

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Los gitanos como máscaras del teatro renacentista

Hélène Tropé

(Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France)

Abstract This is an analysis of the character of the gipsy in the old and Renaissance Iberian Peninsula plays. In Lope de Rueda's *Auto de la Huida a Egipto, Medora and Eufemia* (1567) and in his *paso La gitana ladrona*; in Juan de Timoneda's *Turiana* (1563) or in Gil Vicente's plays, not leaving out other contemporary plays. We will start by showing how this characters are a highly codified projection, how are they gestated and how the same cliché serves sometimes to a humorous purpose while other times the gipsies are considered as heralds of misfortune. We will finally analyse some cases in which the playwrighters use these gipsies with a moral and satiric aim to condemn the vices and flaws of men and society.

Sumario 1 Introducción. – 2 Génesis del personaje literario. – 3 Los rasgos definitorios del gitano, personaje cómico y blanco de la sátira. – 4 El gitano, instrumento de la sátira. – 5 Conclusión.

Keywords Gypsies. Theater. Renaissance. Satire

1 Introducción

Sabido es cómo abundan los personajes archicodificados en el teatro español del siglo XVI: negros, vizcaínos, franceses, portugueses, etc. Estos últimos son los que más y mejor se han estudiado (cfr. Weber de Kurlat 1971, Diago 1991). En cambio, salvo muy contadas excepciones como los dos excelentes artículos de María Ana Ramos (2003) relativos a los cingaros en el teatro de Gil Vicente, los gitanos carecen de estudios de conjunto, razón por la que este trabajo se propone examinar esta figura, comenzando por la génesis del personaje, analizando sus rasgos definitorios y mostrando cómo los mismos clichés persiguen a menudo fines humorísticos mientras que otras veces se considera a los gitanos heraldos de la desgracia. Para terminar estudiaremos algunos casos en que los autores utilizan a estos personajes con fines satírico-morales para probar los vicios y defectos de los hombres y de la sociedad.

2 Génesis del personaje literario

Los gitanos como personajes literarios hacen su aparición en los teatros de Portugal, Italia y España a partir del siglo XVI. La primera referencia portuguesa data de mediados del siglo XV, en una poesía de Luis Silveira titulada «As Martas de D. Jerónimo», publicada en el *Cancionero General* de García de Resende editado en Lisboa en 1516, y que recoge el *topos* del gitano engañador que después se verá por doquier: «Queyxa-sse Luys Teyxeira, | tem ja mil concrusoes postas, | que lhe tiraram das costas | estas peles de toupeyra. | Nam ssabe per que maneira | lhe fizeram tal enguano; | diz c'ou ele foy Ciguano, | ou muy fina feyticeira» (Resende [1516] 1852, pp. 295-296).¹

Es en la *Farça o Auto das Cinganas* de Gil Vicente donde aparece por primera vez sobre las tablas el personaje de la gitana. Según reza el propio texto, se representó ante el rey don Juan III en la ciudad de Évora en 1521 (cfr. Vicente 1834, p. 192). Sin embargo lo más probable es que se representara en 1525 (cfr. Freire 1944, pp. 190-192). Al final de esta pieza, que transcurre en un ambiente cortesano, aparecen las cingaras al igual que lo hacen en el *Auto da Festa* (1528) del mismo autor y en el *Auto da Lusitânia* (1532). En esta última obra, en un ambiente legendario, Mercurio asimila a las «diosas de Grecia y Egipto» a gitanas, en una impresionante amalgama de todo lo oriental (Vicente 1983, 1: pp. 547-582).²

En lo que respecta a España, el *Códice de Autos viejos* (fechado en 1575 aunque es muy posible que sea una versión de textos medievales más antiguos) incluye dos autos en los que aparece el personaje del gitano. El *Auto de la huida de Egipto* (cfr. Reyes Peña 1998, 2: pp. 583-589; Huerta Calvo, pp. 135-145) presenta a cuatro gitanas y un gitano, personajes genéricos y sin nombre cuya relación con la obra nace de su procedencia. En efecto, en la época se les consideraba oriundos de una región de Grecia conocida como «pequeño Egipto» y a ellos se aludía como «gitanos» o «egipcianos». El *Auto del finamiento de Jacob*, recogido en el mismo código (cfr. Reyes Peña 1998, 3: pp. 317-322), incluye a dos gitanos ladrones cuya función es divertir al público ya que, en aquella época, estos personajes eran tipos cómicos, blanco de la sátira.

