

Frammenti di *romances viejos* nell'opera di Luis de Góngora

Sara PEZZINI
CLEA, Paris Sorbonne Universités

Riassunto

L'articolo studia alcune tecniche di citazione del *romancero viejo* nella produzione di Luis de Góngora. Se la riscrittura di episodi della narrativa tradizionale in ottosillabi è una costante tematica tipica della produzione giovanile di Luis de Góngora (così come di Quevedo e di Lope de Vega), il poeta di Cordova attinge al *romancero* anche nella fase più matura della sua opera, con modalità ed intenzioni distinte. La presenza di frammenti *romanceriles* nel teatro, nel repertorio delle *décimas* e in alcuni suoi *romances*, assolve in certi casi alla funzione di rincaro, altre di abbassamento, di antifrasi, di ricontestualizzazione, di risemantizzazione di alcuni celebri passi del più tradizionale dei repertori narrativi in versi castigliani.

Parole chiave: *romancero viejo*, ottosillabo, riscrittura, risemantizzazione, *romancero nuevo*.

Abstract

This article studies some specific quotation technics of the *romancero viejo* in the work of Luis de Góngora. While the rewriting of popular episodes of the octosyllable traditional narrative is a constant topic in Góngora's early work (as is also the case of Quevedo and Lope de Vega), the poet from Córdoba invokes the *romancero* still in his mature works, though in a different way and intention. The presence of these fragments in his dramatic work, in his *décimas* and in some of his *romances*, has the function of enforcing or softening, in some cases of antiphrasis, in some others of updating or re-semanticizing some famous passages of the most traditional narrative source in Spanish verse.

Keywords: *Romancero viejo*, octosyllable, rewriting, re-semanticize, *romancero nuevo*.

1. DAL ROMANCERO VIEJO AL NUEVO

La poesia di Góngora, insieme a quella di Quevedo e di Lope de Vega, giocò un ruolo chiave nel processo di “barroquización del *romance*” (Alatorre, 1977: 341) e contribuì alla seconda stagione della trasmissione scritta, e non più soprattutto orale, del racconto in versi ottosillabici, quella del *romancero nuevo*¹. Per limitarci al caso

¹ Sul delicato e complesso passaggio dal *romancero viejo* a quello *nuevo*, e sulla migrazione delle strutture del primo nel repertorio moderno, oltre al già citato articolo di Alatorre, risultano di imprescindibile

gongorino, si pensi alla parodia del *romance* di Belerma (“Diez años vivió Belerma” del 1582), alla ripresa del ciclo del *Abencerraje* (il *romance* “Aquel rayo de la guerra” del 1584 o, dell’anno dopo, “Entre los sueltos caballos”), e, più in generale, al repertorio dei cosiddetti *romances contrabechos* (“Ensíllenme el asno rucio” sempre del 1585). La riscrittura di episodi della narrativa tradizionale in ottosillabi è una costante tematica che contraddistingue la fase giovanile della produzione gongorina, frequente soprattutto nei *romances* che il poeta compose tra gli anni ‘80 e gli anni ‘90 del Cinquecento.

L’attenzione da parte della critica per il Góngora continuatore, sotto varie forme, di alcuni dei più celebri *romances viejos* ha portato a trascurare un esercizio del poeta sempre più evidente: ossia l’inserimento di reminiscenze *romanceriles* nei versi di *arte menor* e nel teatro. Scopo delle pagine che seguono è portare alla luce, senza pretese di esaustività, alcune di queste reminiscenze per dimostrare il distanziarsi progressivo del poeta dalle forme più tradizionali della narrativa in lingua castigliana. Infatti, se è vero che, come sottolinea Antonio Carreño (2000: 51), Góngora “cifra en romances las características más definidas de su poesía”, è anche vero che arriva a concepire una forma di *romance* completamente nuova e diversa da quella da cui aveva preso le mosse e che rivive in frammenti sparsi e metaletterari.

