

# MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación  
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen III

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*

## Villasandino en su posteridad

La obra de cualquier poeta suele llegar a nosotros por dos medios –desde luego de diversa entidad–: la tradición textual directa y una variada muestra de testimonios de su fama entre los contemporáneos y posteriores más o menos inmediatos. Entre estos testimonios se cuentan también las menciones del poeta en inventarios y memorias y las citas parciales de su obra (o de la que se consideró tal, con o sin fundamento). No faltan los casos de autores que han llegado a sernos conocidos única o esencialmente a través de estos medios últimamente mencionados, a los que no siempre se atiende cuando se dispone de ellos. Por supuesto, estos materiales tienen especial interés cuando la posteridad ha sido preparada en alguna medida por el propio interesado, o hay razones para suponerlo. Pero, como sea, pueden tener un valor intrínseco nada desdeñable, algunas veces incluso para una *constitutio textus*: entonces se constata que más allá de la tradición textual directa, también retrospectivamente puede ser verdadero que la honra cría las artes. En algún caso prácticamente con esos solos mimbres ha llegado a ser leyenda o a proverbializarse la obra o el destino de un autor.

Repasaremos aquí las principales opiniones sobre Alfonso Alvarez de Villasandino y su obra expresadas en el siglo XV. No incluiremos entre éstas los calificativos *ad hominem* que sus coetáneos le endosaron en situaciones de tensión dialéctica más o menos impostada –así en recuestas, series de preguntas y respuestas, etcétera–, y que por ello no parecen, en su mayoría, fiables testimonios de juicios o de celebridad<sup>1</sup>. Conviene exceptuar de esta restricción a Juan Alfonso de Baena, quien, al margen de bastantes pullas versificadas contra él,

---

1. Sobre las convenciones propias de tales situaciones en la poesía cancioneril, *vid.* CUMMINS [1963] y [1965] y LABRADOR [1971], 46-81.

dejó cumplida muestra de su apreciación del poeta burgalés. Recordaremos, en fin, las trazas de la capacidad de Villasandino –modesta y sumamente equívoca– para inspirar a otros creadores: no tendremos ahora en cuenta, salvo en un caso en que ello es imprescindible, la presencia de composiciones suyas en cancioneros distintos del de Baena, pero sí la aparición de versos suyos citados en otros textos. Por lo demás, es evidente que la disponibilidad de un repertorio métrico de la poesía cancioneril y –en el futuro– de rimarios completos permitirán afinar en esta cuestión y en la de su prestigio e hipotético magisterio más de lo que ya se ha hecho<sup>2</sup>. También es claro que, después de mediados del siglo XVI comienza la historia de la erudición y de la crítica: ni la obra de Villasandino ni la crítica sobre ella tienen ya apenas incidencia en el ámbito de la creación literaria viva<sup>3</sup>.

Si el *Cancionero de Baena* no hubiese llegado hasta nosotros ni en la forma en que lo ha hecho<sup>4</sup>, la existencia de Villasandino y de sus versos se reduciría a unos pocos poemas de estilo y atribución desigual dispersos por varios cancioneros de diversas familias y a unas mínimas noticias en las letras de los siglos XV y XVI<sup>5</sup>. Tales materiales habrían tenido suficiente entidad para haber intrigado a los historiadores de la literatura, pero difícilmente les hubieran permitido sospechar las dimensiones y significación de lo perdido. Puede discutirse si la obra de Villasandino hoy disponible permite caracterizarle o no como un prodigio de fecundidad teniendo en cuenta que la escribió a lo largo de un medio siglo; también la representatividad del *Cancionero de Baena* en el conjunto de la poesía cancioneril<sup>6</sup>. Sin embargo, pese a sus innegables rarezas, ni existe compilación más rentable para los historiadores de la poesía más antigua de la corte castellana de tiempos postalfonsíes (no hoy, sino desde el Marqués de Santillana) ni hay

2. Pensamos en un trabajo como el libro de BELTRÁN [1988], dedicado al género de la canción. Un rimario completo de la poesía de Villasandino en MOTA [1992].

3. A no ser que se consideren en este capítulo anécdotas –ya muy próximas a nuestros días– como la mención de Villasandino “trovando a lo cortesano” en la leyenda histórica de JOSÉ ZORRILLA *Los borceguíes de Enrique II*; o que Pedro Sáinz Rodríguez, a lo que parece sableado una que otra vez por Rafael Alberti cuando ambos eran jóvenes, apodase “Villasandino” al poeta de *Sobre los ángeles*. Contaba la anécdota don Pedro en una entrevista que concedió al diario *El País* en el otoño de 1981.

4. Esto es, a través de una copia tardía no sin sospecha de infidelidad a la inicial voluntad del compilador, JUAN ALFONSO DE BAENA: *vid.* al respecto los trabajos de TITTMANN [1968] y de BLECUA [1974-1979].

5. A partir de aquí nos referiremos a los distintos cancioneros por medio de las siglas del *Cancionero del siglo XV* de BRIAN DUTTON (y a esta obra por CSXV).

6. Sobre cómo la temprana recuperación del *Cancionero de Baena* por la erudición moderna ha condicionado la visión de los estudiosos acerca de todo el fenómeno de la poesía cancioneril ha hecho recientemente interesantes consideraciones DUTTON, “Introducción”, CSXV, vol. I, v-vii. El mismo autor ya señaló que el *Cancionero de Baena* reflejaba principalmente “the rather pompous taste of bourgeois clerks, scribes and officials” (DUTTON [1979], 456).

poeta cancioneril del que hayan llegado más de dos centenares de composiciones. Aun así, volviendo a la hipótesis de partida, la sospecha de que Villasandino habría escrito muchos versos no habría podido por menos que surgir. Lo exigen sobre todo las líneas que el Marqués de Santillana le dedicó en su *Prohemio e carta*:

“Desdel tienpo del Rey don Enrique, de gloriosa memoria, padre del Rey nuestro señor, e fasta estos nuestros tienpos, se començó a eleuar más esta sçiençia e con mayor elegança, e ha auido onbres muy doctos en esta arte, principalmente Alfonso Aluares de Yliescas, grand dezidor, del qual se podría dezir aquello que, en loor de Ouidio, un grand estoriador descriue, conuiene a saber: que todos sus motes e palabras eran metro. Fizo tantas cançiones e dezires que sería bien largo e difuso nuestro proçesso sy por extenso, aun solamente los prinçipios dellas, a recontar se ouiesen. E así por esto, commo por ser tanto conoçidas e esparzidas a todas partes sus obras, passaremos a miçer Françisco Inperial, al qual yo no llamaría dezidor o trobador mas poeta, commo sea çierto que, sy alguno en estas partes del occaso meresçió premio de aquella triumphal e láurea guirlanda, loando a todos los otros, éste fue”<sup>7</sup>.