En la *Comedia llamada Aurelia* (cfr. Timoneda 1911, 1: pp. 315-376) aparecen así mismo los gitanos, pediguños y echadores de la buenaventura. Esta comedia, debida muy posiblemente al librero y escritor valenciano

1 Todo nuestro agradecimiento a Ilda Mendes Dos Santos y a Olinda Kleiman por su magnífica traducción francesa de estas estrofas.

2 Respetamos escrupulosamente la lección del texto fijado por la editora, Maria Leonor Carvalhão Buescu (aun cuando la ortografía y acentuación de las palabras de los versos citados aquí y a continuación no son las de ahora), incluso cuando citamos los nombres de los personajes fuera de cita (caso de Lucrécia y de Lusitânia).

Joan Timoneda (quien la habría compuesto antes de 1553), se representó por primera vez a comienzos de 1560. Joan Mey la imprimiría en 1564 como parte de un conjunto de pasos y comedias titulado *Turiana* ([1564-1565] 1979).

Por otra parte, es bien conocido el antecedente italiano de *Medora*, comedia de Lope de Rueda revisada y editada en Valencia en 1567 por el mismo Timoneda (1567) que copia casi al pie de la letra *La Cingana* de Luis Arthemio Giancarli (1564), obra impresa en Mantua en 1545 en la que se aborda la figura del gitano como secuestrador de niños. Lope de Rueda plasma el personaje en otra obra, *Eufemia*, compuesta hacia 1542 y publicada en 1567. Una de las fuentes de *Eufemia* sería la mencionada *Aurelia* (cfr. Diago 1984).

En base a este corpus de obras intentaré mostrar que los gitanos aparecen como personajes estereotipados, a veces cómicos y otras veces blanco de la sátira e incluso instrumento de la misma.

3 Los rasgos definitorios del gitano, personaje cómico y blanco de la sátira

En estas obras interesa rastrear lo que Julio Caro Baroja denominó «los gitanos en cliché» (1980, p. 103), es decir, aquellos tópicos ya presentes en producciones tempranas, como reflejo de la realidad y mentalidad de la época, que la literatura posterior habría de difundir profusamente.

Casi siempre tienen una función humorística, empezando por su principal rasgo distintivo: su habla ceceante con remedos del romaní o jerga gitana como esta extraña frase: «chuchuline mechulachen» en la comedia *Medora*, de Lope de Rueda ([1567] 2001, p. 233).

Es destacable que ya en el *Auto de Lusitânia* las diosas paganas que asisten a las bodas de Lusitânia hablan un castellano salpicado de lusismos, plagado de ceceos y de 'oes' transformadas en 'us' (cfr. Teyssier 1959, pp. 254-256). Se trata de una jerga literaria, como el sayagués, que intenta plasmar la forma de hablar de los gitanos de la época pues los de Portugal procedían de España y seguían utilizando el español en sus relaciones con los portugueses (cfr. Teyssier 1959, p. 256). Así hablan las diosas Vénus, Verecinta, Vesta y Juno del *Auto de Lusitânia*: «Venus: Oh, Lusitania señora, | tú te puedes alabar | de desposada dichosa, | y pámpano de la rosa, | y serena de la mar, | frescura de las verduras, | roció de l'alvorada, | perla bien aventurada, | estrella de las alturas, | garça blanca namorada» (Vicente 1983, 2: pp. 575-576). Esta adopción del castellano como lengua propia, además, se declara explícitamente nada menos que por la propia Venus: «Portugal, dad os la manos, | y luego fiesta a la mano; | el cantar que le digamos | será el que en Grecia usamos, | tornado en buen castellano» (Vicente 1983, 2: p. 581). Efectivamente el auto termina por un

canto entonado a coro por las diosas en buen español de Castilla. También en *El auto da festa*, escrito en portugués, hablan en castellano las gitanas pero con menos ceceos que en el *Auto de las gitanas*.