2. ROMANCES NEL TEATRO

Nel II atto de *Las firmezas de Isabela*, unica *pieza* teatrale conclusa di Góngora, la protagonista femminile, Isabela, confida alla *criada* le sue pene d’amore per Camilo, il *cajero* al servizio del padre. Incurante della differenza di classe che la separerebbe dal giovane e decisa a contraddire la volontà paterna che la destinerebbe invece a un ricco mercante, la fanciulla si dichiara fedele all’umile innamorato, così come la tortora sceglie gli “arrullos” del compagno invece delle sfarzose piume dello struzzo:

ISABELA: [...]
 al de plumas lozano
 avestruz africano,
 que vuela rey en su desnuda arena,
 menosprecia la tórtola, y en suma,
 más arrullos escoge y menos pluma.
 Yo, pobre de ventura,
 de caduca hermosura
 rica, si bien nacida y bien dotada,
 plumaje diferente
 de pretendido ausente,
 o pretensor vecino, tendré en nada,
 si a los arrullos de Camilo un robre

consultazione gli studi di Di Stefano (1973: 277-296) e Carreño (cfr. il capitolo “La dinámica poética del Romancero: del viejo al nuevo”, in Carreño, 1979).

tálamo ofrece alegre y lecho de pobre².

(*Teatro Completo, Firmezas*, II, vv. 1067-1080)

Simbolo dell'amorosa fedeltà per eccellenza, e come tale ripreso da Góngora in altri contesti ottosillabici, la tortora rimanda alla tradizione medioevale dei bestiari raccolta in area ispanica dal celebre *romance* "Fonte frida, fonte frida"³. Rimando quest'ultimo confermato dalla *redondilla* con cui Laureta commenta lo sfogo della padrona e da quella con cui la stessa padrona le risponde:

LAURETA: Tu dulcísimo clamor
tanto en un cajero pierde,
que no posa en rama verde,
ni en árbol que tenga flor.

ISABELA: Quien ama, aunque no convenga,
tanto pierde en lo que ama,
que ni posa en verde rama,
ni en árbol que flores tenga.

(*Teatro Completo, Firmezas*, II, vv. 1084-1087)

Siamo di fronte ad una vera e propria citazione trasferita dalla prima alla terza persona ("que ni poso en ramo verde/ni en árbol que tenga flor" recita la tortora nel *romance*⁴), rafforzata oltretutto dalla battuta incrociata delle due donne. E se da un lato questa citazione a due voci prescinde dal contesto narrativo di tutto il *romance* (dove si dice che la tortora preferisce l'acqua stagnante e *turbia* a quella fluente e *clara*), dall'altro ne ripropone i valori simbolici che coincidono con il nucleo tematico di tutta la commedia e della sua *firme* protagonista⁵.

Ancora, nel secondo atto, il servo Tadeo esprime il suo sconcerto di fronte agli intrighi amorosi in cui sono implicati i protagonisti della commedia:

TADEO: (*Aparte*)
Con las martas de un erizo
se lisonjean los tres,
si con las garras no es

² Góngora, Luis de, *Teatro completo*, 1993, *Firmezas* II, vv. 1067-1080. D'ora in poi si citerà il teatro di Góngora da questa edizione: appunto Góngora (1993).

³ Nella sua poesia Góngora fa convergere le due distinte tradizioni che fanno della tortora un simbolo composito: quella classica il cui gemito simboleggia l'*ausencia* dell'amato e a cui si ispira la canzone "Vuelas o tortorilla" e quella medioevale che, a partire dal *Fisiologo* latino (cfr. Morini, ed., 1996: 68-70), la vuole invece "gemidora a lo viudo" (cfr. vv. 125-128 della *Fábula de Píramo y Tisbe*). In certi casi le due tradizioni si incontrano in un unico pianto (cfr. vv. 45-48 del *romance* "Moriste ninfa bella": "tierno gemido, apenas,/de tórtola doliente/que muerto esposo llore,/no, que lo llame ausente"). Sulla ripresa del simbolo in un emblematico sonetto gongorino ("Restituye a tu mudo horror divino") cfr. Poggi (2009).

