

## MISTERIO Y TRADICIÓN EN EL ROMANCE DEL PRISIONERO

DONALD MCGRADY  
University of Virginia

Por consentimiento unánime de la crítica, el breve romance conocido como *El prisionero* es uno de los más logrados del género. Sin embargo, son poquísimos los estudios que se le han dedicado,<sup>1</sup> quizás a causa de su concisión y su falta de acción y de anécdota explícita. Lo que pretendo demostrar aquí, no obstante, es que debajo de esa aparente sencillez hay una multiplicidad de motivos novelescos, y que es posible reconstruir las partes de la acción que han sido artísticamente omitidas, al menos con cierto grado de certeza. Comencemos por

1. Conozco los siguientes: William J. ENTWISTLE, «The Prisoner in May», *Comparative Literature Studies*, I (1941), pp. 8-11 (artículo muy difícil de encontrar, que pude consultar —gracias a Samuel G. Armistead— sólo después de terminar mi trabajo; Entwistle repite sus ideas principales en «La chanson populaire française en Espagne», *Bulletin Hispanique*, LI [1949], pp. 260-63); David William FOSTER, *The Early Spanish Ballad*, Nueva York, Twayne, ca. 1971, pp. 110-14; J. M. AGUIRRE, «Moraima y El prisionero: Ensayo de interpretación», *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, ed. N. D. Shergold, Londres, Tamesis, 1972, pp. 64-72; Sandra ROBERTSON, «The Limits of Narrative Structure: One Aspect in the Study of *El prisionero*», *El Romancero hoy: Poética*, ed. Diego Catalán *et al.*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 313-18. Hay menciones breves de nuestro romance en: Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, ed. *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols., Santander, CSIC, 1944-45, t. VII, p. 408; Julio CEJADOR Y FRAUCA, *La verdadera poesía castellana. Historia crítica de la antigua lírica popular*, 6 vols., Madrid, Revista de Archivos, 1921-30, t. V, pp. 140-41; Ángel GONZÁLEZ PALENCIA y Eugenio MELE, *La maya*, Madrid, CSIC, 1944, pp. 12-13; Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. II, p. 45; C. COLIN SMITH, ed. *Spanish Ballads*, Oxford, Pergamon, 1964, pp. 207-208; Eugenio ASENSIO, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970<sup>2</sup>, pp. 259-62; S. G. ARMISTEAD y Joseph H. SILVERMAN, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Jacob Abraham Yoná*, Berkeley, University of California Press, 1971, pp. 77-78, 128 y 355-58; ARMISTEAD, *El Romancero judeo-español en el archivo Menéndez Pidal*, I, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978, pp. 302-303; ARMISTEAD y SILVERMAN, *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 262, nota 58. Azorín evoca *El prisionero* en «Al margen de los clásicos», *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, 1947, p. 185.

reproducir el texto, tal como lo trae el maestro de los estudios sobre el Romancero, don Ramón Menéndez Pidal:

- |                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Que por mayo era, por mayo,<br>cuando hace la calor,<br>cuando los trigos encañan<br>y están los campos en flor,<br>5 cuando canta la calandria<br>y responde el ruiseñor,<br>cuando los enamorados<br>van a servir al amor; | sino yo, triste, cuitado,<br>10 que vivo en esta prisión;<br>que ni sé cuándo es de día<br>ni cuándo las noches son,<br>sino por una avecilla<br>que me cantaba al albor.<br>15 Matómela un balletero:<br>¡déle Dios mal galardón! <sup>2</sup> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Lo primero que nos cautiva es ese *que* que forma un nexo con el pasado, como continuando un cuento ya empezado; la elipsis nos sumerge en un relato que ya se ha iniciado, y que muy pronto va a quedar trunco —es decir, se nos narra un trozo de acción del medio de una historia, y nosotros debemos completar tanto el comienzo como el final, cubriendo los silencios con los motivos que deben insertarse, según la lógica del género. Los ocho versos siguientes evocan un cuadro digno de ese *que* introductorio: en vez de arrancar con el sonoro nombre del héroe, o del sitio de la acción, como ocurre en tantos romances, el poema se abre con la ubicación temporal, en el mes de mayo. Desde *El libro de Alixandre*,<sup>3</sup> a mediados del siglo XIII, y seguramente desde antes, existía en la literatura castellana la tradición del canto de mayo,<sup>4</sup> en que se describía cómo se des-

2. MENÉNDEZ PIDAL, ed. *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955<sup>10</sup>, pp. 213-14. Los vv. 3-4 no figuran en las ediciones antiguas, y Menéndez Pidal no dice de dónde los recoge (posiblemente de un texto oral moderno). Smith los reproduce en sus *Spanish Ballads*, n.º 69.