Otro rasgo distintivo es su origen. Los gitanos que llegaron a la Península en la segunda mitad del siglo XV desde Zaragoza y Barcelona afirmaban proceder de Egipto o Grecia y por ello aparecen en obras como el *Auto de la huida a Egipto* donde también se alude a su constante vagabundear. Según antiguos documentos, los gitanos no habían querido asilar a José y a la Virgen María cuando huyeron de Herodes. Por consiguiente quedaron condenados ellos también a vagar familia por familia durante siete años hasta expiar su falta (cfr. Caro Baroja 1980, p. 109). Este episodio queda parcialmente reflejado en el *Auto* pues una gitana les niega la posada (Huerta Calvo 1984, p. 137, vv. 225-229) mientras otros los acogen (vv. 245-254). La leyenda aparece igualmente en *Aurelia* en boca de una que pide limosna: «E, dad a estos pecadores, | que andamos en penitencia» (Timoneda 1979, p. 15).

Proceden así mismo de Grecia o Egipto las que aparecen en el *Auto das ciganas*: «Martina: De Grecia çumuz, hidalgaz por Diuz» (Vicente 1983, 2: p. 490); y las de *A farsa da Lusitânia* hablan de lejanas tierras: «Vêm co' ele as soberanas | diesas de Grécia e Egipto, [...]» (Vicente 1983, 2: p. 569).

En estas obras las gitanas se consideran católicas y apelan a la caridad cristiana. En el *Auto das ciganas*, Casandra pide limosna mostrando una cruz (que o bien es un objeto o bien la forma con los dedos): «Casandra: [...], veiz aquí la cruz» (Vicente 1983, 2: p. 488).

En cuanto a las actividades propias de estos personajes, son características el robo y el embaucamiento, el rapto de niños, la adivinación y la buenaventura así como la música y el baile. Embaucador es el gitano de la escena segunda de un fragmento del *Dialogus* de Pamireno de 1562 (cfr. Alonso Asenjo, 2003) que tienta a los muchachos con el juego de la correhuela, juego que también practican los gitanillos embaucadores de los versos 3284-3287 de la «Segunda Parte de el Entetimiento» de la *Tragedia de San Hermenegildo* (cfr. Alonso Asenjo 1995, p. 632).

El gitano ladrón es un tópico generosamente cultivado por los autores al igual que el que se da a secuestrar a los pequeños. Esta actividad delictiva en concreto aparece por primera vez en *La Cingana* de Giancarli y su fortuna literaria se prolongará hasta *La gitaniella* de Cervantes. También en *Medora* aparece la gitana raptora de niños que cambia a su propio hijo por el que halla en una casa en la que entra.

Otro cliché es presentar a los gitanos como hechiceros y vaticinadores. En el *Auto das cingnas*, estas dicen la buenaventura a unas damas, a las que pronostican toda suerte de bienes y amores. Es notable la gracia y viveza con que se escenifica el afán de las mujeres por engatusar a las nobles y conseguir las deseadas monedas: «Lucrécia: Ciñuraz, queréiz aprender a hechizo, | que cepáiz hazer para muchaz cozaz?» (Vicente

1983, 2: p. 490). Les leen el futuro y las colman de halagos: «Lucrécia: Muestra la mano, roziña, | lirio de hermosura, | dirte he la buena ventura» (Vicente 1983, 2: p. 491).

En el teatro, las gitanas aparecen como maestras de la adulación, la lisonja y las zalamerías pero, como observó atinadamente Caro Baroja (1980, pp. 125-128), sus augurios son más producto de su capacidad para engañar que de algún don especial. Sin embargo, en algunas obras su talento se considera verdadero y la gitana aparece como emisaria de un destino feliz o aciago. En la pieza de Timoneda, los vaticinios que las gitanas ofrecen a Aurelia sirven al autor para anunciar, de forma poética, un desenlace favorable introduciendo una pizca de magia poética que debía ser muy del gusto del público.

Por su parte, las que aparecen en el *Auto de la huida a Egipto*, son instrumentos didácticos con las que se evoca la historia sagrada mientras que la gitana de la *Eufemia* de Lope de Rueda es heraldo de la desgracia, una figura casi sobrenatural.