⁴ Cfr. Débax, M. (ed.) (1988: 340).

⁵ Daniele Crivellari (2008) ha messo a fuoco, con rigore e completezza di analisi, le strategie con cui il *romancero* si cala nel teatro aureo e, in particolare, nell'opera di Luis Vélez de Guevara.

de qualque gato invernizo.
 Esta rabia, aquella espía,
 uno es mazo, otro es artero.
 «*Todo lo miraba Nero,*
y él de nada se dolía».

(*Teatro Completo, Firmezas*, II, vv. 1779-1786. Corsivo mio)

Tadeo non fa altro che rimaneggiare i versi di un celebre *romance* (“Mira Nero de Tarpeya”) in cui si narra come Nerone guardasse indifferente lo spettacolo di Roma divorata dalle fiamme che lui stesso aveva appiccato:

Mira Nero de Tarpeya	a Roma cómo se ardía.
Gritos dan niños y viejos	<i>y él de nada se dolía.</i>
El grito dan las matronas	sobre los cielos subía;
como ovejas sin pastor	unas a otras corrían,
perdidas, descarriadas,	llorando a lágrima biva.
Toda su gente huyendo	a las torres se acogía.
Los siete montes romanos	lloro y fuego los hundía.
En el grande Capitolio	suenan muy gran bozeria;
por el collado Aventino	gran gentío discurría;
van en Cavallo Rotundo	la gente apenas cabía;
por el rico Coliseo	gran número se subía.
Lloravan los dictadores,	los cónsules a porfía,
davan bozes los tribunos,	los magistrados plañían [.....].

(Di Stefano ed., 1993: 230 e segg. Corsivo mio)

Citato per la prima volta nella *Celestina*, il *romance* ebbe una grande diffusione tanto che alcuni suoi versi finirono per essere lessicalizzati (Di Stefano, ed., 1993: 30n). Il servo Tadeo, portatore di istanze comiche all'interno della *pieza*, lo cita alla lettera in un momento cruciale per le sorti dei suoi personaggi, sul punto di deporre i rispettivi travestimenti e predisporre ad un epilogo felice (tra gli altri, Isabela riconoscerà nel *cajero* Camilo proprio il ricco mercante al quale il padre l'aveva destinata). Tuttavia, pur essendo a conoscenza dei vari intrecci, secondo un canovaccio al quale si attiene durante tutta la commedia, il servo non fa niente per accelerarne lo scioglimento. Anche in questo caso, come nel precedente, la citazione finisce per oscurare il resto del testo di partenza. Il “furor accumulativo” che, secondo Di Stefano, sottolineava l'impassibilità di Nerone di fronte alla reazione dei romani, non serve a Tadeo, che anzi sposta comicamente le fiamme dell'incendio storico su quelle amorose dei personaggi che lo circondano.

La tendenza da parte del poeta drammaturgo a rielaborare il materiale *romanceril* assume un'intensità ancor più significativa nel *Doctor Carlino*. Tra i personaggi di basso rango, figure postribolari, imbrogliatori o poco di buono, che animano la commedia, si trova Lucrecia, moglie del vecchio Gerardo e regista, insieme all'amante Tisberto, di una tresca amorosa ai danni del marito. Lontana dalle più alte qualità muliebri che il suo nome rievocerebbe, la donna fa appello al coraggio e al valore dell'amante in questi termini:

LUCRECIA: *¿Pues, señor don Manuel,
tal león tenéis delante
que, en vez de quitarle el guante,
dejáis que me dé con él?
¿Tan gran escuadrón de gente
es la espada de Gerardo,
que el bastón de Mandricardo
me desampara vilmente?
¿Y paladión tan fiero
vuestra Troya atemoriza,
que ha convertido en ceniza
los muros que eran de acero?*