Tal como suele entenderse y puntuarse este pasaje, Santillana parece resaltar como autor famoso –además de prolífico, en eso no hay duda– a Villasandino, que no a Imperial. Y aportaría el dato de que, mediado el cuatrocientos, un cuarto de siglo después de la probable fecha de su muerte (acaecida sobre 1424)<sup>8</sup>, los versos de Villasandino seguían gozando de fama y reconocimiento que hubieran resultado manifiestos a un joven de unos dieciocho años como era el Condestable de Portugal<sup>9</sup>. Todavía encierra misterio el interés por Villasandino de Baena y de Santillana, autores cultural y socialmente tan distintos a él y entre sí, pero tal interés es indudable. Y quizá sería en el caso de Baena, tan proclive al diletantismo intelectual, a la poesía con pretensiones, en el que podría resultar más sorprendente. Cierto es que, como han señalado Karl Kohut y Julian Weiss, bien poco se parece Villasandino, al menos por la imagen que de él podemos hacernos –aun en el supuesto más favorable– al ideal, sobre todo social, de poeta que dibuja

7. Tomamos la cita de GÓMEZ MORENO y KERKHOFF, eds., *Santillana*, 452, por su menor paleografismo y por no presentar variación en cuanto a puntuación respecto a la *editio maior* del propio GÓMEZ MORENO [1990], que incluye aparato crítico y una anotación más rica.

8. No hay poema suyo que pueda fecharse con posterioridad a ese año. Sobre el asunto, *vid.* BUCETA [1929].

9. El *Prohemio* de SANTILLANA suele fecharse entre 1445 y 1449. GÓMEZ MORENO y KERKHOFF, eds., *Santillana*, lxxix, han apostillado que “lo más probable es que se compusiera este último año [1449]”.

Baena<sup>10</sup>. Y también que, a la vista de su obra, parecen un tanto exorbitadas –desde una perspectiva moderna– las palabras que le dedicó, llamándole

“...el muy sabio e discreto varón e muy singular conponedor en esta muy graçiosa arte de la poetría e gaya çiençia Alfonso ‘Alvarez de Villasandino, el qual, por graçia infusa que Dios en él puso, fue esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores que fasta oy fueron en toda España’”<sup>11</sup>.

Pero quizás es que Baena no quiso o no pudo, a la hora de organizar su cancionero, prescindir de unas reliquias como las obras de nuestro autor, un anciano testigo, recientemente desaparecido, de los comienzos de la dinastía trastámara, en los cuales fue poeta áulico. Abultadas reliquias con las que, dado su polimorfismo (¿ejemplar?), podía obviar una representación más plural de la tradición poética castellana “antigua” (esto es, del último tercio del siglo anterior, coincidente con la instauración de la dinastía), que sin duda le interesaba documentar<sup>12</sup>: con la obra de Villasandino, Baena ponía ante sus lectores un referente del pasado –un recuerdo reciente de la vida palaciega–, una etapa locuazmente ilustrativa de ciertos fundamentos históricos y técnicos del arte gustosos para aficionados tradicionalistas, básicamente dados a lo ligero en materia de versos pero no desatentos a la historia menuda, y, para paladares más refinados, la imagen sumaria de un proceso duradero desde el comienzo del nuevo orden político *fasta oy*. En el caso de Santillana, su aprecio por Villasandino tendría su sentido en el ámbito de una interpretación del *Prohemio e carta* como la ofrecida por Julian Weiss: considerándolo una exaltación –no sólo defensa– de la poesía,

10. En particular en cuanto a que el poeta “sea noble fidalgo” (para el retrato del poeta según BAENA, *vid.* el párrafo final del *prologus baenensis* tal como lo edita LÓPEZ ESTRADA [1984], 37-38). De hecho, ni el propio BAENA ni otro autor por demás venerado por él, FRAY DIEGO DE VALENCIA (ni FRANCISCO IMPERIAL, ni tantos otros de los de su compilación) responden a semejante modelo, como ha subrayado WEISS [1990], 51-54, quien, sobre los pasos de KOHUT [1982], concluye que “the portrait he [Baena] sets before his readers ... is not that of a poet but of a model courtier ... He defines the qualities not of a professional troubadour like Villasandino, for that was a dying breed, but of the nobility, whose aspirations were to determine the future course of Castilian poetry” (WEISS [1990], 54).

11. Como es bien sabido, la cita procede de la rúbrica general de la obra de VILLASANDINO en el *Cancionero de Baena*.

12. BLECUA [1974-1979], 263, n. 41 se inclina a pensar que Baena habría dispuesto para su tarea de las *opera omnia* del burgalés. También BELTRÁN [1988], 44-45 opina que Baena tuvo motivaciones muy notoriamente arqueológicas en su tarea. Por contraste, es manifiesto el desinterés de Baena por otros poemas más líricos que los de Villasandino y coetáneos de éste que perduraron en las memorias y en los poemas citadores del siglo XV. Al respecto debe verse la importante tesis inédita de WHETNALL [1986], especialmente los capítulos 2 y 3 de la misma (agradecemos a su autora que nos haya permitido consultarla).

13. Véase el detallado análisis que WEISS [1990], 165-228, hace de todo el *Prohemio e carta* de SANTILLANA, una de cuyas conclusiones simplificamos aquí, sin duda en demasía.

de toda la poesía, justo por inextricablemente ligada a una autojustificación y autovindicación<sup>13</sup>. Una exaltación decantada, inscrita en una comprensión de la poesía y del valor de la dedicación a ella de horizontes mucho más amplios que los de Baena, en términos tanto mundanos como eruditos, consciente del espacio y del tiempo y de la propia memoria literaria y genealógica<sup>14</sup>; reflejo de una concepción no sólo nutrida de teorías librescas sino del conocimiento y estimación de los aspectos más prácticos y artesanales del oficio de hacer versos. Y por supuesto, de una idea de la historia vinculada al transcurso de un linaje más antiguo que la dinastía reinante y que el nuevo orden que ésta instituyó<sup>15</sup>. Por otra parte, Vicente Beltrán ha mostrado que Santillana no sólo reconoció los versos de nuestro autor sino que en algún caso –en el específico ámbito de la canción– siguió sendas estéticas exploradas primero por él, lo que no parece explicable sino desde cierta admiración<sup>16</sup>. No obstante, la crítica ha solido poner de relieve las limitaciones a tal consideración, exprimiéndolas del elogio que el Marqués hace de Imperial a seguido del de Villasandino, y polarizándose en la comparación entre *poeta* y *decidor*, de la que Villasandino sale minusvalorado<sup>17</sup>. Aun así, conviene subrayar que Santillana llega a permitirse una comparación de nuestro autor con Ovidio respecto a la primera de ambas cualidades –vía un lugar común, pero el *Prohemio* está lleno de lugares comunes oportunísimamente traídos a colación, como es notorio<sup>18</sup>–: incluso si esto tuviese algún remoto trasfondo irónico, no dejaría de convivir con una referencia a Villasandino como “onbre muy docto” en el arte<sup>19</sup>, y con su singularización en lo que Santillana concibe como proceso de elevación –de progreso, diríamos hoy– del arte poética en

