un esquema narrativo más amplio, formado por 8 elementos (pregunta, noticia, señas de la amada, desmayo, deseo de muerte, aparición, corrupción del cuerpo y testamento de la difunta). En fin CHICOTE p. 62 reconoce 6 secuencias narrativas (encuentro del enamorado con el Palmero, noticia de la muerte de la amada, desmayo del enamorado, aparición de la amada, deseo de acompañarla e incitación a vivir).

34. En las notas que se siguen, acudiremos a la tradición moderna sólo para los elementos que se han perdido en las versiones antiguas del texto, de los que incluso daremos una ejemplificación muy reducida. Pero claro está que todos los elementos señalados en nuestra lista también se hallan en la tradición oral de nuestros días, cuya documentación por razones de espacio dejaremos de aducir, remitiendo, una vez más, al libro que tenemos en preparación. Las citas de las versiones orales inéditas están sacadas de la carpeta titulada "La Aparición" que se guarda en el Archivo Menéndez Pidal, cajón B A-8, ref. 0168. Para las versiones marroquíes remitimos al número del catálogo del *Romancero Judeo Español* de ARMISTEAD (s.v. J2). Un gracias muy especial a todo el personal del Archivo por las muchas facilidades concedidas tanto en la consulta de los materiales como en la agilización de trámites para autorizar su mención.

35. El mensajero aparece tanto en la obra de FERREIRA, Acto V (ed. ROIG, pp. 206-ss., ed. de 1587, y pp. 359-ss., ed. de 1598), como en la de BERMÚDEZ, Acto V (ed. TRIWEDI, pp. 116-ss.). También aparece en las obras teatrales de Mejía y Vélez quienes, como ya se ha dicho, en esta circunstancia acuden ambos a la cita de unos versos del *Palmero*. En el *Romancero antiguo sobre Inés* también se alude a mensajeros que comunican la noticia al rey: así por ejemplo en 2 romances de Isabel de Liar, el aparecido en la *Silva* de 1550 (*Prim.* 105, vv. 7-13), y el publicado en la *Rosa Española* de Timoneda (*Prim.* 106, vv. 2-3); además, en el romance de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, de 1587 (DURÁN R.G., n. 1237, vv. 33-34), en el romance anónimo del s. XVIII (DURÁN R.G., n. 1301), etc.

36. Cfr. por ejemplo en las versiones orales de la *Aparición*: "mi esposa niña" (Alcazarquivir J2.12); "mi esposa / que quedé niña y doncella" (Zamora, carp. n. 25); "uma menina / que é bonita e donzela" (Leite de VASCONCELOS, *RP*, n. 379); "Notem notem meus senhores / a desgraça de uma donzela" (*ibid.*, n. 387); "oh que mal empregada morte / numa tão linda donzela" (COSTA FONTES, *Trás-os-Montes* [=TM], n. 224), etc.

37. Amén de la referencia explícita a los 22 años de la difunta que se hace en el romance de "Gritando va el caballero", también en otros textos se alude a la muerte prematura de que fue víctima Inés. Así por ejemplo, en VÉLEZ DE GUEVARA: "mirando mi poca edad / y mirando mi inocencia" (III, p. 83). Además, son frecuentes las alusiones a su condición de "doncella", que también vimos en la tradición oral: "mui gualante e mui fermosa donzela" (ANRIQUE DA MOTA, ed. ASENSIO, p. 55); "Tal está, morta, pálida donzela" (CAMÕES, *Lusíadas*, III, estr. 134); "Daquella illustre y ínclita doncella" (SOARES DE ALARCÃO, I, estr. 15). Y hay muchas más referencias a su

4) la belleza de la amada muerta, o mejor sus “señas” de reconocimiento, que constituyen uno de los elementos más afortunados en la tradición oral y donde más abundan las variantes formulísticas³⁸, y que muchos paralelos tiene en la tradición antigua, tanto en el romance de “Gritando va el caballero” como en el teatro del XVII sobre Inés³⁹;

5) la muerte violenta de que ha sido víctima la protagonista, indicada expresamente en la tradición moderna: algunas veces se dice “puñalada”, otras “degollada”, igual que Inés⁴⁰. Incluso, algunas de las versiones de principios de siglo XX eran conocidas bajo el título de “Romance de la Degollada”, según afirma Carolina Michaëlis (quien, dicho sea de paso, es la única entre los críticos que, en una breve nota, no vacila en reconocer el *Romance del Palmero* como inspirado en la leyenda de Inés⁴¹);

6) el color rojo, simbólico de la sangre que se ha vertido sobre el pecho blanco de una víctima inocente, y que en las versiones orales sobrevive en las telas y vestidos con que está ataviada la difunta a la hora del entierro, en contraste con el color blanco de otras telas o demás objetos⁴². Es decir, contraste blanco y rojo de

muerte malograda: “cuya vida mostraba que había sido / antes de tiempo y casi en flor cortada” (GARCILASO, *Egloga III*, vv. 227-228); “vida / assi cortada en flor” (FERREIRA, *Castro*, IV, vv. 343-344); “que cortada / antes do tempo foi, cândida e bela” (CAMÕES, *Lusíadas*, III, estr. 134), etc.