Para las diversas versiones, antiguas y modernas, de este romance, véanse *Romancerillo catalán*, ed. Manuel Milá y Fontanals, Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1882<sup>2</sup>, p. 211; CEJADOR y FRAUCA, *La verdadera poesía*, II, pp. 214-17; FRANCISCO ASENJO BARBIERI, ed. *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890, p. 77; MOSHE ATTÍAS, ed., *Romancero sefaradí*, Jerusalén, Kiryat-Sefer, 1961, n.º 8; JOSÉ ROMEU FIGUERAS, ed., *Cancionero musical de Palacio (Siglos xv-xvi)*, IV:2, Barcelona, CSIC, 1965, pp. 287-89; ROBERTSON, «The Limits», y BRIAN DUTTON et al., *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, n.º 0701 [11]. El texto más antiguo que se conoce puede verse en facsímile en ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, ed., *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Madrid, Real Academia Española, 1958, fol. CXXXVI recto y verso. En *Las paredes oyen*, v. 2516, Juan Ruiz de Alarcón trae la variante «a sus damas llevan flores» para el verso 8 de la versión que reproducimos en el texto (ver las *Obras completas* de Alarcón, ed. Agustín Millares Carlo, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 280).

3. Estrofas 1950-54 en la edición por Dana Arthur Nelson, Madrid, Gredos, 1979. Véase el interesante estudio de Federico HANSSEN, «Las coplas 1788-1792 del *Libro de Alexandre*», *Revista de Filología Española*, II (1915), pp. 21-30.

4. Para un estudio general, véase el ya citado libro de GONZÁLEZ PALENCIA Y MELE, *La maya*; CAROLINA MICHAELIS DE VASCONCELOS, ed., *Cancionero de Ajuda*, 2 vols., Halle, Niemeyer, 1904, t. II, pp. 829-35; ROMEU FIGUERAS, ed., *Cancionero musical*, IV:1, pp. 114-16; y NOËL SALOMON, *Re-*

pertaba la naturaleza con la llegada de la primavera, y cómo las plantas, los pájaros y los jóvenes se entregaban al delirio del amor, cada cual de acuerdo a su natural. (Por esto resulta más artística la versión recogida por Menéndez Pidal, con los versos 3 y 4, que incluyen las flores —elemento indispensable que falta en las demás redacciones— y el trigo, un corriente símbolo de la fertilidad.) Las aves introducidas son las más frecuentes en la poesía amorosa castellana de la Edad Media, tanto la popular como la culta: recordemos que Berceo, Juan Ruiz, Rodrigo Yáñez y fray Diego de Valencia también nombran juntos a la calandria y al ruiseñor como canoros cantantes de la pasión primaveral.<sup>5</sup> (Aunque no aparece en nuestro romance —que en esto demuestra su calidad de poesía autóctona— el papagayo era otro ordinario recitador de canciones amorosas.<sup>6</sup>)

Hasta el v. 8, la poesía de *El prisionero* fluye rítmicamente, con sus acentos fuertes que caen regularmente en la tercera o cuarta sílaba, pero nunca en sílabas contiguas, y con frecuentes grupos de consonantes suaves, como el *-nd-* de *cuando* y *calandria*, el *-nt-* de *cantar*, el *-mp-* de *campo* y el *-sp-* de *responde* (el *-st-* de *están* y el *-rv-* de *servir* son menos musicales). Además, cuatro de estos versos (los 2, 3, 5 y 6) sólo contienen dos acentos fuertes, siempre en la tercera o cuarta sílaba y la séptima, tres renglones (los 1, 4 y 8) llevan tres acentos,

---

*cherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965, cap. V. Romeu Figueras señala (p. 114) que el tema de mayo aparece asimismo en una cantiga de Santa María (la que empieza «Ben vennas, mayo») de Alfonso el Sabio.