14. Es el caso, por ejemplo de sus referencias a sus amigos de juventud, en especial JORDI DE SANT JORDI (véase sobre el particular RIQUER Y BADIA [1984], 26-27 y 64-65). Sin embargo, no cabe descuidar los tremendos agujeros que parece tener esa memoria, y que la crítica no ha dejado de señalar. Un ejemplo reciente, referido sobre todo a las presencias gallegoportuguesas en el *Prohemio* puede verse en LIVERMORE [1990].

15. Sobre la incidencia en la creación poética de algunos de los principales rasgos ideológicos y realidades estamentales de este nuevo orden, *vid.* BOASE [1978].

16. Es el caso, por ejemplo, de la cantiga larga, próxima al dezir, practicada por Villasandino y por el abuelo del Marqués, don PERO GONZÁLEZ DE MENDOZA, uso que DIEGO HURTADO DE MENDOZA, padre de don Iñigo, abandona y así los poetas de la generación del Marqués excepto –prácticamente– él mismo. *Vid.* sobre la cuestión BELTRÁN [1988], 48-49, y n.13.

17. *Cfr.*, por ejemplo, SCUDIERI-RUGGIERI [1980], 199-200; o GÓMEZ MORENO [1990], 142-144.

18. El de la fecundidad poética prodigiosa de OVIDIO es tópico al que dio pábulo el mismo poeta latino: “quo tentabam dicere versus erat” (*Tristia*, IV, 10).

19. A título de curiosidad, la palabra *docto* no aparece documentada en castellano antes de este pasaje, según el DCECH, *s.u. doctor*. Pero no puede descuidarse que el *Prologus* que antepone BAENA a la recopilación que abre tan entusiásticamente con los versos de VILLASANDINO (más arriba citábamos la rúbrica general que se antepuso a su obra) termina señalando que el poeta –en tanto que enamorado, pero en tanto que poeta también– “de todas buenas doctrinas es doctado”. Un certero comentario de este pasaje puede leerse en WEISS [1990], 52-53.

Castilla desde principios del siglo XV hasta los días en que escribe al Condestable de Portugal; y ahí no hay posible deje irónico en la voz de don Iñigo dada la situación comunicativa esencial en el *Prohemio*: más allá de la tópica del decoro, según todas las teorías acerca de las edades del hombre en circulación, la de un hombre en el umbral de la *aetas senioris* instruyendo respetuosamente sobre arte y vida a un *adulescens* de sangre real desde una experiencia que le había permitido llegar al renombre, incluso más allá de las fronteras de su patria<sup>20</sup>. No cabe dudar que Santillana admiró más a Imperial que a Villasandino, y que le importaba mucho más el tipo de poesía y de saber anejo a ella que Micer Francisco había contribuido tanto a introducir en Castilla que las viejas habilidades del burgalés. Pero el concepto de poesía de don Iñigo López de Mendoza era suficientemente amplio y articulado como para no desdeñar el arte de nuestro autor, que le debía resultar en especial grato por su sabor antiguo y –quizá– por un aspecto que hoy ignoramos, pero que entonces debía resultar fundamental (que lo ignore la configuración de la mayor parte de los cancioneros, prescindiendo sistemáticamente de él, nos ha llevado a ignorarlo): sus cualidades musicales, y como mínimo, las métricas. En cualquier caso, con la *ovidización* de Villasandino (como con la *plautificación* de su abuelo, que ocurre a un mismo nivel<sup>21</sup>) el Marqués de Santillana defiende e ilustra el pasado de un arte que ha cumplido un proceso de

---

20. La doctrina de las edades del hombre que posiblemente tendría más presente SANTILLANA –por su intrínseca autoridad y difusión, y probablemente porque estaría a mano en su biblioteca (aunque no ha sobrevivido su ejemplar, si lo poseyó, posiblemente a causa del incendio acaecido en el castillo de Guadalajara en 1702: *vid.* SCHIFF [1905], xc)– sería la contenida en SAN ISIDORO, *Etymologiae*, XI, 2, que es también la que trae más detalles, de entre las clásicas, acerca de los límites cronológicos de esas edades. En lo que toca al Condestable de Portugal y a don Iñigo, respectivamente: “*tertia [aetas] adolescentia ad gignendum adulta, quae porrigitur usque ad viginti octo annos (...) Quinta aetas senioris, id est gravitas, quae est declinatio a iuventute in senectutem: nondum senectus sed iam nondum iuventus (...). Quae aetas a quinquagesimo anno incipiens septuagesimo terminatur*”. Si están en lo cierto GÓMEZ MORENO y KERKHOF respecto a que el *Prohemio* se compuso en 1449, SANTILLANA, nacido en 1398, acababa de ingresar en la quinta edad en cuestión. Sería un estupendo ejemplo más de adecuación de la tópica del decoro a la realidad comunicativa intrínseca a la pieza de don Iñigo.