38. Cfr. por ejemplo: “el cuerpo le hicieron de mármol / la garganta de marfil” (Tánger J2.5); “su carita era una rosa / y sus dientes de marfil / la garganta de alabastro / dientes de un fino marfil” (Larache J2.10); “la garganta de alabastro / y los dientes de marfil” (Andalucía, carp. n. 31); “sus manos son de alabastro / su garganta de marfil” (Tenerife, DÍAZ ROIG p. 217); “su garganta es de alabastro / sus manitas de marfil”, “su boca era una rosa / y los ojos de cristal” (Argentina, CHICOTE p. 56); “la carita era de seda / y los dientes de marfil” (Andalucía, MORLEY p. 305); “la cara era de sera / y los dientes de marfil” (Osuna, *Antología*, X, p. 192); “e a cara era de cera / e os seus dentes de marfim” (COSTA FONTES, *TM*, n. 209); etc.

39. Cfr. en “Gritando va el caballero”: “el cuerpo de plata fina / el rostro era de cristal”, vv. 55-56. Para el teatro barroco sobre Inés vuelvo a citar los vv. de Mejía: “Los ojos son dos estrellas, / Mejillas, nieve y carmín, / Los dientes, menudo aljófar, / Los labios, clavel de abril, / La garganta, de alabastro, / El pecho, blanco marfil” (III, p. 403); y de Vélez: “su garganta es de alabastro / y sus manos de marfil” (III, pp. 89-90). Como se recordará, MORLEY pp. 305-307 supuso que el elemento *b*, señas, de segura antigüedad, se había perdido en la tradición primitiva, guardándose tan sólo en las versiones teatrales tardías y en la tradición oral moderna del *Palmero*. Sin embargo, la presencia significativa de dicho motivo en un romance también implicado con la tradición de Inés de Castro como lo es el de “Gritando va el caballero” demuestra que el motivo circulaba hacia fines del s. XV en textos relacionados con Inés, como el *Palmero*, y que de ahí pasó al romance de “Gritando va el caballero”.

40. Cfr. por ejemplo las alusiones a “cutelo” (Leite de VASCONCELOS, *RP*, n. 354); “faca” (COSTA FONTES, *Canadá*, n. 140); “facadas” (Costa Fontes, *São Jorge*, n. 105); “punhal” (Costa Fontes, *TM*, n. 464); “pescocinho degolado” (Leite de VASCONCELOS, *RP*, n. 357) “gargantinha degolada” (*ibid.*, n. 365); “garganta degolada” (COSTA FONTES, *TM*, n. 470), etc.

41. Cfr. Michaëlis de VASCONCELOS “Pedro, Inês”, p. 164.

42. Cfr. por ejemplo el rojo en los atavíos de la difunta: “manto de escarlatín” (Zamora, carp. n. 25); “el velo que la cubría / era un rico carmesí” (Larache J2.9); “pañó carmesí” (Cádiz, carp. n. 28); “pañuelo carmesí” (Osuna, *Antología*, X, p. 192); “manto carmesí” (Cartagena, carp. n. 32); “la toca que la cubría / era raso

la tradición moderna, que tiene un sinnúmero de correspondencias en la literatura culta sobre Inés⁴³;

7) la descripción del entierro, solemne y majestuoso (vv. 15-22), que mucho recuerda las páginas de la crónica de Fernão Lopes sobre las exequias póstumas de Inés⁴⁴;

8) el desmayo del protagonista masculino (vv. 25-26), que amén de estar en otros textos inesianos del Siglo de Oro (donde quien se desmaya es el rey don Pedro⁴⁵) también recuerda el “grande desvarío” de este monarca relatado por las crónicas y la literatura, a la vez que se conforma con la imagen patológica que de él han trazado algunos estudios médicos, según los cuales Pedro sería epiléptico y sujeto a desmayos y alucinaciones⁴⁶;

9) el deseo del protagonista de enterrarse junto a la amada (vv. 39-40), que tiene su paralelo en los túmulos del Monasterio de Alcobaça, donde yacen los dos amantes frente a frente⁴⁷;

10) la sombra de la difunta que se aparece al amado (vv. 27-48), y que coincide con la leyenda del fantasma de Inés que, según he demostrado en un trabajo mío reciente, ha dejado su rastro tanto en la literatura áurea como en las supersticiones populares, vivas aún hoy día en Coimbra y en Alcobaça⁴⁸;

carmesi” (Nuevo Méjico, BERTINI, p. 47). Y cfr. además el contraste blanco y rojo de sus ropas: “o vestido era branco / e o manto de cremesim” (COSTA FONTES, *TM*, n. 205); “levava casaco branco / e saia de carmesim” (*ibid.*, n. 470); “levava saia d’holanda / camisa de carmesim” (*ibid.*, n. 457), etc.

43. Para las correspondencias en Ferreira y Bermúdez, cfr. ROIG “La Castro tragédie du sang”. Más alusiones a la sangre que mancha lo blanco del cuerpo o de la ropa de Inés las hay en Anrique da Mota, “ho muito sangue que della corria tingia não somente seus longuos e Ricos vestidos e a mui delgada e alva camisa” (ed. ASENSIO, p. 56); en un romance de Lope de Vega, “sangriento el nevado pecho” (apud BORK p. 319); en Vélez de Guevara, “arroyos de coral vi desatados / de una garganta tan hermosa y bella” (III, p. 91); en los sonetos de Francisco Manuel de Melo, “Del blanco Oriente de la nieve pura / desató en rubies los caudales” (ed. CUSMAI, p. 67); en un romance inesiano del s. XVIII, “quedó aquella nieve, roja” (DURÁN R.G., n. 1301), etc.