5. BERCEO, *Los milagros de Nuestra Señora* est. 28 a-b: «El rosenner qe canta per fina maestría, / siquiere la calandria qe faz grand melodía» (en *Obras completas*, ed., Brian Dutton, Londres, Támesis, 1980<sup>2</sup>, t. I, p. 32); RUIZ, *Libro de buen amor*, est. 1614a-b: «Chica es la calandria e chico el ruiseñor, / pero más dulce cantan que otra ave mayor», ed. Jacques Joset, 2 vols., Madrid, Clásicos Castellanos, 1981<sup>2</sup>, t. II, p. 269; YÁÑEZ, *Poema de Alfonso XI*, est. 412a-13a: «Así como el mes de mayo / quando el ruiseñor canta, / responde el papagayo / ... / La calandra del otra parte» [véase el parecido con «Que por mayo era ... / cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor» de nuestro romance], ed. Yo Ten Cate, Madrid, CSIC, 1956, p. 117; VALENCIA, «En un Vergel deleytoso», v. 25: «Calandras e rruyseñores», en *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. José María Azáceta, 3 vols., Madrid, CSIC, 1966, t. III, p. 996. Fernán PÉREZ DE GUZMÁN asimismo pone juntos a los «calandrias e rruyseñores» en su «Fin de loores de santos», *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosq, 2 vols., Madrid, NBEA, 1912-15, t. I, p. 698.

En una refundición del romance de *Fontefrída* intercalada por Luis VÉLEZ DE GUEVARA en una versión de su comedia *Los hijos de la Barbuda*, figuran unos versos imitados del *Prisionero*: «Allí canta la ealandria, / allí canta el ruiseñor». Véase la edición crítica de *Los hijos* por María Grazia Profeti, Pisa, Università di Pisa, 1970, p. 165, nota al v. 1571, y p. 282.

6. Paolo SAVI-LOPEZ, *La novella provenzale del pappagallo* (Arnaut de Carcassés), Nápoles, A. Tessitore e Figlio, 1901, pp. 9-15, señala que el papagayo como cantor amoroso es de origen oriental, aunque se popularizó en Provenza y Francia. De allí pasaría a España, donde aparece en el *Libro de buen amor*, 1439a y 1615a, en YÁÑEZ, *Poema de Alfonso XI* (véase la cita en nuestra nota 5), y en fray Diego de Valencia (*loc. cit.* en nota 5, v. 30). Véase también la canción de *La Celestina* citada más adelante en nuestro texto.

pero siempre separados por una sílaba intermedia, y un verso (el 7) no incluye sino un solo acento fuerte (en la séptima sílaba, naturalmente).

Este ritmo melódico cambia bruscamente en el v. 9, donde hay cuatro acentos fuertes, dos de ellos en sílabas vecinas («yo, triste»), y otro cae en la inicial (en cambio, en los versos armoniosos de la primera mitad del poema, sólo hay un renglón —el octavo— que lleve énfasis en su primera sílaba). De los versos que siguen, casi todos tienen esquemas rítmicos quebrados, hasta cacofónicos. Cuatro traen sólo dos acentos principales, pero tres de éstos caen arrítmicamente en la primera sílaba (v. 13) o en la segunda (vv. 10, 15). Otros dos versos tienen tres acentos fuertes, pero dos de éstos caen desagradablemente en la segunda sílaba y la quinta (v. 12), o en la primera y la tercera (v. 16). El v. 11 lleva cuatro acentos, como el v. 9, y tres de ellos aparecen en sílabas contiguas («sé cuándo es»). Los grupos de consonantes también son notablemente menos melódicos que en la primera mitad del poema: predomina el *-st-* de *triste*, *esta* y *ballestero*, junto con el duro *-lb-* de *albor* y el áspero *-rd-* de *galardón*; hasta los dos *cuándo*s se vuelven menos suaves a causa de los acentos enérgicos que llevan.