21. Recuérdese el pasaje del *Prohemio*: “Usó [Pero González de Mendoza, el abuelo del Marqués] de una manera de decir cantares así como cénicos plautinos e terencianos”. GÓMEZ MORENO [1990], n. 37, pp. 137-141 recopila información detallada de los comentarios suscitados por el mismo. Una interpretación muy iluminadora (no recogida por GÓMEZ MORENO, aunque abunda, con importantes matices, en lo apuntado en su día por WEBBER [1962]) nos parece la que apunta WEISS [1988], 26, y n. 22: “a sequence of lyrics may have entailed a semi-dramatic performance, involving mime and gestures to which some contemporary [de época clásica de la poesía gallegoportuguesa] documents refer (...) this may provide the clue to what Santillana meant when he wrote that his grandfather, Pero González de Mendoza (1340-1385), “vsó vna manera(...)”. The contemporary definition of classical drama as poetry recited by a *juglar* with mime in an auditorium may have brought to Santillana’s mind the semi dramatic performance of a series of *cantigas*”.



crecimiento y perfeccionamiento. El *Prohemio* es, pues, más allá del entorno de Juan Alfonso de Baena –de ahí un elemento fundamental de su valor–, el primer testimonio crítico acerca de Villasandino y la más valiosa noticia de su fama póstuma, de la apreciación y uso que de su arte hicieron lectores u oidores que no necesariamente llegarían a conocer a Villasandino o a tratarle como colega (y no nos referimos al propio Marqués, que perfectamente pudo tener algún contacto con nuestro autor en la madurez de éste<sup>22</sup>, sino a muchos de los posibles usufructuarios de esas “cançiones e dezires...tanto conosçidas e esparzidas a todas partes” a fines de los años cuarenta del siglo XV, a los que se diría razonable suponer tan mayoritaria y esencialmente jóvenes como lo era el destinatario de su *Prohemio*<sup>23</sup>). Todo lo cual hace un tanto irónico que Santillana mencione en el *Prohemio* como del Arcediano de Toro un poema que el *Cancionero de Baena* (PN1) atribuye a Villasandino, el de *Gallardo San Román (o de la Real Academia de la Historia)* (MH1) al Duque de Benavente y ningún cancionero conocido al dicho Arcediano. Un poema (“Crueldat e trocamento”, (CSXV, ID 0132) que indudablemente gustaba a don Íñigo, puesto que también citó sus versos iniciales en la *Querrela de Amor*<sup>24</sup>.

Tal tipo de confusión parece haber sido el sino de buena parte de las reminiscencias de la obra de Villasandino. Al margen y en frecuente contradicción con la tradición textual directa, que es lo que mejor muestra la permanencia de sus versos en el gusto y la memoria de ciertos aficionados a la poesía particularmente concienzudos (pero no necesariamente muy representativos)<sup>25</sup>, así lo muestra lo que antes denominábamos la tradición indirecta de su obra. En ella hay indicios

22. Por ello entre otras cosas es particularmente llamativa la no inclusión de obras del Marqués en el *Cancionero de Baena*. Se refiere a ello últimamente BELTRÁN [1988], 43-44.

23. Precisamente por lo que señala el Marqués, a través de la veladura del tópico del decoro (vid. ahora sobre la cuestión WEISS [1990], 227-229) respecto a que “tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la nueva hedad de juventud, es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar e con otros tales cortesanos exerçios” (*Prohemio e carta*, GÓMEZ MORENO y KERKHOF, eds., *Santillana*, 438).

24. Concretamente en los versos 68-71, en el contexto de la estrofa VI: “Non puede ser ál sabido / –Repliqué– de vuestro mal, / nin de la causa espeçial / por que así fuerdes ferido?” / Respondió: “Troque e olvido / me fueron asy ferir, / por do me convén dezir / este cantar dolorido: / Crueldat e trocamento / con tristeza me conquiso, / pues me lexa quien me priso, / ya non sey anparamento” (vid. el texto completo en GÓMEZ MORENO y KERKHOF, eds., *Santillana*, 82-85). No parece ser esto nada comparable a las imprecisiones del Marqués en el *Prohemio* respecto a sus fuentes (sobre el particular, véase la minuciosa discusión de WEISS [1990], 287-291). Pese a todo, queda la duda de si se trata de un descuido por su parte o de la atribución correcta de esa canción.

25. En efecto, no siempre los versos que atesorarían sus anaqueles coincidiría con lo que circularía más abundantemente o les vendría más fácilmente a la memoria en forma de canción. Vid. sobre el particular WHETNALL [1986], cap. 3, especialmente, pp. 127-130..

de que la huella de sus composiciones en la poesía cuatrocentista y más allá debió ser como una radiación de fondo, no muy manifiesta pero perdurable: la mayoría de sus ecos provienen del sector más lírico de su obra y suelen surgir en poemas citadores cuyo fundamento suele ser el guiño a *connaisseurs* en materia de poesía (*connaisseurs* de tipos seguramente muy diversos) o, sin más, el de constituir una orgía de erudición poética vulgar<sup>26</sup>. Pasamos a examinar dichos ecos.

1) Ya se ha mencionado el caso de “Cruedat e trocamento”, de dudosa atribución a nuestro autor o al Duque de Benavente, texto que aparece citado, además de en el *Prohemio*, en la *Querella de amor* del mismo Marqués de Santillana. Aunque el dato no tiene por qué tener un valor especialmente relevante, al ser éste el poema citador copiado en más manuscritos distintos (dieciséis en total), no es imposible que los versos iniciales de ese poema fueran, vía la *Querella de amor*, de los más difundidos que escribió Villasandino. Naturalmente, si es que son suyos –cosa de la que no pareció haber mayor conciencia, pero que se diría lo más probable. Por lo demás, según se veía a través del testimonio del *Prohemio*, don Iñigo acabó de complicar la cuestión de la atribución del poema al ahijárselo al Arcediano de Toro: al tiempo que el Marqués (o a través de su autoridad) pudieron creerlo otros, además, claro, del Condestable de Portugal.

2) El segundo ejemplo lo brinda el inicio de “Triste só por la partida” (CSXV, ID 0405). Éste aparece en dos poemas citadores, y en ambos casos se cita asimismo sin aparente conciencia de que se debiera a Alfonso Alvarez –más bien se le adjudicaría a Macías–. El decir “Quieres saber como va” (CSXV, ID 0401) se atribuye a Juan Pimentel, Conde de Mayorga (1410-1437) y únicamente figura en MH1, cancionero que Brian Dutton estimó un posible segundo cancionero de Baena, compilado hacia los años cuarenta del siglo XV, incompleto como el que refleja PN1, pero más ajustado que éste a las preferencias por los géneros líricos de la corte de Juan II<sup>27</sup>. Por su parte, el otro decir citador, “Piérdesse quien

26. Véase más abajo el caso de “Tant mon voler s’es dat a’mors” de PERE TORROELLA (en Castilla, usualmente Pedro Torrellas) (CSXV, ID 3068), que cita a Villasandino y a Jacme March, Alain Chartier, Peire Vidal, Lluís de Vilarrasa, Arnau March, Guillaume de Machaut, Ausias March, Lope de Estúñiga, Ponç d’Ortafà –o Raimbaut de Vaqueiras–, Martí Garcia, el Marqués de Santillana, Jordi de Sant Jordi, Blacasset, Oton de Granson, Juan de Torres, Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn, Francesc Ferrer, ¿Juan de Mena?, “Francesc de Mescua”, Macías, Juan de Dueñas, Raimbaut de Vaqueiras, Joan de Castellví, Pedro de Santa Fe, Guillem de Berguedà y Andreu Febrer. Ello sucede en la mejor tradición del “poema colectivo”, particularmente vigorosa en la poesía provenzal y catalana. Para la edición de “Tant mon voler” y la identificación de la mayor parte de las citas –no de la de Villasandino–, véase BACH y RITA [1930], 100-132.