44. Cfr. por ejemplo: “ella viinha em huuas andas muito bem corregidas pera tall tempo, as quaaes tragiã grandes cavalleiros, acompanhadas de grandes fidalgos e muita outra gente e donas e donzellas e muita creelezia. Pello caminho estavom muitos homees com cirios nas mãos, de tall guisa hordenados que sempre o seu corpo foi per todo o caminho per antre cirios acesos; e assi chegarom ataa o dito moesteiro, que eram d’alli XVII legoas, onde com muitas missas e gram solenidade foi posto em aquell muimento” (LOPES, *Crónica de D. Pedro*, cap. 44, ed. Macchi p. 280).

45. Don Pedro se desmaya al enterarse de la muerte de Inés en la tragedia de Mejía (III, p. 405) y en la de Vélez (III, p. 91).

46. Cfr. DANTAS.

47. Cfr. VIEIRA NATIVIDADE.

48. Como indico en mi trabajo “El fantasma”, la sombra de Inés después de muerta se aparece a don Pedro en varios textos de los siglos XVI y XVII: así por ejemplo, en la *Visão* de Anrique da Mota (ed. ASENSIO p. 57), en la *Nise Laureada* de Bermúdez (ed. TRIWEDI pp. 168-169), en la *Iffanta Coronada* de Soares de Alarcão (IV, estr. 28-52), y en la tragedia de Mejía de la Cerda (III, p. 405). La pervivencia de este motivo, estrenado en el romance del *Palmero*, en textos posteriores del Siglo de Oro relacionados todos con Inés es un argumento muy

11) el deseo de abrazar la sombra por parte del protagonista, presente en la tradición moderna⁴⁹ y en los autores áureos que tratan el tema del fantasma⁵⁰;

12) los hijos huérfanos que la sombra le recomienda al amado, mencionados en unas versiones modernas⁵¹ y en la literatura antigua sobre Inés⁵²;

13) y lo que es más, la condición de “rey” y “reina” de los dos protagonistas, que por ejemplo en Marruecos se conserva en versiones que no son las de Alfonso XII (donde dichos nombres serían obvios) sino las más arcaicas del *Romance del Palmero*. En ellas se guarda la variante “Dónde vas, triste del reye / dónde vas triste de ti”⁵³, que amén de habernos conservado el arcaísmo lingüístico de la ‘e’

importante para lo que venimos diciendo. Amén de ser un motivo común, hay muchos pormenores en la secuencia del fantasma (cuya lista doy en mi trabajo *cit.*) que se repiten idénticos en nuestro romance y en los textos mencionados, máxime el de Mejía de la Cerda, quien para la escena de la aparición parece inspirarse directamente en el *Palmero* (ya que lo incorpora, poco antes, a la acción del drama, y que se ciñe estrictamente a la situación lírica delineada en él). Por otro lado, dicha pervivencia permite integrar lo que supuso Morley p. 305, quien opinaba que el elemento *a*, la sombra, aparecía tan sólo en la versión del British y en la tradición moderna del *Palmero*: y como se ha visto, el fantasma cantado en el romance vuelve a aparecer en el Siglo de Oro en textos relacionados con Inés (y no sólo en Mejía, que lo incorpora, sino también en Mota, Bermúdez y Soares de Alarcão).

49. *Cfr.* por ejemplo: “si sos mi querida esposa / echa tus brazos a mí” (Tánger J2.1); “si tú sos mi esposa / y te viene a despedir / echame tus brazos encima / ya que te alejas de mí” (Tánger J2.4); “si tú eres la mi esposa ¿pues no te abrazas a mí?” (Burgos, carp. n. 27); “si ella fuera la mi esposa / ella me abrazara a mí” (Asturias, *Antología*, IX, p. 252); “si eres mi fiel esposa / abre los brazos a mí” (Argentina, CHICOTE p. 57); “abraça-me, ó minha amada / abraça-me já aqui / se me não vens a abraçar / eu aqui morro por ti” (LEITE DE VASCONCELOS, *RP*, n. 379); “se tu és a minha amada / então porque não me abraças? Di?” (*ibid.*, n. 377), etc.

50. *Cfr.* por ejemplo Bermúdez, “con la sombra abraçado” (*Laureada*, ed. TRIWEDI v. 1182); Soares de Alarcão, “Pensando Pedro que tocar pudiera / A su Ines le fue cosa impossible” (IV, estr. 51); Mejía de la Cerda, “Los brazos me dá Inés. ¡Ay que fue sombra / Que en mí formaron mis pensamientos vanos!” (III, p. 405), etc.

51. *Cfr.* por ejemplo: “ahí te dejo tres hijitos / sácalos a divertir / que bastantes penas pasan / lo que no me ven a mí” (Argentina, CHICOTE p. 58); “Dois filhos que me lá ficam / bem sabes que são de ti / um põe-no no Carmo / que diga missas por mim / outro põe-no cabalheiro, / que corra tanto coma ti” (Leite de VASCONCELOS, *RP*, n. 355); “os filhos que me lá ficam, / entre mim e mais de ti, / mete-o frade do Carmo, / defronte de S. Crispim; / as missas que ele disser / que sejam todas por mim. / Outro seja cavaleiro / que passeie como a ti / as meninas põe-nas freiras / p’ra não serem como a mim” (*ibid.*, n. 1009); “Os filhos que nós tivemos / entre mim e entre ti / dá-les espadas e cavalos / e trai-los a par de mim” (Ferré, *Madeira*, n. 186).

52. *Cfr.* por ejemplo Anrique da Mota, “os mininos que junto da defunta may estavam chorando” (ed. ASENSIO p. 57); CAMÕES, “estas criancinhas” (*Lusíadas*, III, estr. 127); Bermúdez, “niños / tan tiernos y sin madre” (*Lastimosa*, ed. TRIWEDI vv. 1246-7); Soares de Alarcão, “estos tus nietos” (IV, estr. 11); Vélez, “hijos de mi vida” (III, p. 85); Francisco Manuel de MELLO, “Los dos tiernos Infançones / colgados del cuello della” (*Las tres musas del melodino*, fol. 45r); *cfr.* además MEJÍA DE LA CERDA, III, pp. 403-404, etc.

