

LITERATURA y FICCIÓN:

«estorias», aventuras y poesía
en la Edad Media
II

Edición de Marta Haro Cortés



COLECCIÓN PARNASEO
25

Colección dirigida por
José Luis Canet

Coordinación
Julio Alonso Asenjo
Rafael Beltrán
Marta Haro Cortés
Nel Diago Moncholí
Evangelina Rodríguez
Josep Lluís Sirera

LITERATURA Y FICCIÓN:
«ESTORIAS», AVENTURAS Y POESÍA
EN LA EDAD MEDIA

II

Edición de
Marta Haro Cortés

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2015

©

De esta edición:
Publicacions de la Universitat de València,
los autores

Junio de 2015
I.S.B.N. obra completa: 978-84-370-9794-7
I.S.B.N. volumen II: 978-84-370-9796-1
Depósito Legal: V-1688-2015

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Diseño imagen de la portada:
María Bosch

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Parnaseo
<http://parnaseo.uv.es>

Esta colección se incluye dentro del Proyecto de Investigación
Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), referencia FFI2014-51781-P,
subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad

Esta publicación ha contado con una ayuda de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana

Literatura y ficción : "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media / edición de
Marta Haro Cortés

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2015

2 v. (460 p. , 824 p.) — (Parnaseo ; 25-1 y 2)

ISBN: 978-84-370-9794-7 (o.c)

978-84-370-9795-4 (v. 1)

978-84-370-9796-1 (v. 2)

1. Literatura espanyola – S.XIII-XV -- Història i crítica. I. Publicacions de la Universi-
tat de València

821.134.2.09"12/14"

ÍNDICE GENERAL

Volumen I

PRELIMINAR	11
I. LITERATURA Y FICCIÓN: MODELOS NARRATIVOS Y POÉTICOS, TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN	
Juan Manuel CACHO BLECUA, <i>Historias medievales en la imprenta del siglo XVI: la Valeriana, la Crónica de Aragón de Vagad y La gran conquista de Ultramar</i>	15
Fernando GÓMEZ REDONDO, <i>La ficción medieval: bases teóricas y modelos narrativos</i>	45
Eukene LACARRA, <i>¿Quién ensalza a las mujeres y por qué? Boccaccio, Christine de Pizan, Rodríguez del Padrón y Henri Cornelius Agrippa</i>	75
M ^a Jesús LACARRA, <i>La Vida e historia del rey Apolonio [Zaragoza: Juan Hurus, ca. 1488]: texto, imágenes y tradición generica</i>	91
Juan PAREDES, <i>El discurso de la mirada. Imágenes del cuerpo femenino en la lírica medieval: entre el ideal y la parodia</i>	111
II. HISTORIOGRAFÍA, ÉPICA Y LIBROS DE VIAJES	
Alfonso BOIX JOVANÍ, <i>La batalla de Tévar: de la Guerra de las Galias al Cantar de Mio Cid</i>	133
Constance CARTA, <i>Batallas y otras aventuras troyanas: ¿una visión castellana?</i>	147
Leonardo FUNES, <i>Estorias nobiliarias del período 1272-1312: fundación ficcional de una verdad histórica</i>	165
Juan GARCÍA ÚNICA, <i>Poesía y verdad en la Historia troyana polimétrica</i>	177
Maria Joana GOMES, <i>Un paseo por el bosque de la ficción historiográfica: la Leyenda de la Condesa Traidora en la Crónica de 1344</i>	193
José Carlos Ribeiro MIRANDA, <i>A Crónica de 1344 e a General Estoria: Hércules a Fundação da Monarquia Ibérica</i>	209