27. Es idea que sostuvo en su trabajo de [1979], 448 y sobre la que vuelve a incidir en [1989], 39. WEISS [1990], 46 y n. 28 se muestra escéptico sobre el particular. “Quieres saber como va” figura en MH1, al fol. 315r. Ahora puede leerse su transcripción en CSXV, II, 483.

esperança” (CSXV, ID 2238), es un poema atribuido a Suero de Ribera –poeta de la misma generación que el Conde de Mayorga, pero más longevo– que figura en cuatro versiones distintas en tres manuscritos: el llamado tradicionalmente *Cancionero de Palacio* (SA7)<sup>28</sup> (compilado en los años cuarenta del siglo XV, probablemente el más antiguo de todos los cancioneros en cuanto a su realización material), el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2) (de hacia 1463, según su editor Charles V. Aubrun<sup>29</sup>: sería contemporáneo por lo tanto de la probable factura de PN1) y el *Cancionero de Modena* (ME1) (reunido hacia finales del siglo XV<sup>30</sup>).

3) Otro caso es el del poema “Quien de linda se enamora” (CSXV, ID 1176), que no aparece inequívocamente atribuido a Villasandino en PN1, pero que ha solido considerarse suyo. Los dos versos iniciales figuran en un poema de Juan de Torres, caballero nacido al parecer en la primera década del siglo XV y por lo tanto de la generación de don Juan II<sup>31</sup>: “No puede omne pensar” (CSXV, ID 2526) recogido en el cancionero SA7<sup>32</sup>.

4) Existiría un posible eco, o cita literal, del primer verso del poema “Virgen digna de alabança” (CSXV, ID 1148), muestra de la escasísima poesía religiosa de Villasandino: como tal cita lo consideraron Keith Whinnom y Dorothy Severin en su edición de las *Siete angustias de Nuestra Señora* de Diego de San Pedro (CSXV ID 2895), poema incrustado en el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*<sup>33</sup>. El verso que supuestamente cita (el primero: “Virgen digna de alabança”) podría juzgarse casi como jaculatorio, por lo que no parece evidente que San Pedro tuviese consciencia de estar tomándole prestado nada a Villasandino. Es más, la aislada mención de los dos versos iniciales de este poema que se hacía en el perdido *Cancionero de Martínez de Burgos* (originalmente compilado hacia 1465) los hace aparecer deformados en “Virgen Santa de alabança / en ti tengo mi esperança”, lo que parece probar la labilidad de dichos versos, probablemente debida a ese carácter jaculatorio a que nos referíamos<sup>34</sup>.

28. Puede verse el texto en VENDRELL, ed., SA7, 278 (nº190).

29. AUBRUN, ed., *Herberay*, i, ix-xi y n. Para el texto de SUERO DE RIBERA, p. 131, nº CVI.

30. Vid. al respecto VOLLMOELLER [1899], 455, 61a y BERTONI [1907]. Transcripción de esta versión del texto en CSXV, II, 404.

31. Para la biografía de JUAN DE TORRES, vid. SALVADOR [1977] 231-236.

32. Vid. ed. del texto en VENDRELL, ed., SA7, 243-244.

33. Puede leerse el poema en WHINNOM, ed., *San Pedro*, II, 150-165. La consideración de que “es de suponer que al tomar prestado aquel verso inicial [“Virgen digna de alabança”] San Pedro quiso avisar a sus lectores que pretendía rivalizar con y tal vez superar a Villasandino” se encuentra en WHINNOM-SEVERIN, ed., *San Pedro*, III, “Introducción crítica”, 40, y es de KEITH WHINNOM.

34. El contenido de ese cancionero fue reconstruido por Dorothy Severin a partir de unos papeles de Rafael Floranes en que se relacionan o transcriben contenidos del mismo. Vid. al respecto SEVERIN [1976].

5) El caso del poema “Loado seias, amor” (CSXV, ID 0663) —que los tres manuscritos que lo transmiten (PN1, MP2 y SA7) atribuyen a Villasandino— es quizás el más significativo de ese sino de confusión al que antes aludíamos. Como dirigido a doña Beatriz de Portugal y encargado por don Pero Niño, según la rúbrica del *Cancionero de Baena*, y compuesto, por tanto, hacia 1410, el poema parece haber sido apreciado (¿a causa de sus legendarios dedicador y dedicataria?) durante muchos años: “Montoro” —en el marco de SA7— evocó los versos de “Loado seias, amor” en dos poemas (en ambos casos sin atribuírselos a nadie en particular): en “Ay cuidado, agora siento” (CSXV, ID, 2519)<sup>35</sup> y en una versión del mismo poema que empieza “Pues no supe ser contento” (CSXV, ID 2712)<sup>36</sup>. Pero no se detuvo en ese ámbito de época su fama. Así lo indicaría que no se cite de él más de un verso —por sí mismo evocador del resto— ni en “Recontar si mal sentí” (CSXV ID 0859), poema de Guevara fechable en 1467<sup>37</sup>, ni en el celeberrimo *Infierno de los enamorados* de Garci Sánchez de Badajoz (CSXV, ID 0662), poeta plenamente vigente en el siglo XVI, en el que escribiría lo mejor de su obra, y que debió de morir después de 1534<sup>38</sup>. En un caso como en el otro, “Loado seias, amor” se atribuye a autor distinto: Guevara lo hace al señor de Benavente y Sánchez de Badajoz a Macías, ya prototipo del poeta-amador *d’ autrefois*, protagonista de una trágica leyenda<sup>39</sup>. No se detuvo ahí la celebridad de esta canción: todavía en el *Cartapacio de Hernández de Padilla* (MP7), recopilado ya bien entrado el siglo XVI, se encuentra una versión muy libre —anónima y ¡en once estrofas!— de esta canción (dicha versión, sin embargo, puede ser muy anterior a la fecha atribuible al *Cartapacio* en cuestión)<sup>40</sup>. Y aún más llamativamente (aunque no tanto a la vista del experimento del *Cartapacio de Padilla* y de que nos encontramos ante un imitador de Garci Sánchez), volvemos a toparnos el recuerdo de “Loado seas amor”, cómo no en labios de Macías, entre unos versos de Gregorio Silvestre compuestos hacia 1548<sup>41</sup>. Parece, pues, que los versos de

35. Vid. el texto en VENDRELL, ed., SA7, 235, nº 130.

36. Vid. el texto en VENDRELL, ed., SA7, 425, nº 357. Hemos subrayado antes que “en el marco de SA7” por lo frecuentemente dudoso de las atribuciones de este cancionero. La reciente edición del *Cancionero* de ANTÓN DE MONTORO (CICERI y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS [1990]) no considera ese códice ni por lo tanto los poemas mencionados entre las obras del Roperio de Córdoba.