(*Teatro Completo, Doctor Carlino*, II, vv. 1573-1584, corsivo mio)

Per incitare Tisberto a mettere le mani nelle tasche del marito, Lucrecia fa riferimento alla sfida del *guante*, ossia l'invito rivolto da una gran dama a un integerrimo cavaliere perché le recuperi un guanto caduto in una *leonera*. L'episodio è narrato in un grazioso *romance* ("Ese conde don Manuel") trascritto da Timoneda:

Con una voz melindrosa
de esta suerte ha proposado.
¿Cuál será aquel caballero
de esfuerzo tan señalado,
que saque de entre Leones
el mi guante tan preciado?
Que yo le doy mi palabra
que él será mi requebrado:
será entre todos querido,
entre todos más amado.

(*Rosa de romances*, 55v. Modernizzo l'ortografia)

L'episodio in questione, citato anche indirettamente nel secondo *Quijote*⁶, sembra riferirsi a un personaggio realmente esistito, Manuel Ponce de León, paladino delle guerre granadine. Nel momento stesso in cui Góngora decide di rievocarlo attraverso le parole di una donna equivoca come Lucrecia, ne sminuisce l'aura di eroismo e di nobile galanteria che l'aveva fino ad allora circondato. Insomma, l'abbassamento dei valori rappresentati dalla cavalleria è in perfetta linea con l'ambiente degradato del *Doctor Carlino*, in cui la relazione uomo-donna, lungi dall'essere idealizzata, è regolata dal mercimonio e dal bieco interesse.

3. ROMANCES NELLE DÉCIMAS

In un repertorio poco conosciuto come quello delle *décimas*, risalenti per lo più alla fase matura della sua produzione, il poeta attinge al *romancero* in almeno due

⁶ In effetti, l'autore della *verdadera historia*, nel capitolo dedicato all'avventura dei leoni, paragona don Quijote a un "segundo y nuevo don Manuel de León" (*Quijote*, II, 17).

occasioni. La prima è la *décima* “Casado el otro se halla”, un componimento datato al 1624, anno in cui Góngora appare, e lo si vede nelle *décimas* stesse, particolarmente attratto dai bersagli della satira del suo tempo (medici, *letrados* e mariti cornuti):

Casado el otro se halla
 con la del *cuero bello*,
 de quien perdonado ha sido
por ser don Sancho que calla;
 los ojos en la muralla, 5
 su real ve acrecentado
 de uno y otro que entra armado
 y sale sin alborozo
por aquel postigo mozo
que nunca fuera cerrado 10
 (*Décimas*, pp. 194-195. Corsivo mio)

La *décima* svolge il motivo del *paciente*, ossia di colui che non vede o fa finta di non vedere i traffici sessuali della moglie. In essa Góngora equipara il marito tradito ad un *don Sancho que calla*, con allusione esplicita a un verso del *romance de doña Urraca* appartenente al ciclo dell’assedio di Zamora⁷, e la moglie a Bellido Dolfos traditore di don Sancho in un *romance* del medesimo ciclo. Si tratta del *romance* “Por aquel postigo viejo/que nunca fuera cerrado” (Di Stefano, ed., 1993: 365) ripreso a sua volta da un fatto già narrato nella *Primera crónica general de España* dove l’assassino si rivolgeva al *rey* in questi termini:

senhor, si lo tenedes por bien caualguemos amos solos, et uayamos andar a derredor de Çamora et ueredes uuestras cauas que mandastes fazer, et yo mostraruos e el postigo que los çambranos llaman d’Arena, por o entraremos la villa, ca nunca aquel postigo se cierra⁸. (*Primera crónica general de España*, II, 510-511)