En esta segunda mitad del poema, solamente la línea 14, «que me cantaba al albor», puede compararse en musicalidad con los versos de la primera mitad, y esto apropiadamente, pues describe el canto del pajarito que consolaba al Prisionero. Quizás nos sorprenda un poco ver cuán fácil es enumerar los procesos que crean la musicalidad y la discordancia en nuestro romance, pero nadie discutirá la eficacia con que el autor original y los subsiguientes refundidores han logrado evocar dos estados de ánimo contrarios, mediante la armónica presentación de la alegría en la naturaleza al llegar la época del amor, y la disonante descripción del prisionero que languidece en su calabozo. Como siempre en la poesía esmerada, la forma refleja fielmente el contenido.

Pasando ahora a examinar la materia de *El prisionero*, observamos que hay en este poema tres misterios, todos ellos relacionados entre sí: 1) ¿por qué está el prisionero en la mazmorra?, 2) ¿cuál es la relación entre la festiva escena de mayo y la situación del protagonista?, y 3) ¿qué importancia tiene la avecilla, fuera de anunciarle el alba al preso? Podemos empezar con el segundo problema, y considerar como hipótesis que el héroe está preso por cuestiones de amor: éste parece ser el sentido del contraste entre el triste estado del cautivo en la segunda mitad del poema y el regocijado mayo de la primera mitad. Si el propósito del autor fuera sólo el de contraponer la aflicción del encarcelado con una alegría general, no parece que hubiera escogido los detalles de un evento tan particular como un mayo. Ahora, ¿qué pájaro podría enlazarse con semejante situación amorosa, y cuál sería su papel?

En la poesía francesa de los siglos *xv* y *xvi*, tanto la culta como la popular, los pájaros jugaban un papel muy importante —el de mensajeros del amor. En otras palabras, había avecillas que llevaban recados entre los enamorados, sobre

todo para testimoniar su adoración y su fidelidad eternas.<sup>7</sup> Tal uso no era nada original, ya que Anacreonte había escrito un poema que se titula «El recado de la paloma», y que cuenta cómo él envió este pájaro a su querido Batilo.<sup>8</sup> Muchos siglos más tarde, los trovadores habían de utilizar el mismo procedimiento, siendo tal vez los ejemplos más famosos Peire d'Alvernha con su poesía «Ros-sinhol, el seu repaire»,<sup>9</sup> y Arnaut de Carcassés, con su cuento del papagayo.<sup>10</sup> Aunque el empleo más extendido del pájaro mensajero sin duda se documenta en Provenza y Francia, tampoco falta en la poesía popular italiana.<sup>11</sup> Pero lo que interesa más para nuestros propósitos actuales, es constatar que el tema también se conocía en España, y por las mismas fechas en que primero aparece el romance de *El prisionero*. Una de las encantadoras canciones que entona Melibea mientras espera la visita de Calisto dice así:

Papayos, rui señores  
que cantáis al alborada,  
llevad nueva a mis amores  
cómo espero aquí asentada.<sup>12</sup>

7. Véanse Julien TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France*, París, E. Plon, 1889, pp. 88-90, 99-103; SAVY-LOPEZ, *La novella provenzale del pappagallo*, pp. 5-30 (reproducido con importantes adiciones en «Uccelli in poesia e in leggenda», *Trovatori e poeti: Studi di lirica antica*, Palermo, Sandron, 1906, pp. 145-86; véanse las pp. 158 y 170-77); Alessandro D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti, 1906<sup>2</sup>, pp. 98-101; Ramiro ORTIZ, «Messaggieri d'amore», *Varia romanica*, Florencia, La Nuova Italia, 1932, pp. 124-35; ROMEU FIGUERAS, ed., *Cancionero musical*, IV:1, pp. 109-10; Constance BULLOCK-DAVIES, «The Love-Messenger in Milun», *Nottingham Medieval Studies*, XVI (1972), pp. 20-27. Se hallará bibliografía adicional, inclusive para otros países, en Henry R. LANG, ed., *Cancioneiro gallego-castelhano: The Extant Galician Poems of the Gallego-Castilian Lyric School (1350-1450)*, New Haven, Yale University Press, 1913<sup>2</sup>, pp. 188-91, y en su reseña por Arturo FARINELLI, en *Deutsche Literaturzeitung*, XXV (1905), col. 155. De Provenza y Francia el motivo del pájaro mensajero pasó al Canadá, donde se conserva tan bien como en su país de origen. Véanse, a título de muestra, Marius BARBEAU, ed., *Romancero du Canada*, Toronto, Macmillan, 1937, pp. 223-28, y Marguerite et Raoul D'HARCOURT, ed., *Chansons folkloriques Françaises au Canada*, Quebec, Presses Universitaires Laval, 1956, pp. 148-51.