53. Amén de la variante que acabamos de citar (Tetuán J2.6), hay muchas más menciones de la palabra “rey”: “fieisme la vida, el rey”, “como eso oyera el buen rey”, “vive tú, triste del rey”, “non llores, triste del rey”, “cásate, triste del rey”, “la tu esposa, buen rey”, “no te asustes tú, el buen rey” (Tánger J2.1, J2.3, J2.4, J2.5); “umá tu esposica, reye, muerta es que yo la vi”, “no te alejes tú, buen reye” (Tetuán J2.6); “yo le aseguro, el buen reye, muerta está que yo la vi” (Larache J2.9). La misma palabra también aparece en versiones de Latinoamérica: “dónde vas triste del rey”, “como eso oyera el buen rey”, “vive tú, triste del rey” (Cuba, BERTINI pp. 46-47, *cfr. infra* nota 55). Por otro lado, no faltan las menciones de la palabra “reina”, “voy en busca de la reina”, “ya la reina está muerta” (Argentina, CHICOTE p. 56), ni tampoco de la palabra “corona”, “o caixão era de rosas / a coroa

paragógica en un verso no portador de rima, nos ha dejado, quizás, la lección originaria del verso más famoso de nuestro romance (que nació refiriéndose, pues, a un “rey” —el rey don Pedro— y no a un “escudero” o a un “caballero” o a un “soldado” como leemos en la tradición siguiente⁵⁴);

y por último, 14), el elemento tal vez más decisivo: esa “reina” muerta que se nombra en la tradición oral de Marruecos tiene una nota muy especial, que no deja lugar a dudas sobre su identidad: es “reina después de morir”, exactamente como rezan el último verso y el título de la *Tragedia* de Vélez de Guevara. Las versiones que la conservan son 4 recogidas en Tánger, Tetuán y Larache por Benoliel y Manrique de Lara entre los años 1904-1906 y 1915-1916⁵⁵, y una de ellas es la misma que guarda el arcaísmo *reya* recién citado, mientras otra conserva otros versos muy antiguos, y comunes a la versión del British Museum, que luego se han perdido en la tradición posterior, o sea que es una de las versiones más cercanas al primer testimonio medieval. Dichas versiones, tras la secuencia del fantasma que aparece y habla con el amado, terminan con un epílogo narrativo que incorpora la variante que ahora nos interesa, y que es el siguiente:

Ya murió la flor de mayo
ya murió la flor de abril
ya se murió la que fuera
reina después de morir⁵⁶

de marfim” (LEITE DE VASCONCELOS, *RP*, n. 386), “e a coroa que ela levava / era de ouro e marfim” (COSTA FONTES, *TM*, n. 237), “la corona que llevaba era de oro y perlas” (Argentina, CHICOTE p. 56), o en fin, de otras palabras también relacionadas con la realeza, “campa real” (Ferré, *Madeira*, n. 186), “peitinho real” (LEITE DE VASCONCELOS, *RP*, n. 369), etc.

54. Se podrá objetar que Pedro, según la historia, aún no era rey cuando le dieron noticia de la muerte de Inés. Sin embargo, su ya adquirida condición de rey en esta circunstancia también aparece en alguna que otra obra antigua sobre Inés (por ejemplo en Vélez, *Reinar*, III, pp. 87-91).

55. Se trata de las versiones siguientes: J2.1 (=Tánger, Benoliel 1904-1906, publicada parcialmente por MENÉNDEZ PIDAL en su *Rom. Judío- esp.* n. 56); J2.7 (=Tetuán, Manrique de Lara 1915); y J2.9, J2.10 (=Larache, Manrique de Lara 1916). A éstas hay que añadir una versión de Cuba recogida por Chacón y Calvo en 1922 (BERTINI pp. 46-47, n. III).

56. La cita está tomada de J2.1 (Benoliel), y coincide con la versión de Cuba. Las demás presentan leves variantes en el penúltimo verso: “ya murió la que reinaba / reina después de morir” (J2.7); “ya murió la que era reina / reina después de morir” (J2.9, J2.10). Un lejano recuerdo de este epílogo parece haber llegado también a otras versiones de la *Aparición*: “já morreu a flor da aurora / dizendo assim assim / já morreu a flor da aurora / por um amor já deu fim” (COSTA FONTES, *TM*, n. 468); “ya murió el mes de mayo / ya murió el mes de abril / ya murió tu fiel esposa / que se viene a despedir” (Argentina, CHICOTE p. 58); “y un letrado que decía / aquí murió la flor de abril” (*ibid.*, p. 57). Un final parecido a veces acompaña a las versiones de Alfonso XII, referido a Mercedes, y, en este caso, el último verso cambia apareciendo en él el nombre de la ciudad de Madrid: “ya murió la flor de mayo / ya murió la flor de abril / ya murió la que reinaba / reina de todo Madrid” (o bien: “en el reino de Madrid”, “en la ciudad de M.”, “por la corte de M.”, “por las calles de M.”, “en el portal de M.”, “rosa de todo M.”, etc.). Ejemplos los hay en las versiones de los corros infantiles (*Antología*, IX, p. 254), en otras de