Si el gitano es, por lo general, un divertido personaje al que se tacha de ladrón, mentiroso y embaucador y cuya jerigonza mueve a la risa, en otras obras se presenta como instrumento de la sátira.

4 El gitano, instrumento de la sátira

Gil Vicente acude a este personaje para reprobear la credulidad y mezquindad de las damas de la corte. Así, las que aparecen en el *Auto das ciganas* se quejan de su tacañería: «Cassandra: Ceñuraz, con bendición | oz quedad, pues no dais nada. | Lucrécia: No vi gente tan honrada | dar tan poco galardón» (Vicente 1983, 2: p. 495).

Fijémonos en que la réplica de Lucrécia carece de deformación jergal. ¿Por qué? Vamos a intentar aclararlo. A lo largo de la obra, los gitanos se dirigen a los nobles sin que estos contesten nunca y para entender este hecho hay que tener en cuenta que, al igual que muchas otras obras de la *Copilaçam* (o recopilación de las obras de Gil Vicente, 1562), este auto se representó en un salón de palacio con los actores compartiendo espacio escénico con los cortesanos que, de hecho, venían a formar parte del elenco si bien de forma silenciosa. Según se recoge en la *Crónica de D. Joao II*: «el escenario estaba a la misma altura del público, que se congregaba probablemente a ambos lados de la sala donde los actores representaban delante del rey» (cfr. Calderón, Reckert 1996, p. XXXII; Ferrer-Lightner 2012). Se puede hablar de una eficaz «estructura especular» (cfr. Escudero Martínez 1989) donde el público se incorpora al espectáculo y se considera integrado en los hechos de ficción. Es muy posible que, al igual que en el *Auto da festa*, en el *das ciganas* se trate de hacer burla de la credulidad y avaricia de las damas nobles que aceptan

la buenaventura pero se niegan a recompensar a quienes se la dicen y a ejercer la caridad cristiana (cfr. Zimic 2003, p. 247). Se verifica así una significativa inversión: los personajes que no hablan se convierten, con sus defectos, en el foco de atención mientras que los gitanos dejan de ser considerados unos estafadores. En el *Auto da festa* se aprecia esta misma burla: las señoras consienten que les lean el futuro pero nada dan a cambio con lo que las gitanas les suelen echar alguna que otra maldición: «Dad señoras preciadas | y enamoradas; | pues que nada no me dais | plega a Dios que os veais | mucho, mucho desamadas | de los que vos mas amais» (Vicente 1983, 2: p. 682).

La enseñanza moral la imparte la Verdad quien, escuchando cómo las gitanas lisonjean y tratan de embelesar a los nobles, las expulsa de la corte sin contemplaciones: «Verdade: Eu são a Verdade | filha legitima da Santa Trindade | e curo mui pouco de lisonjeria» (Vicente 1983, 2: p. 683).

Además, si bien es verdad que su jerigonza convierte a estos personajes en seres inferiores, incapaces de expresarse con corrección, el castellano depurado de Lucrecia al final del *Auto das gitanas*, su ya observada carencia de deformación jergal en el momento en que denuncia de forma lapidaria la mezquindad de las damas, contribuye, si no a elevarla en la escala social, al menos a dignificarla.

En resumen, Gil Vicente se sirve del personaje de la gitana para desenmascarar la falta de moralidad que impera en la corte. El dramaturgo se pone del lado de los gitanos y la sátira se vuelve subversiva y adquiere un objetivo moralizador, de denuncia de los vicios, que busca restaurar un orden moral.

También parece perseguir un objetivo moralizante el *Paso de la gitana y Gargullo*, que forma parte de la comedia *Medora* (cfr. Rueda [1567] 2001, pp. 238-242) donde el ladrón engañoso Gargullo se ve estafado por una gitana más astuta que él. En esta obra como en otras la gitana es, ante todo, una embustera ladrona: cambia a Gargullo una cadena de oro que este había sustraído, su capa y un ducado por un saco que ella afirma haber robado y que está lleno de diamantes y rubíes pero que, en realidad, no contiene sino escoria y carbón. Más allá de la comicidad evidente, este *Paso* parece buscar que el espectador repruebe la codicia del ratero. Desde este punto de vista, y al igual que en el *Auto das gitanas*, se instrumentaliza el personaje de la cingara que aparece como elemento reprobador de la avaricia y la falta de honradez, así como herramienta para castigar a Gargullo, el engañoso engañado.