8. En *Elegy and Iambus ... with the Anacreontea*, ed. J. M. EDMONDS, 2 vols., Londres, Heinemann, 1931, t. II, n.º 15.

9. En Martín de RÍQUER, ed., *Los trovadores*, 3 vols., Barcelona, Planeta, 1975, t. I, pp. 316-20.

10. Texto en SAVY-LOPEZ, *La novella provenzale del pappagallo*, pp. 49-67.

11. D'ANCONA, *La poesia popolare*, pp. 98-99; ORTIZ, «Messaggieri d'amore», pp. 133-34.

12. *La Celestina*, Acto XIX, ed. Julio Cejador y Frauca, 2 vols., Madrid, Clásicos Castellanos, 1954, t. II, p. 179. Véase la erudita nota de Eugenio MELE, «Un "villancico" della *Celestina* popolare in Italia nel Cinquecento», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CVI (1935), pp. 288-91. Pierre LE GENTIL, *La Poésie lyrique Espagnole et Portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Plihon, 1949, t. I, pp. 165 y 504-505, afirma que en cuatro poemas del *Cancionero de Baena* (los n.ºs 11, 42, 553 y 558), «les oiseaux jouent un rôle analogue à celui qui leur est réservé dans la poésie française» (c. 165). La afirmación es excesiva: en dichos poemas los pájaros nunca actúan como mensajeros, sino como confidentes que dialogan con los narradores sobre el amor; son como los representantes de Cupido, y los consejeros de los amantes cuitados.

Lo más probable, entonces, es que la avecilla que tanto consolaba al prisionero con su canción matinal fuera un plumado mensajero que le servía de medio de comunicación con su dama. Podríamos preguntarnos qué clase de pájaro era éste que rendía tan señalado servicio a los amantes. Según acabamos de ver en la canción de Fernando de Rojas, podría ser hasta un papagayo, y en Italia a veces era una golondrina,<sup>13</sup> pero en Francia los recaderos más utilizados eran la calandria y el ruiseñor.<sup>14</sup> Esto es tanto más interesante cuanto que éstos son precisamente los pájaros que figuran en los vv. 5 y 6 de nuestro romance. Como el ruiseñor es con mucho el ave que más aparece en las historias de mensajerías, y además es el pájaro que mejor simboliza el amor, no erraremos mucho en concluir que él es el que cantaba para el Prisionero al rayar el día.

Toda la vida nos han dicho que los ruiseñores cantan de noche, y los mismos nombres de esa ave en inglés y alemán (*nightingale*, *Nachtigall*) parecen confirmarlo. En cambio, según la tradición poética, la que anuncia el alba y la consiguiente separación forzosa de los amantes clandestinos, es la calandria.<sup>15</sup> Sin embargo, el texto ya citado de *La Celestina* testimonia la leyenda del ruiseñor que canta a la alborada, como en nuestro romance. Otra tradición literaria todavía más pertinente para nuestro romance del Prisionero, es que el ruiseñor no simboliza el legítimo amor conyugal, sino la lujuria y el adulterio.<sup>16</sup> Puede ser por esto mismo que canta al alba, pues según un famoso poema provenzal, del trovador Jaufré Rudel, el ruiseñor inicia su canto luego de hacer el amor en el follaje.<sup>17</sup> Estas tradiciones literarias pueden ayudarnos a suplir los silencios de nuestro romance. Si suponemos que la avecilla que tanto confortaba al Prisionero era un ruiseñor, y que éste encarnaba los simbolismos usuales en los de su especie, entendemos muy bien por qué el cruel ballestero lo mata, y hasta por qué nuestro héroe está sumido en un calabozo.