Me parece muy difícil que los judíos de Marruecos al rezar el *Romance del Palmero* según una de las versiones más arcaicas de toda la tradición oral, pudiesen, aunque sea por un momento, interrumpir ese texto medieval para añadirle la cita de un texto literario culto de Seicientos (como lo es el *Reinar* de Vélez)⁵⁷. Desechada pues, la posibilidad de un recuerdo literario, no nos queda sino formular la hipótesis contraria: que el verso “reinar después de morir” –referido claramente a Inés– figurase en el *Romance del Palmero* desde muy antiguo, como demuestran las versiones de Marruecos, y que siglos más tarde un dramaturgo como Vélez, tras el ejemplo de Mejía, se inspirase en ese mismo

Andalucía (carp. n. 28), de Cuba (MORENO/FONSECA p. 450), de Nuevo Méjico (MORLEY pp. 308-309, BERTINI pp. 47-48, n. IV), de Colombia (DOUGHERTY p. 200), de Argentina (CHICOTE p. 58, MORENO/FONSECA p. 417), etc.

Este epílogo no ha sido del todo desatendido por los críticos hasta ahora, si bien no ha merecido más que unas breves acotaciones, generalmente en nota: ya Benoliel apuntaba al margen de su propia transcripción de J2.1 la conexión de los versos finales con Inés de Castro (“ya murió...reina después de morir”). Después Espinosa en 1915 llamaba la atención sobre su antigüedad en una versión de Alfonso XII por él recogida en Nuevo Méjico (“ya murió...en la suidá de Madrid”). Pero tanto MORLEY p. 309n como MENÉNDEZ PIDAL *Rom. Hisp.*, II, p. 387n discutieron la opinión de Espinosa aduciendo, el segundo, que dichos versos “no aluden sino a la reina Mercedes, siendo extraños a las versiones que se mantienen en todo fieles a la antigua”. También en su *Rom. Judío-esp.* p. 158 afirmaba don Ramón que el epílogo de la versión tangerina (J2.1) era “un añadido fuera del argumento” que se explicaba en la tradición marroquí como “un recuerdo evidente de la comedia de Luis Vélez de Guevara...donde después de la muerte de doña Inés de Castro se canta ese mismo romance” (*ibid.*, p. 158 y pp. 134, 135). Más recientemente, MORENO/FONSECA p. 417 han afirmado que los versos finales que lamentan la muerte prematura de la protagonista son extraños al romance de Alfonso XII, derivando seguramente de otro romance. En cuanto a mí, me inclino a pensar que el epílogo es medieval por las razones que se aducen a continuación.

57. A todos nos es conocido lo arcaizante de la tradición marroquí, máxime la tangerina recogida a principios de este siglo, en la transmisión del romancero oral. Si bien no han faltado las interferencias con el Romancero y la literatura posteriores a 1492, sobre todo más recientemente, la mayoría de los críticos está de acuerdo en reconocer la antigüedad de las versiones conservadas. El mismo MENÉNDEZ PIDAL en su *Rom. Judío-esp.* más de una vez destaca la excelencia y la fidelidad a la forma antigua de las versiones tangerinas que “sobrepujan a todo lo citado por la perfección y belleza de las mismas”, afirmando a la vez que la colección de Benoliel “es preferible a las procedentes de otras regiones”, y que “es sin duda la más valiosa que hasta ahora se ha reunido de cualquier región de España” (p. 123). Admite, además, “el caso de que las versiones judías mejoren o completen las versiones recogidas en el siglo XVI” (p. 126) y que “generalmente, es la versión de Tánger la más fiel” (p. 127). Incluso al hablar del romance del *Palmero* (ed. parcial de J2.1), vuelve a repetir el mismo concepto: “los primeros versos reproducen los de la versión antigua [=British Museum], olvidados en todas las peninsulares; muestra de la fidelidad de la tradición tangerina” (p. 158). Tras afirmaciones como éstas, sorprende que Menéndez Pidal considerara a los versos finales de nuestro romance como un recuerdo literario posterior a 1630 (cfr. *supra*, nota 56). Cabe repetir que J2.1, amén del *incipit*, también conserva otros versos muy arcaicos y comunes al primer testimonio medieval, y que además guarda la variante “rey”: en mi opinión, si la versión toda es arcaica, no se ve por qué debería ser más “moderno” tan sólo su epílogo; ni se comprende por cuál razón se aplicaría esa “cita literaria de Seicientos”, relacionada claramente con Inés, a un romance donde no se menciona nunca explícitamente a Inés de Castro; ni quién sería, entre judíos tan conservadores, ese operador tan culto que “inventó” tan acertada contaminación, tomando un préstamo de la literatura barroca para adaptarlo a un texto de tradición oral. A la luz de todas estas consideraciones, la hipótesis de la cita culta me parece, pues, la menos probable.

texto, incorporándolo a su obra, fragmentándolo y ajustándolo a la acción teatral, y colocando el último verso del romance, “reinar después de morir”, quizás el más famoso de todos, como último verso de “su” *Reinar*, es decir, dándole el lugar de honor de toda la pieza (que de este modo, cual moaxaja amplia y narrativa, acoge en su final la “perla preciosa”, la “joya”, la jarcha lírica de antigua tradición oral⁵⁸).

En resumidas cuentas, los elementos señalados hasta ahora, junto con el testimonio, por un lado, de Guillén de Castro que define el romance como “de Pedro e Inés”, y, por el otro, de Lorenzo de Sepúlveda que coloca el texto entre los “sacados de la crónica de España” y que le reconoce pues “materia histórica”, forman un conjunto de datos suficientes, a nuestro parecer, para identificar al *Romance del Palmero* como directamente derivado de “a história dessa Inês tão linda”, como dice la canción⁵⁹.