5 Conclusión

Los rasgos característicos del personaje del gitano son, a menudo, los mismos en muchas de las obras del siglo XVI: vienen de Grecia o de Egipto; hablan una ridícula jerga ceceante; son ladrones, embusteros, embaucadores... En suma, son personajes negativos y archicodificados que, de manera significativa, carecen de nombres individualizadores. Estas máscaras casi siempre son figuras cómicas, de las que es lícito burlarse, pero, en algunas obras, aparecen como instrumento de la sátira y sirven para reprobar los vicios y malas costumbres de la época.

Estas obras quedan, pues, unidas por unos rasgos y unos fines comunes. Ahora bien, quedaría por aclarar las deudas que unas mantienen con otras, en especial las italianas y las españolas. En efecto, ha quedado establecido que *Medora* procede de la comedia italiana *La cingana*, de Giancarli (cfr. Arróniz 1969, pp. 94-131), que tuvo gran influencia también en Francia (cfr. Bordigoni 2005). Igualmente se sabe que en la comedia popular italiana, judíos y bohemios eran tales objetos de burla que hasta existía un tipo de comedias llamadas *zingaresche* que, según parece, se representaban por ejemplo en Roma durante el carnaval, sobre carros cubiertos de ramas (cfr. Du Méril 1869, 2: p. 154) – eso sí todavía poco numerosas en la segunda mitad del siglo XVI (cfr. Piasere 1998) – comedias de las que es lícito preguntarse si pudieron influenciar a los dramaturgos españoles.

En cuanto a *Aurelia*, de Timoneda, es una de las fuentes de la *Eufemia*, de Lope de Rueda, y se caracteriza por un carácter preitalianista.

Por tanto, queda por estudiar cómo circularon estas obras entre Italia, España y Portugal; cuál influyó a quién. Existen algunos estudios sobre la figura del gitano en Italia y el género de la *Zingarescha* (cfr. Gambin 2008, 2010; Fassanelli, 2011; Franchi, 1988). No obstante, parece que solo trabajos de literatura comparada, llevados a cabo conjuntamente por italianistas, lusos e hispanistas, nos permitirán aclarar definitivamente la trayectoria literaria de esos grandes viajeros que recorrieron estos países de la Europa meridional lo mismo que circularon en las representaciones literarias.

Bibliografía

- Arróniz, Othón (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos.
- Alonso Asenjo, Julio (1995). *La 'Tragedia de San Hermenegildo' y otras obras del teatro español de colegio*. 2 vols. Madrid: UNED; Sevilla: Universidad de Sevilla; València: Universitat de València.
- Alonso Asenjo, Julio (2003). «Fragmento del *Dialogus* de Palmireno (1562)» [en red]. URL <http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/textos/Dialogus.pdf> (2017-04-10).