37. El texto de GUEVARA se encuentra manuscrito en el *Cancionero de Londres* (LB1) (a los fols. 49r-50r) e impreso en las ediciones de 1511 y 1514 del *Cancionero General* (respectivamente, a los fols. 108r-v y 83v-84v).

38. Vid. GALLAGHER [1968], 3-31, para la biografía de GARCI SÁNCHEZ DE BADAJOZ.

39. Es clásico sobre la leyenda de MACÍAS el trabajo de VANDERFORD [1933].

40. MP7, fols. 253r-254r. Ahí comienza “Vendito seas amor” (ahora puede verse cómodamente una transcripción del texto en CSXV, ID 4357 (vol. II, 618)).

41. Se trata de la *Residencia de amor*, que no fue publicada hasta 1582. Esta obra fue estudiada por RENNERT [1899]. Debemos el dato a WHETNALL [1986], 159.

Villasandino perduraron mal que bien –en ciertos ámbitos en especial que no necesaria ni primordialmente son los de los compiladores de cancioneros– hasta los años 1465-1470, hasta el momento de la falla en la tradición cancioneril manuscrita señalada por Jane Whetnall<sup>42</sup>, momento que viene a coincidir probablemente con la copia de PN1<sup>43</sup>. Después –si es que esa copia tardía no se inserta en un *revival* del interés por las antigüedades– la ola creciente de la leyenda de Macías va convirtiendo a éste en la simplificada y simplificatoria referencia por antonomasia de los antiguos poetas amadores, hasta dejar al pobre Villasandino mayormente hecho un Macías.

Hecho un Macías es prácticamente como sus criados ven al enfebrecido Calisto en *La Celestina*. Sempronio, con rabioso sarcasmo, caracterizará a su amo en un momento en que éste canturrea como:

¡O hideputa el trobador! El gran Antípater Sidonio, el gran poeta Ovidio, los quales de improviso se les venían las razones metrificadas a la boca. ¡Sí, sí, dessos es; trobará el diablo!” (Auto VIII)

Nada tiene de extraño en ese ambiente de befa que, tras verse humillado Pármeno a limpiar el caballo con que Calisto quiere pasearle la calle a Melibea, masculle, lleno de resentimiento:

“Allá irás con el diablo! A estos locos dezildes lo que les cumple, no os podrán ver! ¡O desdichado de mí!

“¡Por ser leal  
padezco mal...!” (...)” (Auto II),

exclamación idéntica a un par de versos atribuidos a Villasandino que quizá se completarían en la memoria de Pármeno (o del discreto lector) con el verso siguiente “...donde plazer atendía”, de forma perfectamente conveniente a quien ha pretendido, sin cálculo pero asimismo sin capacidad de influencia, apartar a Calisto del proyecto fatal en que le ha embarcado Sempronio. Pármeno, criado de sala, tras pretender ser consejero se ha visto obligado a ejercer de mozo de cuadra, labor que muy a menudo desempeñaban esclavos. Ello sucede, cierto, porque “no hay moço en casa”, pero quizás no por casualidad desde un punto de vista estructural y moral: tras su muerte, el vacío de Pármeno entre las *dramatis personae* vendrá a ocuparlo Sosia, el pobre “rascacavallos”. De ser un eco poético, se trataría de dos versos procedentes de un texto que –a diferencia de la

42. En su trabajo citado, *passim*.

mayoría de los vistos hasta aquí— difícilmente pudieron hacer un Macías de Villasandino: los encontramos en el poema “Amigos tal /coyta mortal” (CSXV, ID 1152), amarga conclusión del ciclo relacionado con el casamiento que contra-jo Villasandino en su vejez con una mujer llamada Mayor<sup>44</sup>. Tenemos constancia de que este poema tuvo más cauces de difusión que el primitivo *Cancionero de Baena* o su copia tardía, PN1, códice en el que, por la pérdida de los folios 6 y 7, el poema aparece mutilado: en efecto, se encuentra también en SA10a, cancionero cuya factura material se data en los últimos años del siglo XV, esto es, contemporáneamente o a no mucha distancia temporal de la composición de *La Celestina*<sup>45</sup>. Sin embargo, quizá no menos importante para lo que nos ocupa que esta atestación directa parece el hecho de que “Amigos tal / coyta mortal” venga ampliamente citado (y atribuida la cita sin vacilar: bajo un verso que dice “parla Alfonso Alvareç”) en el extenso decir de Pere Torroella *Tant mon voler s’es dat a’mors*. Torroella cita toda una estrofa, no un simple verso, según una versión de *Amigos tal / coyta mortal* sólo reconocible a partir del testimonio de SA10a (como queda dicho, el de PN1 está incompleto)<sup>46</sup>. En el pasaje que nos importa, la formulación de SA10a coincide exactamente con la de Pármeno en *La Celestina*: “por ser leal / padezco mal”; en PN1 se lee “por ser leal /reçibo mal”.

Es notorio que Villasandino utilizó muchos dichos y refranes en su obra<sup>47</sup>, y es cierto que “Amigos tal / coyta mortal” ensarta unos cuantos, que por cierto variaron de unas versiones del poema a otras, como lo muestra el cotejo de las versiones de PN1 y SA10a y la cita de Torroella. Pero la expresión “por ser leal / padezco mal” quedaría descolocada en el poema de Villasandino respecto a los finales de estrofa, que es donde se incorporan sistemáticamente los dichos que el poema va ensartando<sup>48</sup>. Sin embargo, Gonzalo Correas identifica en su *Vocabulario* como *refrán* “por ser leal padezco mal”<sup>49</sup>. Hay que ser cautos, pues, aunque no

43. Siempre según las conclusiones de TITTMANN [1968], que hace suyas en este punto BLECUA [1974-1979]

44. Este ciclo aparece severamente laminado en la compilación de BAENA. Me ocupo de él con detalle en un próximo trabajo.