Patrizia BOTTA
Università di Roma

58. Todo parece indicar que Vélez, para *Reinar*, se ha inspirado en cantos tradicionales sobre Inés que ha recogido e incorporado a su pieza concentrándolos especialmente en la jornada III. Ahí, en efecto, el dramaturgo no sólo insiste en el metro del romance (que alcanza el 60%) sino también aumenta las “citas” textuales de la tradición oral de Inés: primero incluye el dístico “Por los campos de Mondego” (III, p. 76), después el fragmento del *Palmero* (III, pp. 89-90), y hacia el final (III, pp. 96-97), nuevamente un romance con asonancia en -í, la del *Palmero*, que remata con el verso “reinar después de morir”, repetido dos veces en el texto, la segunda como verso conclusivo de la obra. Ahora bien: son muchos, como es sabido, los ejemplos de comedias que se fundan total o parcialmente en romances y cantarcillos populares, o incluso en refranes que el público sabía muy bien. En la mayoría de los casos, los cantos son citados textualmente e incorporados a la pieza con su propia estructura musical: y la comedia que los toma como punto de partida viene a representar toda ella una glosa que gira en torno al cantar tradicional, colocado, las más veces, al final de la obra, como cita final (que incluso a menudo impone el título a la pieza, como ocurre para el *Reinar* de Vélez, cfr. Cornil p. 78). Pero sobre todo, el autor que así acudía a la tradición, citándola o aludiendo a ella, satisfacía las expectativas del público que conocía el cantar y los hechos con él relacionados, devolviéndole lo que éste se esperaba. Que el último verso del *Reinar* de Vélez pudiese ser tradicional y conocido por todos como referido a Inés ya en la época de la representación parece confirmado no sólo por su presencia en la tradición actual del *Palmero* (relacionado, como decimos, con Inés) sino también por algún rastro que parece haber dejado en la literatura antigua, nuevamente sobre Inés: en el episodio inesiano de Camões hay un sintagma casi formulístico que tiene todas las trazas de estar calcado sobre él: “aconteceo da mísera e mesquinha / que *despois de ser morta foi rainha*” (*Lusíadas*, III, estr. 118). Todo parece indicar que el verso “reina después de morir”, referido claramente a Inés, figurase en la versión primitiva del *Palmero*, y que después perdiéndose en la tradición escrita del texto, continuase sin embargo a ser cantado a lo largo del siglo XVI hasta ser recogido por literatos cultos que escribieron sobre Inés: así Camões, que opta por una frase semejante; y así más tarde Vélez, que lo cita textualmente y construye una tragedia entera a partir de él, incorporando al mismo tiempo otros versos del romance del *Palmero* (como ya hiciera Mejía al ocuparse él también de Inés).

59. Tenemos plena conciencia de que la hipótesis formulada en estas páginas podría no ser compartida por algún especialista de romancero oral, interesado más bien en el “fenómeno” de la pluralidad de las variantes que

Texto

Yo me partiera de Francia,
fuérame a Valladolid.
Encontré con un palmero,
4 romero atan gentil.
“Ay, dígasme tú, el palmero,
romero atan gentil,
nuevas de mi enamorada,
8 si me las sabrás dezir”.
Respondióme con nobleza,
él me fabló y dixo así:
“¿Dónde vas, el escudero,

no en la reconstrucción del romance originario, o individuación de la historia que lo inspira. De hecho, los trabajos sobre el *Palmero* que han aparecido hasta ahora han estudiado más bien las modificaciones del texto en el curso de la transmisión, sin plantearse el problema de su origen, que es cambio el objeto de estas páginas. La tarea ha sido ardua, como se ha visto, ya que los “orígenes” resultan difíciles de reconocer en el primer testimonio conservado, donde se ha perdido todo referente histórico inicial, y ha sido necesario acudir al conjunto de versiones conservadas para reconstruir la forma originaria del romance, cotejarla con otras obras inesianas, establecer analogías, para luego avanzar la hipótesis de su pertenencia a la literatura sobre Inés.

Por otro lado, también tenemos plena conciencia de que a algunos de los elementos aducidos como “inesianos” se pueden poner reparos y objetar que ellos son comunes a otras obras o incluso a romances de tradición oral, o aún a cuentos folklóricos muy difundidos. Así por ejemplo, el mensajero que transmite una mala noticia (=n. 2) también es un recurso de añeja tradicionalidad épica y su presencia en los autores áureos mencionados puede explicarse como una permanencia de caracteres juglarescos. O incluso, la ausencia del amado a la hora de la muerte (=n. 1), la joven edad de la difunta (n. 3), su belleza (n. 4), los hijos huérfanos (=n. 12) y el deseo de enterrarse junto a la amada (n. 9) son lugares comunes que también se hallan en otros romances, por ejemplo *El Conde Niño*, *El Enamorado* y *la Muerte*, y otros más. Menos frecuentes son la muerte violenta de la protagonista (=n. 5.), común al *Bernal Francés* (si bien a menudo contaminado con el romance del *Palmero-Aparición*) y el contraste blanco y rojo (=n. 6), aunque difundido en el folklore (cfr. por ejemplo Blanca Nieve). Sin embargo, aunque no sean privativos de Inés de Castro, lo que llama la atención es su presencia en toda la literatura áurea sobre Inés y su admirable confluencia en nuestro texto, donde se vienen a sumar a otros elementos cuya huella inesiana parece ser más evidente: así el desmayo (=n. 8), la aparición del fantasma (=n. 10), el deseo de abrazar la sombra (=n. 11), la condición de rey y reina de los protagonistas (=n. 13) y, sobre todo, de “reina después de morir” de la mujer cantada (=n. 14), que tan a menudo se hallan, como se ha visto, en la literatura áurea sobre Inés.