A lo mejor el pajarillo era tan caro al encarcelado no sólo porque le avisaba del paso de los días y las noches,<sup>18</sup> sino porque existía una profunda simpatía e identificación entre ellos: el Prisionero veía a un cómplice en el ruiseñor, a un compañero en aventuras galantes. Probablemente el joven y apuesto preso tuvo amores con una bella malmaridada, la cual es de suponer (según los usuales patrones poéticos y novelescos) estaba casada con un esposo viejo y celoso. Es de presumir, además, que este marido receloso hiciera encarcelar a su afortunado rival, exactamente como pasara con el notorio Macías el Enamorado. Quizá este marido engañado también quisiera matar al verdugo de su honra (al igual que el

13. ORTIZ, «Messaggieri», p. 134.

14. TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire*, p. 89.

15. Beryl ROWLAND, *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1978, p. 99.

16. ROWLAND, *Birds*, p. 107.

17. «Quan lo rossinhols el folhos», en Riquer, *Los trovadores*, n.º 9.

18. FOSTER, *Early Spanish Ballad*, p. 113, ve esto como la principal función de la avecilla.

otro que se vengó de Macías), pero no pudo, por estar él protegido por el mismo calabozo que le ocultaba la luz del día. Entonces el viejo celoso se vengaría en el pajarillo mensajero, que tanto él como el Prisionero y la dama verían como vivo símbolo de la pasión adulterina.

Amén del modelo proporcionado por la leyenda de Macías, que tantas analogías parece guardar con la historia secreta del Prisionero, hay un difundido cuento francés que tiene tal vez aún más paralelos con nuestro romance. Se trata de un *lai* de Marie de France, titulado *Laüstic*.<sup>19</sup> Aquí encontramos el mismo triángulo amoroso compuesto por los jóvenes amantes y el marido celoso. En *Laüstic* los enamorados no pueden juntarse carnalmente, pero se miran y hablan largamente desde sus respectivas ventanas. La mujer se levanta tantas veces por la noche para ir a su ventana que esto acaba por irritar al marido, quien le pregunta qué hace allí. Ella responde que toda su ilusión consiste en oír cantar al ruiseñor. El malvado esposo —que no parece estar enterado de los amores platónicos de su mujer con el vecino— hace atrapar al pajarito y lo mata delante de ella, tirándoselo al pecho. El hecho de que quede una mancha de sangre en el seno de la dama (vv. 117-19) pone de relieve el simbolismo sexual del pájaro, que por otro lado era harto conocido en la literatura universal.<sup>20</sup> Vemos, pues, que el romance del *Prisionero* podría coincidir en sus líneas generales con el difundido cuento genérico de la joven casada a la fuerza con un viejo receloso, y que termina por entregar su afecto a un mancebo de su misma edad. El único rasgo importante que faltaba en ese esquema era el del esposo que mata al ruiseñor símbolo del amor prohibido y mensajero de los jóvenes. Al incorporar este trazo clave, es muy posible que el poema del *Prisionero* refleje la influencia del *Lai de laüstic*.

Este origen para nuestro romance parece aún más probable cuando consideramos que el cuento de Marie de France fue incorporado a una colección «cuyo rastro se encuentra en todas las literaturas de Europa», al decir de Marcelino Menéndez y Pelayo, o sea, el *Gesta romanorum*.<sup>21</sup> El relato 121 del *Gesta (De gloria mundi et luxuria* <sup>22</sup>) no sólo imita el poema de *Laüstic*, sino que le intro-

19. *Les Lais de Marie de France*, ed. Jean Rychner, París, H. Champion, 1966, pp. 120-25.