45. Es de notar que esta presunta cita “por ser leal /padezco mal” aparece al fin del auto II, esto es, en la parte de la obra que ROJAS ya reconoce como suya. Por otra parte, y a vueltas con la contemporaneidad respecto a *La Celestina*, recordar que SA10 se divide en dos partes: SA10a (que recoge el poema que nos interesa al folio 78v) y SA10b, ya quinientista y extraordinariamente miscelánea. La más antigua signatura del códice lo identifica como de la biblioteca del Colegio Mayor de Cuenca, N 353.

46. Eso es lo que motivó que BACH Y RITA [1930], 126-127, n. XI, que identifica buena parte de las citas del poema de TORROELLA no diese con la procedencia de la de ALFONSO ALVAREZ.

47. Se ha ocupado de ello recientemente PUIGVERT [1992].

48. PUIGVERT [1992] muestra que el uso de refranes por VILLASANDINO en su poesía, aunque muy creativo, presenta ciertos sistematismos constructivos. No señala “por ser leal...” entre los refranes que considera, aunque como es lógico fija su atención en el poema “Amigos tal / coyta mortal”.

49. Vid. MIR e INFANTES [1992], 407.

deja de haber sombras sobre tal solución: Correas hace su inventario mucho después de fines del siglo XV, tras una centuria de éxito editorial de *La Celestina* y toda una vida pasada en la Universidad de Salamanca. Y ninguno de los refraneros medievales conocidos coincide llamativamente con la formulación de Villasandino en SA10a y de Pármeno en *La Celestina* y como éstas entre sí; y no puede decirse que sean idénticas, confrontadas palabra por palabra, las presuntas versiones del dicho en otros poemas cancioneriles (todos cronológicamente posteriores al de Villasandino), aunque sin duda transmiten un contenido paremiológico comparable<sup>50</sup>. El texto de PN1, aunque incompleto, tiene en principio más autoridad que el de SA10a, y ahí podría terminar la discusión (y ese texto más autorizado trae *resçibo*, no *padezco*, como se ha notado antes). Sin embargo, quizás no pueda descartarse tajantemente que nos encontremos ante unos versos que se han vuelto dicho (o que lo han ahormado) en razón de su felicidad para formular sintética y eufónicamente (desde un punto de vista rítmico pero también métrico y de rima) un contenido paremiológico del que serían epifanías menos afortunadas las otras versiones localizadas del mismo. El romancero y la lírica tradicional nos proporcionan multitud de ejemplos de la proverbialización de cantares<sup>51</sup> ¿Por qué no cabría esperarlo –aunque fuese en una escala menor– de un poema cancioneril, especie poética que, como tal, tuvo vigencia durante dos siglos largos y tantas veces compartió medios de transmisión y ámbitos de difusión con la lírica tradicional y el romancero, especialmente en torno a los años que vieron la gestación de *La Celestina* y su mayor éxito? En otro orden de cosas, pero en paralelo con ése, el caso de Macías ilustra que no sólo los versos, sino el destino de ciertos

50. El CSXV recoge todas las muestras del que para DUTTON es el mismo refrán bajo el ID 8148. Insistimos en no negar que nos hallamos ante un contenido paremiológico muy semejante; pero en cuanto a la letra, el ritmo y la rima, compárese: En el poema *Razonamiento que fizo Alfonso Enríquez* (ID 0001) el refrán aparecería bajo la forma “Los que más leales fueron más mal galardón hubieron”, y el *Razonamiento* fue ciertamente un poema bastante conocido. En la *Misa de amor* atribuida a SUERO DE RIBERA, SANCHO ALONSO DE MONTORO y otros (y que tal vez sea colectiva) (ID 0034), texto indudablemente también más difundido que el de VILLASANDINO (al menos a priori, pero también según permiten entreverlo las atestaciones en cancioneros) reza “Por ser leal quedo mal galardonado”. En un *decir de refranes* anónimo (ID 0223) inserto en una de las partes más tardías del llamado *Cancionero de Híxar* (MN6d, al fol. 340r-v) aparece como “Al buen servicio muchos dan mal galardón”. Sólo dos atestaciones nos llevan a un ámbito lingüístico más vecino de la formulación de VILLASANDINO según SA10 y de Pármeno en *La Celestina*, atestaciones que sugieren las fuerzas semánticas que coadyuvaban al prevalecimiento del verbo *padezer* sobre *recibir*. En una canción anónima recogida al fol. 221r del *Cancionero del Ateneo barcelonés* (BA1) que comienza “Quando acabará ventura” (ID 2790) figura el refrán como “Yo padescho mutxo mal / siendo amador leal”. Y en la *Misa de amores* atribuida a JUAN DE DUEÑAS (ID 0369) viene como “Por te servir leal / padezco dolor y mal” (es de notar que esta Misa solo nos ha llegado a través de MH1 y de la parte quinientista de SA10, esto es de SA10b). Por lo que respecta a los refraneros medievales conocidos, lo único que encontramos es “a buen servicio mal galardón” (en *Romancea proverbiorum* (ca. 1350)); “por bien hacer, mal prender” en el *Seniloquium* de ca. 1450).

51. Pueden verse bastantes en el clásico trabajo de FRENK [1978], 154-173.

poetas, llega a legendizarse y hasta a proverbializarse. Si no podemos pensar que al de Villasandino le sucediera tal cosa<sup>52</sup> (salvo que pudiésemos demostrar que “Amigos tal / coyta mortal” fue una especie de “poema de malmaridado” por antonomasia), sí podría afirmarse que su destino estuvo en que sus versos se diluyeran, muchos años después de crearlos, en la memoria de los de otros. Quizás también en la lengua común: dando asiento perdurable a una paradoja –la lealtad no ya mal pagada, sino castigada– que denuncia la injusticia más esencial en la sociedad medieval (y, translaticiamente, claro, en su representación artística más característica del amor, verosímil responsable de la mudanza de *resçibo* en *padezco*, y de la persistencia de este verbo)<sup>53</sup>.

Carlos MOTA  
 Universidad del País Vasco

---

52. Hoy, erudición mediante, ello ha sucedido al menos en ciertos ámbitos: como bien lo muestra la anécdota evocada en la n. 3, VILLASANDINO es casi nada más que el paradigma del poeta pedigüño.