Insomma, in questo collage di *romances viejos* non si fa fatica a riconoscere un’ennesima sovrapposizione del codice classico della *militia amoris* su quello epico. Una sovrapposizione che si risolve in una risemantizzazione in chiave erotica dei contenuti trasmessi dal ciclo: la *muralla* come mura di una città assediata ma anche come corpo femminile⁹; il *real* come l’accampamento ma anche il patrimonio del marito che si accresce con le prestazioni della moglie; l’*uno y otro... armado* come i guerrieri di una battaglia che non ha nulla a che vedere con quella di Zamora; infine il

⁷ “Todos dicen amén, amén/sino don Sancho que calla” (cfr. Di Stefano, ed., 1993: 354).

⁸ Góngora fu probabilmente attratto dal termine *postigo* la cui etimologia latina (da *posticum*: ‘porta posteriore’ ma anche ‘ano’) semantizza, come si vedrà, il gioco particolarmente osceno sortito dalla *décima* (cfr. G. B. Conte; E. Pianezzola; G. Ranucci, *Dizionario della lingua latina*, s.v. *posticum*).

⁹ Secondo l’intuizione di Mercedes Blanco (2013: 69-73), il sintagma “*cuero bello*” del v. 2 ricalca anche la locuzione, frequente nel repertorio *romanceril*, *cuero garrido*, con riferimento all’avvenenza femminile.

postigo mozo (in chiara antitesi con il *viejo del romance*) come il giovanile portello sempre aperto (*nunca fuera cerrado*) a traffici adulterini¹⁰.

Se come nel caso sopra esaminato il *romancero viejo* viene citato attraverso singoli versi o locuzioni, alluse direttamente o indirettamente, ma sempre contraffatte, in altri si ricordano alcuni dei suoi più celebri episodi. È il caso della serie di *décimas* che, composte nel 1600, invitano il Marchese di Guadalcazar a riferire sulle *damas de palacio*. A differenza del Cid che, come si esplicita nel *romance* “Tres cortes armara el rey...”, era stato atteso invano alla corte (“Treinta días da de plazo,/treinta días que más no [...],/Veinte nueve son pasados/los condes llegados son./Treinta días son passados/ y el buen Cid no viene non [...]”¹¹), il marchese vi si era recato e vi aveva incontrato le sue nobili inquiline. Da qui l’attacco scherzoso e antifrastico della prima *décima* che dà per scontata la conoscenza della figura del Cid e delle sue avventure:

No os diremos, como al Cid,
que en cortes no habéis estado,
porque, aunque disimulado,
sé que venís de Madrid.
Señor don Diego, venid
mil veces en hora buena,
y aunque os hayan puesto pena,
haced del palacio plaza,
si no os ha puesto mordaza
la que os puso en su cadena.

(*Décimas*, pp. 48-49)

Inutile aggiungere che il Cid, protagonista dell’omonimo *cantar*, costituiva la figura centrale di un ciclo di *romances*. Ancora una volta è da osservare come i valori trasmessi dal *romancero viejo* subiscono un abbassamento dovuto, in questo caso, allo scarto iniziale fra la visita a corte mondana del marchese e quella, mancata, dell’eroe nazionale.

4. ROMANCES NEI ROMANCES

Finora si sono viste le reminiscenze del *romancero viejo* che affiorano nelle *décimas* di Góngora e nelle *redondillas* della sua produzione teatrale. A questo punto occorre almeno accennare al recupero che il poeta fa del *romancero* nel corpus dei suoi stessi *romances*.

Se nel teatro e nelle *décimas* la ripresa più o meno esplicita dei *romances viejos* si risolve in una ricontestualizzazione che spesso degenera in un abbassamento, nei *romances* si configura come una citazione isolata e non necessariamente motivata dal contesto. Un caso tipico è quello del secondo *romance* su Piramo e Tisbe (“La ciudad

¹⁰ Sulla rielaborazione del codice classico della battaglia d’amore nel repertorio del *romancero nuevo* cfr. Poggi (1980).