Como último dato podríamos señalar alguna que otra curiosidad de la tradición oral que parece confirmar lo que venimos diciendo: en una de las versiones portuguesas del *Bernal Francés* contaminada con la *Aparición*, poco antes de recibir la muerte por el marido, la esposa infiel habla como si fuera Inés de Castro: “Mama, filho meu, mama, nesse peitinho real” (Leite de VASCONCELOS, *RP*, n. 369).

Otro caso muy interesante lo ofrece otra versión portuguesa de la *Aparición* (Leite de VASCONCELOS, *RP*, n. 359), en la que la intérprete añade a la recitación un resumen en prosa que también parece aludir a Inés de Castro, ya que hace mención de los responsables de su muerte: “*O rei* mandou matar a mulher por quatro condos e mandou-a sepultar no monte, e ao cabo de dez anos foi procurá-la [sic] e ela falou de baixo: “—Donde vais o cavaleiro, às dez horas por aqui? /—Vou em busca da minha dama qu’ha dez anos a não vi./—A tua dama é morta, é morta que eu bem na vi: / quatro condos a matá-la, tudo causado por ti”. El resumen prologal y el v. 4 ¿no serán acaso reliquias de la forma originaria de nuestro romance?

- 12 triste, cuitado de ti?
 Muerta es tu enamorada,
 muerta es que yo la vi.
 Ataút lleva de oro
 16 y las andas de un marfil.
 La mortaja que llevaba
 es de un paño de París.
 Las antorchas que le llevan,
 20 triste, yo las encendí.
 Yo estuve a la muerte della,
 triste, cuitado de mí.
 Y de ti lleva mayor pena
 24 que de la muerte de sí”.
 De qu’esto oí yo, cuytato,
 a cavallo iva y caí.
 Una visión espantable
 28 delante mis ojos vi.
 Háblóme por conortarme,
 háblóme y dixo así:
 –”No temas, el escudero,
 32 no ayas miedo de mí.
 Yo soy la tu enamorada,
 la que penava por ti.
 Ojos con que te mirava,
 36 vida, no los traigo aquí.
 Braços con que te abraçaba
 so la tierra los metí”.
 –”Muéstresme tu sepoltura
 40 y enterrarme [é] yo con ti”.
 –”Biváis vos, el cavallero,
 biváis vos, pues yo morí.
 De los algos deste mundo
 44 fagáis algund bien por mi.
 Tomad luego otra amiga
 y no me olvidedes a mí,
 que no podés hazer vida,
 48 señor, sin estar así”.

BIBLIOGRAFÍA

- João SOARES DE ALARCÃO, *La Iffanta Coronada por el Rey Don Pedro, Doña Ines de Castro*, Lisboa, Pedro Craesbeck, 1606.
- Carlos ALVAR, “LBI y otros cancioneros castellanos”, en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège –1989– édités par Madeleine Tyssens, Univ. Liège 1991, pp. 469-497.
- Samuel G. ARMISTEAD, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols.
- “A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)”, en *El Romancero hoy. Historia. Comparatismo. Bibliografía crítica*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1979 (Romancero y Poesía Oral, IV).
- Eugenio ASENSIO, “Inés de Castro. De la crónica al mito” [1959], reed. en Id., *Estudios Portugueses*, Paris, Goulbenkian, 1974 (contiene la ed. de la *Visão* de Anriq da Mota).
- “Romance “perdido” de Inés de Castro”, en Id., *Cancionero Musical luso-español*, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, 1989, pp. 31-40.
- Giovanni Maria BERTINI, *Romanze novellesche spagnole in America*, Torino, Quaderni ibero-americi, 1957.
- Albert WILLIAM BORK, “La balada inglesa, la leyenda de Doña Inés de Castro y varios motivos en el “Romancero General””, en *Anuario de la Sociedad Folklórica de Méjico*, IV (1943), pp. 313-349.
- Patrizia BOTTA, “Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance *Gritando va el caballero*”, en *Cultura Neolatina*, XLV (1985), pp. 201-295.
- “El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura”, comunicación presentada en el “III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro” (Toulouse, 6-10 de julio de 1993) (en prensa).
- Carpeta “La Aparición”, Archivo MENÉNDEZ PIDAL, Madrid (cajón B A-8, ref. 0168).
- MEJÍA DE LA CERDA, *Tragedia famosa de doña Inés de Castro reina de Portugal*, 1612, ed. Madrid 1951 (B.A.E., 43, pp. 391-409).
- Susanne CORNIL, *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes. De l'histoire à la légende et de la légende à la littérature*, Brussels, Acad. Royales de Belgique, 1952.
- R. CUSMAI BELARDINELLI (ed.), *I Doze Sonetos per la morte di Inés de Castro di don Francisco Manuel de Melo*, Paris, Goulbenkian, 1981.
- Gloria CHICOTE, “El romance del Palmero: cinco siglos de supervivencia a través de sus fijaciones textuales”, en *Incipit*, VI (1986), pp. 49-69.
- Júlio DANTAS, *Doença de D. Pedro I de Portugal*. Conferencia leída en 1923 en la “Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro”; ed. Rio de Janeiro, Edição da Medicamenta, 1931.
- Mercedes DÍAZ ROIG, “El romance de “Alfonso XII””, en Id., *El Romancero y la lírica popular moderna*, El Colegio de México 1976, pp. 215-227.