53. Una primera versión de este trabajo se presentó en el Medieval Hispanic Research Seminary del Queen Mary and Westfield College (University of London) en julio de 1992. Quiero agradecer a Lluís Cabré, Paloma Díaz Mas, Fiona Maguire, Julian Weiss y Jane Whetnall comentarios o informaciones que han contribuido a que no prevalecieran en estas páginas ciertas inadvertencias o errores míos: ninguna responsabilidad tienen por ello en los que queden.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBRUN, ed., *Herberay* = Aubrun, Charles V., ed., *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle)*, Burdeos, Féret et fils, 1951.
- BACH y RITA, ed. [1930] = Bach y Rita, Pedro, *The Works of Pere Torroella, a Catalan Writer of the Fifteenth Century*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- BELTRÁN [1988] = Beltrán Pepió, Vicente, *La canción de amor en el otoño de a Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BERTONI [1907] = Bertoni, Giulio, "Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense di Modena", *Romanische Forschungen*, XX, 321, 323-327, 337-371.
- BLECUA [1974-1979] = Blecua, Alberto, "'Perdióse un quaderno...': sobre los Cancioneros de Baena", *Anuario de Estudios Medievales*, IX, 229-226.
- BOASE [1978] = Boase, Roger, *The Troubadour Revival. A Study on Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- BUCETA [1929] = Buceta, Erasmo, "Fecha probable de una poesía de Villasandino y de la muerte del poeta", *Revista de Filología Española*, XVI, 51-58.
- CICERI-RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS [1990] = Antón de Montoro, *Cancionero*, ed. crít. de Marcella Ciceri; introd. y notas de Julio Rodríguez Puértolas, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV.
- CSXV = Dutton, Brian, *El Cancionero del Siglo XV c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca española del siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- CUMMINS [1963] = Cummins, John G., "Methods and Conventions in the 15th. Century Poetic Debate", *Hispanic Review*, XXXI, 307-323.
- [1965] = Cummins, John G., "The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 9-17.
- DCECH = Corominas, Joan y Pascual, José A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
- DUTTON [1979] = Dutton, Brian, "Spanish Fifteenth-Century Cancioneros: a General Survey to 1465", *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI (1979), 445-460.
- [1989] = Dutton, Brian, "Proverbs in Fifteenth-Century Cancioneros", en Alan Deyermond e Ian Macpherson, eds., *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press. (número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*).
- FRENK [1978] = Frenk, Margit, "Refranes cantados y cantares proverbializados", *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 154-172 (artículo publicado originalmente en 1961).
- GALLAGHER [1968] = Gallagher, Patrick, *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis Books.
- GÓMEZ MORENO y KERKHOF, eds., *Santillana* = Gómez Moreno, Angel, y Kerkhof, MAXIMILIAN P. A. M., eds., Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras Completas*, Barcelona, Planeta, 1988.

- GÓMEZ MORENO [1990] = Gómez Moreno, Angel, *El "Prohemio e carta" del Marqués de Santillana y la Teoría literaria del S. XV*, Barcelona, PPU.
- KOHUT [1982] = Kohut, Karl, "La teoría de la poesía cortesana en el prólogo de Juan Alfonso de Baena", en Wido Hempel y Dietrich Briesemeister, eds., *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978*, Tübingen, Max Niemeyer, 120-137.
- LABRADOR [1971] = Labrador, José J., *La "pregunta" y "respuesta" en el Cancionero de Baena*, Ph. D. Diss., Case Western Reserve.
- LIVERMORE [1990] = Livermore, Harold, "Santillana and the Galaico-Portuguese poets", *Iberoromania XXXI*, pp. 53-64.
- LÓPEZ ESTRADA, ed., [1984] = López Estrada, Francisco, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- MIR E INFANTES [1992] = Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, pról. de Miguel Mir; ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor Libros.
- MOTA [1992] = Mota Placencia, Carlos, *La obra poética de Alfonso Alvarez de Villasandino*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (edición microfotográfica).
- PUIGVERT [1992] = Puigvert, Alicia, "Paremiología y creación en la obra poética de Villasandino", *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 [sic] de octubre de 1987*, ed. por José Manuel Lucía Megías, Paloma García Alonso, Carmen Martín Daza, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. II, 653-672.
- RENNERT [1899] = Rennert, Hugo Albert, "Gregorio Silvestre and his *Residencia de Amor*", *Modern Language Notes XIV*, 229-223.
- RIQUER y BADIA [1984] = Riquer, Martí de, i Lola Badia, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, Valencia, Tres i Quatre.
- SALVADOR [1977] = Salvador Miguel, Nicasio, *La poesía cancioneril. El "Cancionero de Estúñiga"*. Madrid, Alhambra.
- SCUDIERI-RUGGIERI [1980] = Scudieri-Ruggieri, Jole, *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese-Mucchi.
- SCHIFF [1905] = Schiff, Mario, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, Librairie Émile Bouillon.
- SEVERIN [1976] = Severin, Dorothy S., *The Cancionero de Martínez de Burgos*, Exeter, University of Exeter.
- TITTMANN [1968] = Tittmann, Barclay, "A contribution to the study of the *Cancionero de Baena* manuscript", *Aquila*, I, 190-203.
- VANDERFORD [1933] = Vanderford, Kenneth H., "Macías in legend and literature", *Modern Philology*, XXXI, 35-64.
- VENDRELL, ed., SA7 = Vendrell, Francisca, ed., *El Cancionero de Palacio (Manuscrito nº 594)*, Barcelona, CSIC, 1945.
- VOLLMOLLER [1899] = Vollmoller, Karl, "Der Cancionero von Modena", *Romanische Forschungen*, X,
- WEBBER [1962] = Webber, Edwin J., "Further observations on Santillana's *dezir cantares*", *Hispanic Review XXX*, 87-93.

- WEISS [1988] = Weiss, Julian, "Lyric Sequences in the *Cantigas d'Amigo*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV, 21-37.
- [1990] = Weiss, Julian, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature.
- WHETNALL [1986] = Whetnall, Jane Lepel, *Manuscript Love Poetry of the Spanish Fifteenth Century. Developing Standards and Continuing Traditions*, Tesis doctoral presentada en la University of Cambridge, 1986 (inéedita).
- WHINNOM, ed., *San Pedro I* = Whinnom, Keith, ed., Diego de San Pedro, *Obras Completas*, I : *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid, Castalia, 1973.
- WHINNOM y SEVERIN, eds., *San Pedro*, III = Whinnom, Keith, y Severin, Dorothy S., ed., Diego de San Pedro, *Obras Completas*, III : *Poesías*, Madrid, Castalia, 1979.