20. Es español, francés, italiano y alemán, *pájaro* puede significar «pene». Véanse, por ejemplo, Salvador Novo, *Las Aves en la poesía castellana*, México, FCE, 1953, pp. 48-49; Pierre ALZIEU, Robert JAMMES e Yvan LISSORGUES, ed., *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1975, índice, D. McGRADY, «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los Cuarenta enigmas en lengua española», *Críticón*, XXVII (1984), p. 84; Pierre GUIRAUD, *Dictionnaire érotique*, París, Payot, 1978, p. 468; Nora Galli de' PARATESI, *Le brutte parole*, Verona, Mondadori, 1969, p. 107. El simbolismo fálico del pájaro es conocido en el folklore y la literatura; ver Ad de VRIES, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, Nort-Holland, 1976<sup>2</sup>, p. 48a.

21. *Orígenes de la novela*, 4 vols., Santander, CSIC, 1943, t. III, p. 78.

22. *Gesta romanorum*, ed. Hermann Oesterley, Berlín, Weidmannsche Buchhandlung, 1872, pp. 470-71.

duce un cambio que lo acerca aún más a la acción del *Prisionero*: aquí el marido celoso no desnuda a la infeliz avecilla después de hacerla atrapar con trampas, como hace el viejo receloso en *Laüstic*, sino que él mismo la mata en el follaje, con su arco y flecha. Esta acertada mejora en la versión del *Gesta romanorum* hace que su acción coincida estrechamente con la del *Prisionero*, tanto en lo que se narra como en lo que se sugiere. Por consiguiente, creo que podemos concluir con bastante certeza que la inspiración para el argumento de nuestro romance provino de la primera parte del cuento de María de Francia, tal como quedó modificado en el *Gesta romanorum*,<sup>23</sup> y de la leyenda de Macías.

Hasta ahora, nada hemos dicho de la evidencia de otros textos del siglo XVI, y la luz que pueden arrojar sobre el origen de *El prisionero*. El primer texto que habría que tomar en cuenta es la versión larga del romance, la cual aparece en el *Cancionero de romances* de 1550, a los 39 años de la aparición de la redacción corta en el *Cancionero general* de 1511. Dice así esta continuación:

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Cabellos de mi cabeza<br/>lléganme al corvejón;<br/>los cabellos de mi barba<br/>20 por manteles tengo yo,<br/>las uñas de las mis manos<br/>por cuchillo tajador.<br/>Si lo hacía el buen rey,<br/>hácelo como señor;<br/>25 si lo hace el carcelero,<br/>hácelo como traidor.<br/>Mas quién ahora me diese<br/>un pájaro hablador,<br/>siquiera fuese calandria,</p> | <p>30 o tordico o ruiseñor:<br/>criado fuese entre damas<br/>y avezado a la razón,<br/>que me lleve una embajada<br/>a mi esposa Leonor,<br/>35 que me envíe una empanada,<br/>no de trucha ni salmón,<br/>sino de una lima sorda<br/>y de un pico tajador:<br/>la lima para los hierros<br/>40 y el pico para la torre.<br/>Oídolo había el Rey,<br/>mandóle quitar la prisión.<sup>24</sup></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Aunque los comentadores más autorizados, desde Menéndez y Pelayo<sup>25</sup> Entwistle<sup>26</sup> y Menéndez Pidal<sup>27</sup> hasta Colin Smith,<sup>28</sup> Armistead y Silver-

23. El resto del cuento del *Gesta* no tiene nada que ver con *El prisionero*: la dama cuenta a su enamorado la vil acción de su marido, y aquél lo mata; con el tiempo, se muere la vieja esposa del galán, y así los amantes pueden casarse y vivir felices. En *Laüstic*, en cambio, la dama envía el cadáver del ruiseñor al galán, quien lo guarda como una reliquia en un cofre que manda elaborar expresamente para este propósito. Este final abierto, que nada dice sobre el futuro del amor proscrito de los jóvenes, se parece más a la incierta suerte del prisionero.

24. MENÉNDEZ Y PELAYO, ed., *Antología*, VIII, p. 274; CEJADOR y FRAUCA, *La verdadera poesía*, II, p. 215.

25. MENÉNDEZ Y PELAYO, ed., *Antología*, VII, p. 408.

26. «The Prisoner», p. 9; «La chanson», p. 260.

27. *Romancero hispánico*, II, p. 45.