- Frank T. DOUGHERTY, "Traditional Ballads from Colombia", en *Romancero hoy: Nuevas fronteras*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 197-203.
- Agustín DURÁN, *Romancero General [1849-1850]*, ed. Madrid 1945 (B.A.E., 10, 16).
- A. M. ESPINOSA, "Romancero nuevo-mejicano", en *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), pp. 31-33.
- Pere FERRÉ, *Romances Tradicionais [Madeira]*, Funchal, Câmara Municipal, 1982.
- Manuel da COSTA FONTES, *Romanceiro Português do Canadá*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1979.
- *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1983.
- *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, Coimbra, Univ., 1987, 2 vols.
- Patrick GALLAGHER, *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis, 1968.
- R. O. JONES, "Encina y el cancionero del British Museum", en *Hispanófila*, 11, año IV, núm. 2 (1961), pp. 1-21.
- (ed.), *Juan del Encina. Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975.
- E. Juliá MARTÍNEZ (ed.), Guillén de Castro, *La Tragedia por los celos*, en *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*, Madrid, R.A.E., 1927, 3 vols., III, pp. 273-313.
- María Rosa LIDA DE MALKIEL, "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI (1952), pp. 310-351.
- "Juan RODRÍGUEZ DEL PADRÓN: influencia", en *NRFH*, VIII (1954), pp. 1-38.
- "Juan RODRÍGUEZ DEL PADRÓN: adiciones", en *NRFH*, XIV (1960), pp. 318-321.
- Giuliano MACCHI (ed.), Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*, Roma, Ateneo, 1966.
- John MARTYN (ed.), António Ferreira. *The Tragedy of Inés de Castro*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1987.
- Francisco Manuel de MELLO, *Las tres musas del melodino*, en *Obras metricas*, Lisboa, 1649.
- Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos [1890-1908]*, Edición Nacional, Santander 1944-1945, 10 vols.
- Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero judío-español [1906-1907]* reed. en Id., *Los romances de América y otros estudios*, Austral 55, cuarta ed. 1945.
- *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vols.
- (ed.), *Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga*, ed. facs. en 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960.
- Adriana MORENO e Idelette FONSECA DOS SANTOS, "Création et transmission de la poésie orale: la chanson d'Alfonso XII dans les Pays de langue espagnole et portugaise", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV (1980), pp. 411-452.
- S. G. MORLEY, "El romance del Palmero", en *Revista de Filología Española*, IX (1922), pp. 298-310.
- M. MUÑOZ CORTÉS (ed.), Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948 ("Clásicos Castellanos", n. 132).
- M. VIEIRA NATIVIDADE, *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia dos seus túmulos*, Lisboa, Typ. a Editora, 1910.

- Miguel Angel PÉREZ PRIEGO, “Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón”, comunicación presentada en el “V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval” (Granada, 27 de septiembre - 1º de octubre de 1993).
- Suzanne PETERSEN, “Cambios estructurales en el Romancero tradicional” en *El Romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1972, pp. 167-179.
- Giuliana PIACENTINI, *Ensayo de una bibliografía analítica del Romancero antiguo. Los textos (Siglos XV y XVI)*, Pisa, Giardini Editori, 1981.
- Francisco E. PORRATA, *Incorporación del Romancero a la temática de la comedia española*, Madrid, Plaza Mayor, 1973.
- Hugo Albert RENNERT (ed.), “Der Spanische Cancionero des British Museum”, en *Romanische Forschungen*, X (1895), pp. 1-176.
- Antonio RODRÍGUEZ MOÑO, *Cancionerillos góticos castellanos*, Valencia 1954.
— *Diccionario de Pliegos Suelos poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.
- Adrien ROIG (ed.), *La Tragédie “Castro” d’António Ferreira*, Paris, Goulbenkian, 1971.
— “La Castro d’António Ferreira tragédie du sang”, en *Mélanges a la mémoire de Louis Michel*, Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1979, pp. 423-448.
— *Inesiana, ou Bibliografía Geral sobre Inés de Castro*, Coimbra, Univ., 1986.
- F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, “Un pliego de romances desconocido, de los primeros años del siglo XVI” en *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 37-46.
- Jorge de SENA, “Inês de Castro”, en Id., *Estudos de História e Cultura (1ª série)*, Vol. I, Lisboa, Ed. de la revista *Ocidente*, 1967.
— “Uma alusão de Guillem de Castro a Inês, e o romance do “Palmero”” en *Ocidente*, LXXV, n. 363, julio de 1968, pp. 184-196.
- Manuel SITO ALBA, “¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? (Notas a la lectura de la *Egloga III*)”, en *Boletín de la Real Academia Española*, LVI (1976), pp. 439-508.
- Maria Leonor MACHADO DE SOUSA, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1984 (Biblioteca Breve, 96) .
— *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- M. D. TRIWEDI (ed.), *Primeras Tragedias Españolas de Antonio de Silva*, Valencia, Castalia, 1975.
- António de VASCONCELLOS, *Inês de Castro. Estudo para uma série de lições no curso de história de Portugal*, Porto, Ed. Marques Abreu, 1928.
- José LEITE DE VASCONCELOS, *Romanceiro Português*, Acta Universitatis Conimbricensis, 1958, 1960, 2 vols.
- Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, “Estudos sobre o Romanceiro Peninsular”, en *Revista Lusitana*, II (1890-1892), pp. 192-240.
— “Pedro, Inês e a Fonte dos Amores”, en *Lusitania* (Revista de Estudos Portugueses), VI (1924), pp. 159-182.
- Francisco YNDURAIN (ed.), Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, Zaragoza, Ebro, 1944.