¹¹ Cfr. Di Stefano (ed.) (1993: 375).

de Babilonia” del 1618) in cui l’appuntamento notturno tra i due sventurati giovinetti viene segnalato, quasi a metà di quella che poi sarebbe diventata l’omonima *Fábula* (v. 281), dall’incipit del celebre *romance* del conde Claros (“Media noche era por filo”): verso ormai lessicalizzato e usato per riferirsi a situazioni fosche e misteriose e che viene utilizzato anche da Cervantes per indicare, all’inizio del capitolo II, 9 del *Quijote*, l’entrata del cavaliere e di Sancho nel Toboso.

Diverso è il caso del *romance* “Apeóse el caballero”, composto nello stesso anno de *Las firmezas de Isabela* che, modulato sull’incontro tipico tra un cavaliere e una *moza de cántaro*, raccoglie ai versi 101-104 quelli iniziali di un breve e salace *romance viejo*. Si tratta del così detto *romance de la infanta burlada* che riferisce, sotto forma di dialogo, l’episodio piccante di un’infanta sedotta da un fittizio contadino e le sue conseguenze, per così dire, ingombranti. Su di esso Góngora costruisce un lungo *romance* che conserva la struttura dialogica del modello ma, al tempo stesso, lo arricchisce di inserti musicali polimetrici. Depurato dalla componente realistica, che costituisce un tratto saliente del *romancero viejo*, e trasformato in una sorta di *serranilla*, il *romance* di Góngora ha un incipit in cui è già pienamente riconoscibile il suo stile culto:

Apeóse el caballero	1
(vispera era, de san Juan)	
al pie de una peña fría	
que es madre de perlas ya,	
tan liberal, aunque dura,	
que al más fatigado más	
le sirve, en fuente de plata	
desatado su cristal.	
Lisonjeando del agua,	
pide al sol, ya que no paz,	10
templadas treguas al menos	
debajo de un arrayán.	
Concedíaselas, cuando	
vio venir de un colmenar	
muchos siglos de hermosura	
en pocos años de edad	
con un cántaro una niña,	
digo, una perla oriental.	

Dopo uno scambio di battute tra i due, ecco che arriva la citazione:

Tiempo es, el caballero,
 tiempo es de andar de aquí,
 que tengo la madre brava,
 y el veros será mi fin
 (*Romances*, II, p. 221)

Citazione a metà perché, se i primi due versi riprendono esattamente quelli del *romance viejo*, gli altri due chiamano in causa una madre completamente assente nel testo di riferimento in cui l’infanta così si esprimeva:

Tiempo es, el caballero,
 tiempo es de andar de aquí,
 que me crece la barriga
 y se me acorta el vestir,
 que no puedo estar en pie
 ni al emperador servir.

(Débax, ed., 1988: 404)

Tuttavia mentre nel *romance* dell'infanta la storia ha un suo epilogo (si scoprirà che il contadino è in realtà un principe e i due convoleranno a giuste nozze), in quello di Góngora il dialogo tra il cavaliere e la *moza del cántaro* ricalca i tempi di una schermaglia amorosa che non prelude a nessuna azione. In altre parole la citazione è inessenziale al suo contesto, mancando l'urgenza che nel modello l'aveva determinata, e appare svuotata di ogni funzione narrativa.

5. DAL FRAMMENTO AL PUZZLE

La serie di passi proposti invita a riflettere sui meccanismi di citazione di frammenti del *romancero* nell'opera di Góngora, meccanismi che, come abbiamo visto, assolvono in certi casi alla funzione di rincaro o, all'opposto, di abbassamento. È interessante vedere che ambedue le funzioni sono presenti nel caso de *Las firmezas* dove a farsi portavoce della tradizione *romanceril* sono almeno inizialmente i personaggi servili. Così, all'inizio del secondo atto, sarà Laureta che, prendendo spunto dall'analogia tra se stessa e la tortora suggerita dalla sua padrona, cita per prima i versi del *romance* di *Fonte frida*. Inversamente, Tadeo, identificandosi con Nerone, prenderà le distanze dal turbinio delle passioni che lo circonda.