28. Ed. *Spanish Ballads*, p. 208.



man <sup>29</sup> y Michelle Débax <sup>30</sup> están acordes en que esta versión larga sea la original, me parece evidente que esto no es así.<sup>31</sup> No hay necesidad de hacer más que comparar los primeros 16 versos con los 26 siguientes para apreciar la enorme diferencia de calidad artística: no es posible que la misma mano haya redactado los dos trozos. La segunda porción es sencillamente una continuación escrita por un versificador de tan pocas luces que no comprendía que la grandeza del romance original consistía precisamente en sus misterios y su silencio final, y él quiso proporcionarle una resolución concreta. La mediocridad de este escritor queda evidente en el hecho de que nada aclara de los incógnitos del romance, y sólo da una solución muy burda para el problema de la prisión. Lo único que tiene de interesante esta continuación, es el motivo del pájaro mensajero —bien que quizá nunca antes este recadero haya servido de intermediario entre un marido y su mujer.

Las glosas hechas al romance por Nicolás Núñez y Garci Sánchez de Badajoz, que se publicaron asimismo en el *Cancionero general*, respectivamente en las ediciones de 1511 y 1514,<sup>32</sup> nada esencial agregan a nuestros conocimientos, excepto que el Prisionero de Sánchez se dirige a su «señora», revelando así un tema amoroso. Por último, un romance tardío zurcido de trozos de piezas antiguas,<sup>33</sup> hace que en una cacería Roldán oiga el lamento del Prisionero, y que lo ponga en libertad. En resumen, las continuaciones de nuestro romance son tan infelices como es lo usual en tales casos (piénsese en las secuelas del *Lazarillo*, del *Guzmán* y del *Quijote*), y por la misma razón: sus autores no supieron entender en qué residía lo artístico de la obra original, y por consiguiente sus prolongaciones nada tenían que ver con el tema de sus modelos.

En conclusión, podemos decir que la grandeza del romance de *El prisionero* estriba en su magnífico uso del silencio, pues utiliza el mínimo de detalles necesarios para sugerir la historia que hay detrás de lo poco relatado. La primera sugerencia de que el protagonista se halla preso por razones amorosas, se descubre en el muy logrado contraste entre el alegre ambiente de amores en la primera mitad del poema, y la triste soledad del Prisionero en la segunda. Este efecto queda subrayado por lo melodioso del verso en los primeros ocho renglones, y por lo quebrado del ritmo en los ocho restantes. La segunda insinuación del tema amoroso se encuentra en el motivo de la avejilla que tanto consolaba

29. *Judeo-Spanish Ballad Chapbooks*, p. 128.

30. Ed. *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 330.

31. De esta misma opinión son ASENJO y BARBIERI, ed., *Cancionero musical*, p. 77, y HANSSEN, «Las coplas 1788-1792 del *Libro de Alexandre*», p. 24.

32. Los textos pueden verse en la edición del *Cancionero general* publicada por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols., Madrid, Miguel Ginesta, 1882, t. I, pp. 550-51, y t. II, pp. 526-27, y en RODRÍGUEZ-MOÑINO, ed. *Cancionero general*, fol. CXXXVI verso, y ed. *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Valencia, Castalia, 1959, pp. 59-60.

33. En Agustín DURÁN, ed. *Romancero general*, BAE, X, Madrid, Hernando, 1930, n.º 372.

al Prisionero con su canto al albor. Este empleo del pájaro mensajero denuncia una probable influencia francesa sobre el romance, y el crucial detalle de su muerte a manos de un posible resentido hace muy verosímil el influjo del renombrado *Lai du laüstic* de Marie de France, a través de su refundición en el *Gesta romanorum*. Sin embargo, la técnica narrativa es muy distinta en las dos obras, pues en *Laüstic* casi todo está dicho (menos el simbolismo sexual del pájaro), mientras que en *El prisionero* casi todo está sugerido. Esta extrema delicadeza y sutilidad de la versión corta contrasta totalmente con lo burdo de la acción en la redacción larga; por consiguiente, es indudable que la versión extensa no es la original, como se viene diciendo, sino una continuación pergeñada *a posteriori* por un poeta de corto vuelo.