Filipe Alves MOREIRA, <i>Processos de ficcionalização do discurso nos relatos cronísticos do reinado de Afonso VIII de Castela</i>	225
Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, <i>Los relatos del viaje de Margarita de Austria a España</i>	241
Daniela SANTONOCITO, <i>Argote de Molina y la Embajada a Tamorlán: del manuscrito a la imprenta</i>	255
III. MESTER DE CLERECÍA	
Pablo ANCOS, <i>Judíos en el mester de clerecía</i>	275
María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, «Direvos un rizete»: <i>de fábulas y fabliellas en el Libro de buen amor</i>	295
Francisco P. PLA COLOMER, <i>Componiendo una façion rimada: caracterización métrico-fonética de la Vida de San Ildefonso</i>	303
Elvira VILCHIS BARRERA, «Fabló el crucifixo, díxoli buen mandado». <i>La palabra en los Milagros de Nuestra Señora</i>	319
IV. LITERATURA SAPIENCIAL, DOCTRINAL Y REGIMIENTOS DE PRÍNCIPES	
Carlos ALVAR, <i>El Erasto español y la Versio Italica</i>	337
Hugo O. BIZZARRI, <i>Los Dichos de sabios de Jacobo Zadique de Uclés y la formación espiritual de los caballeros de la orden de Santiago</i>	353
Héctor H. GASSÓ, <i>Las imágenes de la monarquía castellana en el Directorio de príncipes</i>	365
Ruth MARTÍNEZ ALCORLO, <i>La Criança y virtuosa dotrina de Pedro Gracia Dei, ¿un speculum principis para la infanta Isabel de Castilla, primogénita de los Reyes Católicos?</i>	375
Eloísa PALAFOX, <i>Los espacios nomádicos del exemplum: David y Betsabé, el cuento 1 del Sendeban y el exemplo L del Conde Lucanor</i>	391
Carmen PARRILLA, <i>La 'seca' de la Tierra de Campos y el Tratado provechoso de Hernando de Talavera</i>	407
David PORCEL BUENO, <i>De nuevo sobre los modelos orientales de la Historia de la donzella Teodor</i>	423
María José RODILLA, <i>Tesoros de sabiduría y de belleza: didactismo misógino y prácticas femeniles</i>	437
Barry TAYLOR, <i>Alfonso X y Vicente de Beauvais</i>	447

Volumen II

V. PROSA DE FICCIÓN: MATERIAS NARRATIVAS

- Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, *El retiro en la vejez en los libros de caballerías hispánicos* 473
- Juan Pablo Mauricio GARCÍA ÁLVAREZ, *Alternativas narrativas para enlazar historias en la Primera parte del Florisel de Niquea (caps. VI-XXI)* 489
- Daniel GUTIÉRREZ TRÁPAGA, *Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del Amadís de Gaula* 503
- Gaetano LALOMIA, *La geografía delle eroine, tra finzione e realtà* 519
- Lucila LOBATO OSORIO, *La narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa* 533
- Karla Xiomara LUNA MARISCAL, *Los juglares del Zifar: algunas relaciones iconográficas* 549
- José Julio MARTÍN ROMERO, *Heridas, sangre y cicatrices en Belianís de Grecia: las proezas del héroe herido* 563
- Silvia C. MILLÁN GONZÁLEZ, *De Pantasilea a Calafia: mito, guerra y sentimentalidad en la travesía de las amazonas* 579
- Rachel PELED CUARTAS, *La mirada: reflejo, ausencia y esencia. Desde la poesía del deseo andalusí hasta Flores y Blancaflor y La historia de Yoshfe y sus dos amadas y La historia de Sahar y Kimah* 589
- Roxana RECIO, *Desmitificación y misterio: la destrucción del mito en Sueño de Polifilo* 601

VI. ROMANCERO

- Nicolás ASENSIO JIMÉNEZ, *Ficción en el romancero del Cid* 619
- Alejandro HIGASHI, *Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romancero impreso* 627
- Clara MARÍAS MARTÍNEZ, *Historia y ficción en el romance de la «Muerte del príncipe don Juan». De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral* 643

VII. POESÍA

- Marién BREVA ISCLA, *Las Heroidas de Ovidio en Santillana y Mena. Algunos ejemplos* 673
- Àngel Lluís FERRANDO MORALES, *Ausiàs March en els pentagrames del compositor Amand Blanquer (1935-2005)* 687
- Elvira FIDALGO, *De nuevo sobre la expresión del joi en la lírica gallegoportuguesa* 701
- Josep Lluís MARTOS, *La transmisión del maldit de Joan Roís de Corella: análisis material* 717
- Jerónimo MÉNDEZ CABRERA, *La parodia de la aventura caballeresca en el Libre de Fra Bernat de Francesc de la Via* 727
- Isabella TOMASSETTI, *Poesía y ficción: el viaje como marco narrativo en algunos decires del siglo XV* 741
- Joseph T. SNOW, *La metamorfosis de Celestina en el imaginario poético del siglo XVI: el caso de los testamentos* 759
- Andrea ZINATO, *Poesía y «estorias»: Fernán Pérez de Guzmán* 775

VIII. MANUALES Y DIDÁCTICA DE LA FICCIÓN

- Antonio MARTÍN EZPELETA, *La novela medieval en los manuales de literatura española* 795
- Ana María RODADO, *Reflexiones sobre didáctica (a través) de la ficción medieval* 809

Desmitificación y misterio: la destrucción del mito en *Sueño de Polifilo*

Roxana Recio
Creighton University

Atribuido a Francesco Colonna, amigo y admirador de la obra de Petrarca, el *Sueño de Polifilo* es uno de los libros más raros del final del siglo xv. Publicado por primera vez en 1499 por Aldo Manuzio, se convirtió en el libro de cabecera de diversos tipos de lectores. Fue muy famoso y a la vez muy atacado por una deformidad estructural que se ha considerado como locura o simplemente falta de coherencia. Inspirada quizá en la *Amorosa visione* de Boccaccio,¹ nosotros presentamos aquí otra hipótesis.