- Bordigoni, Marc (2005). «De *La Zingana* (1545) à *La dernière bohémienne* (1856): place de la bohémienne dans la société rêvée par la littérature populaire». Dans: Auraix-Jonchière, Pascale; Loubinoux, Gérard (éds.), *La Bohémienne: Figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe siècles*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 165-176.
- Caro Baroja, Julio (1980). *Temas castizos*. Madrid: Istmo.
- Diago, Manuel V. (1984). «La comedia llamada *Aurelia* de Joan Timoneda: una pieza clave del teatro preloquista». En: *Estudis en memòria del professor Manuel Sanchis Guarner: estudis de llengua i literatura*. València: Universitat de València, pp. 99-103.
- Diago, Manuel V. (1991). «Una máscara del teatro renacentista: el 'portugués enamorado', de las orillas del Tajo a las riberas del Plata». *Criticón*, 51, pp. 43-49.
- Du Ménil, Édélestand (1869). *Histoire de la comédie*, vol. 2. Paris: Didier.
- Escudero Martínez, Carmen (1989). «La estructura especular dramática (a propósito de Gil Vicente y Jardiel Poncela)». Dans: *Critique sociale et conventions théâtrales (domaine ibérique)*. Pau: Université de Pau et des pays de l'Adour, pp. 69-77.
- Fassanelli, Benedetto (2011). *Vite al bando: Storia di cingari nella terraferma veneta alla fine del Cinquecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Ferrer-Lightner, María (2010). «El lenguaje mixto como signo teatral» [en red]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. URL <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/lenmixto.html> (2015-01-02).
- Ferrer-Lightner, Maria J. (2012). «El dominio del espacio escénico en el *Auto de las Gitanas*» [en red]. *Argus-a*, 6 (2), s.p. URL <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/el-dominio-del-espacio-escenico.pdf> (2015-01-02).
- Franchi, Saverio (1988). *Drammaturgia Romana: Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma en el Lazio. Secolo XVII*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Freire, Anselmo Braamcamp (1944). *Vida e obras de Gil Vicente: 'Trovador, mestre da balança'*. Lisboa: Revista Ocidente.
- Gambin, Felice (a cura di) (2008). *Alle radici dell'Europa*, vol. 1, *Secoli XV-XVII: Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale*. Firenze: SEID.
- Gambin, Felice (a cura di) (2010). *Alle radici dell'Europa*, vol. 2, *Secoli XVII-XIX: Mori, giudei e zingari del Mediterraneo occidentale*. Firenze: SEID.
- Giancarli, Gigio Artemio (1564). *La Cingana*. Venezia: [Domenico Giglio], Appresso Camillo & Francesco, Franceschini, fratelli.
- Huerta Calvo, Javier (1984). *El teatro medieval y renacentista*. Madrid: Playor.
- Piasere, Leonardo (1998). «De quoi riaient les Vénitiens? Une lecture ethnologique de *La Zingana* de Gigio Artemio Giancarli (1545)». *Europeae*, 4 (1), pp. 149-192.

- Ramos, Maria Ana (2003). «Ciganos literarios do século XVI». Em: Mendes, Marília (ed.), *A lingua portuguesa em viagem = Actas do coloquio comemorativo do cinquentenario do leitorado de português de Universidade de Zurique* (Zurique, 20-22 de junho de 1996). Frankfurt am Main: Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 57-90.
- Ramos, María Ana (2003). «Que língua é a lingua dos ciganos vicentinos?». Em: Brilhante, Maria João (ed.), *Gil Vicente 500 Anos Depois = Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa* (Lisboa, 3-8 de junho de 2002), vol. 2. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 151-182.
- Reyes Peña, Mercedes de los (1998). *El 'códice de autos viejos': Un estudio de historia literaria*. 3 vols. Sevilla: Alfar.
- Resende, García de [1516] (1852). *Cancioneiro Geral*, vol. 3. Stuttgart: Gedr. auf Kosten des Literarischer Verein.
- Rueda, Lope de [1567] (2001). «Medora». En: Hermenegildo, Alfredo (ed.), *Las cuatro comedias*. Madrid: Cátedra.
- Rueda, Lope de (1567). *Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda. Dirigidas por Joan Timoneda al Illustre Señor don Martin de Bardaxin [...]*. Valencia: Ioan Mey.
- Teyssier, Paul (1959). *La langue de Gil Vicente*. Lille: Taffin-Lefort.
- Timoneda, Juan (1911). *Obras completas*, vol. 1. Valencia: Establecimiento tipográfico Domenech.
- Timoneda, Joan [1564-1565] (1979). «Comedia llamada Aurelia». En: *Turiana. En la qual se contienen diversas Comedias y Farças muy elegantes y graciosas, con muchos entremeses y passos apacibles: agora nuevamente sacadas a luz por Ioan Diamonte, reproducida en facsímile*. Valencia: Librerías París-Valencia.
- Vicente, Gil (1834). *Farça das Ciganas*. En: *Obras de Gil Vicente*, tomo 3. Hamburgo: Na oficina typographica de Langhoff.
- Vicente, Gil [1562] 1983. *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. 2 vols. Edición de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda.
- Vicente, Gil (1996). *Teatro Castellano*. Barcelona: Crítica.
- Weber De Kurlat, Frida (1971). «Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz: Portugueses en las farsas españolas del siglo XVI». En: Koseff, A. David; Amor y Vázquez, José (eds.), *Homenaje a W.L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, pp. 785-800.
- Zimic, Stanislav (2003). *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