Nel caso dell'altra commedia, invece, Lucrecia, altro personaggio di bassa estrazione, più che esibire le sue conoscenze *romanceriles* le ricontestualizza a suo vantaggio, finendo per stravolgerne il significato originario. Nessuna funzione di abbassamento, ma semmai di scherzosa antifrasi, ha invece la ricontestualizzazione dell'episodio del Cid nelle *décimas* di ambientazione mondana rivolte al Marqués di Guadalcázar.

Su un meccanismo di risemantizzazione si costruisce, invece, la *décima* "Casado el otro se halla" in cui ben tre frammenti di un unico ciclo di *romances* riguardante l'assedio di Zamora concorrono ad una lettura in chiave degradata del topos della *militia amoris*.

Infine non è raro che Góngora ricorra a citazioni avulse dal contesto del *romancero viejo* che contribuiscono a dare ad alcuni suoi testi la fisionomia di un *puzzle*: è il caso del *romance* "Apeóse el caballero"; oppure componga un *romance* a sfondo metanarrativo, la *Fábula* di Piramo e Tisbe, per di più rivolto provocatoriamente al *popular aplauso*.

BIBLIOGRAFIA

- (*Teatro completo*) Luis de Góngora, ed. de L. Dolfi, Madrid: Cátedra, 1993.
- (*Romances*) Luis de Góngora, ed. crítica de A. Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 4 voll, 1998.
- (*Obras Completas*) Luis de Góngora, ed. de A. Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, Fundación J. A. de Castro, 2 voll, 2000.
- (*Décimas*) Luis de Góngora, introduzione, edizione e commento di S. Pezzini, postfazione di G. Poggi, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018.
- (*Primera crónica general*) Alfonso X el Sabio, *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso El Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, publicada por R. Menéndez Pidal con la colaboración de A. G. Solalinde, M. Muñoz Cortés y J. Gómez Pérez, Madrid: Gredos, 2 voll., 1955.
- (*Rosas de romances*) Juan de Timoneda [1573], versión facsímil, Valencia: Castalia, 1963.
- ALATORRE, Antonio (1977): “Avatares barrocos del *romance*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, pp. 341-459.
- BLANCO, Mercedes (2013): “Bajo el signo de la agudeza: el arte epigramático de las décimas de Góngora”, in Caballero, J. M.; Micó, J. M.; Cárdenas, J. P. (eds.): *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 43-77.
- CARREÑO, Antonio (1979): *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos.
- CARREÑO, Antonio (2000): *Introducción a Luis de Góngora, Romances*, Madrid: Cátedra, pp. 9-147.
- CRIVELLARI, Daniele (2008): *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma: Carocci.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993): *Romancero*, Madrid: Taurus.
- DI STEFANO, Giuseppe (1973): “Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del *Romancero*”, in Catalán, D; Armistead, S. G. (eds.): *El Romancero en la tradición moderna*, Madrid: Cátedra, pp. 277-296.
- DÉBAX, Michelle (ed.) (1988): *Romancero*, Madrid: Alhambra.
- MORINI, Luigina (ed.) (1996): *Bestiari Medievali*, Torino: Einaudi.
- POGGI, Giulia (1980): “Fedeltà e infedeltà al modello letterario nella battaglia amorosa gongorina”, in *Codici della trasgressività in area ispanica, Atti del convegno di Verona, giugno 1980*, Università di Verona, pp. 117-128.
- POGGI, Giulia (2009): “Il canto della tortora (*Restituye a tu mudo horror divino*)”, in ID.: *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze: Alinea, pp. 73-89.