El *Sueño* trata de una historia de amor dividida en dos partes. La primera consta de 24 capítulos en donde el protagonista, Polifilo, cae en varios sueños. En el primero, empieza por describir la aurora, luego comienza una travesía que le lleva a un lugar tranquilo y finalmente a una selva oscura. En esos 24 capítulos hay descripciones asombrosas, dragones, y dioses que en cierta ocasión desfilan. La lectura puede llegar a ser enredada o confusa o, incluso, pesada. Es en esta parte de la obra en que aparece Polia, su amada, su musa, que había muerto en la vida real, a la cual dedica el libro dirigiéndose a ella directamente. Se convierte en la guía de Polifilo y es la meta de su deambular por los sueños. Polia llega a aparecer en forma de ninfa, rodeada de misterio, pero también con un gran bagaje de erudición en lo que se refiere al mundo antiguo. Las descripciones en estos 24 capítulos, como a lo largo de todo el libro son muy extensas. En la segunda parte se produce un cambio sustancial con respecto al narrador. Polia pasa a ser la narradora, que aparece distinta, rubia, y que cuenta la misma historia pero a su manera. Llega a convertirse en la joven que se llama Lucrecia. En esta parte del libro se pone a Polia-Lucrecia en una disyuntiva: o elige ser fiel a la diosa Diana, a la que debe un gran favor de salud, o acepta el amor de Polifilo para quien ella lo es todo. Se enfatiza la idea de que todo ha sido un sueño al final, cuando Polifilo despierta y acepta la triste realidad de la muerte de Polia.² Es muy significativo que la obra comience con el protagonista

1. Seguiremos la edición de Boccaccio de Vittore Branca (1975).

2. Para bibliografía sobre el *Sueño de Polifilo*, véase la selecta y completa bibliografía que presenta Pilar Pedraza en su edición (1981: 59-63). Todas las citas serán de esta edición.

cayendo en un sueño, que su travesía por el mismo tenga la finalidad de buscar al amor, a Polia, y que Polia esté muerta.

El libro, en apariencia caótico, encierra toda una cosmovisión asimilada de una poética que se popularizó por toda Europa y se convirtió en motivo de recreaciones. El autor lo lleva al extremo. Dada la extensión del libro nos ceñiremos al primer capítulo y, dentro de éste, a un par de pasajes específicos: 1) el sueño del comienzo y 2) los desfiles. Estos pasajes sirven perfectamente para mostrar las intenciones y la tradición de esta ficción. Dejamos de lado para otro estudio los juegos literarios filológicos del autor, así como otras importantes cuestiones que quedan fuera del propósito de este trabajo.

La obra comienza pues, con el protagonista cayendo en un sueño, después de la irónica dedicatoria a Polia, su musa, «adornada de toda hermosura» (11). Más adelante vemos en sucesivos capítulos que vuelve a caer en otros sueños y que se repite la estructura onírica (Alvárez Hernández 2014: 9-54).³ Aunque ya se le había hecho saber al lector en forma de verso lo que contenía el capítulo 1 (8-10), la narración es imprescindible y decisiva para introducirse en la historia y familiarizarse con ella:

Aquella hora, cuando la frente de Matuta Leucothea blanqueaba, Febo, saliendo ya de las ondas del Océano, nos mostraba aun las ruedas volubles y suspendidas de su carro. Pero apareciendo diligente con sus veloces caballos, primero Piroo y luego Eoo, pintando de purpúreas rosas la luminosa cuádriga de su hija, no se demoraba en seguirla velocísimo, y centelleando ya sobre las cerúleas e inquietas olillas, sus radiantes cabellos se encrespaban. Por su llegada a este punto de cielo, Cinthia, sin cuernos, desaparecía, fustigando los dos caballos que arrastraban su vehículo (uno blanco y el otro oscuro), alcanzando la línea extrema del horizonte que divide los hemisferios, donde, huyendo, cedía el paso a la estrella que precede al sol para renovar el día (13).

Desde el comienzo hay un intento de presentar la historia que vamos a leer a través de una atmósfera casi irreal o misteriosa, definitivamente fantástica, donde personajes mitológicos son básicos para crear ambiente. El mito está presente en toda la obra. Como se sabe, la palabra mito viene del griego μῦθος, mythos, que quiere decir relato o historia. Esa historia puede tener un carácter tradicional y normalmente se centra en algún acontecimiento inexplicable. Los protagonistas son dioses, héroes, personajes sobrenaturales o muy extraordinarios, monstruos o personajes incluso fantásticos. *El Diccionario de la Real Academia Española* define el mito de esta manera:

3. Es muy valiosa la visión del sueño en esta obra atribuida a Colonna por parte de Kretzulesco-Quaranta (1996: 61-62) aunque en este trabajo partimos de otra base.

Mito (del griego μῦθος) m. fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa.⁴

Volviendo al primer párrafo del *Sueño*, el mismo modo narrativo empleado es significativo. Se trata de una amplificación alambicada de un amanecer en donde lo alegórico se convierte en la clave para alcanzar la atmósfera de misterio deseada y la introducción de los personajes mitológicos de una gran ironía y posiblemente, no lo sabemos con certeza todavía, de su propia destrucción o desvalorización. Entramos en un mundo que podría calificarse de fantástico. Al respecto de este tipo de narraciones, Miguel Ángel Ardila Rodríguez, siguiendo a Todorov, explica lo siguiente:

Cuando un texto escrito ubica al lector justo en esa vacilación, en la duda acerca de la explicación ulterior que desenlaza y define si aquello que comenzó siendo extraño se convertirá o no en maravilloso, se dice entonces que se ha logrado el efecto de lo fantástico. Este efecto puede resumirse así: es la incertidumbre que el lector tiene en cuanto a la explicación del origen de aquello que lo extraña; es decir, saber si se trata de una ilusión o confusión de los sentidos y por ende las leyes naturales de mundo se mantienen intactas (y por lo tanto el fenómeno debe permanecer en el estricto campo de lo simplemente extraño), o si por el contrario, *realmente* se está frente a un evento a cuyo esclarecimiento sólo puede llegarse a través de leyes enteramente desconocidas. El efecto de lo fantástico se mantiene justamente el tiempo que dura la indecisión entre una explicación dentro de lo sobrenatural o de lo natural, una vez se ha resuelto este dilema el efecto de lo fantástico queda deshecho (Todorov, 2003, p. 24). Es importante resaltar que si un escrito mantiene la atmósfera de indecisión irresuelta hasta el final, éste se mantendría dentro del campo de lo fantástico (2009: 25).

«La atmósfera de indecisión irresuelta», es innegable en *Sueño*. Por otra parte, lo caótico de la obra debe verse en función de este tipo de narrativa, en donde hay una temporalidad «no lineal», esencial para crear situaciones que comúnmente llamamos caóticas. En su alegoría sobre la juventud notamos la importancia que el narrador da al paso del tiempo a través de unos jóvenes. Pero aquí se trata del tiempo del ser humano, de cómo pasamos por distintas etapas en la vida. Lo relevante es dónde y cómo se presenta en la narración: frente a la puerta triunfal, dentro de una corona de mármol, en su lado derecho, en una figura oval. Específicamente se lee la palabra «tempvs» (32-33). El tiempo es un utensilio literario, en referencia a la caducidad del hombre así como al tiempo narrativo. Sirve al propósito de esa apariencia caótica y oscura, a lo que se da en llamar «locura». Siguiendo a Ricouer (2004), Georgette Thioume Ndour afirma:

4. *Diccionario de La Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1984, 2 vol., vol.1: 915. Para los personajes y sus características hay que entrar bajo «mitología».

En *Tiempo y narración* II 16, el autor ahonda en el sentido de ficción y su relación con el tiempo. El escritor puede prescindir y aún negar la cronología de los hechos, pero su relato tiene que adoptar alguna configuración determinada. En efecto, la ley de la ficción consiste en que el tiempo de la novela puede romper con el tiempo real vivido. En la ficción, el tiempo real está configurado según nuevas normas de organización temporal que, desde luego, rompen lógicamente con la cronología temporal. Son, según el autor, los recursos que posee la ficción para inventar sus propias unidades temporales, y son, sin duda, los que podrán encontrar en el lector expectativas respecto al tiempo infinitamente más sutiles que las referidas a la sucesión rectilínea. La libertad del autor creador y la del lector, una vez más, se encuentran en el descubrimiento de esta nueva forma de temporalidad no lineal (2010: 23).

Se trata de una forma de narrar, de jugar con factores que realzan ciertas ideas. En este caso concreto de *Sueño* nos encontramos verdaderamente ante un laberinto muy bien construido gracias a un fondo lírico común del siglo xv. Son fundamentales los grabados y el fluir narrativo que, como un río desbordado, parece ir a donde se le antoja. Lo seguimos viendo cuando el protagonista se adentra en la tranquila y silenciosa región», antes de llegar a la selva:

En aquel tiempo, los montes Rifeos estaban apacibles y no soplaban con tanto rigor el helado y frío Euro con su compañero ni le mandaba sacudir las ramas tiernas ni inquietar los flexibles retoños y los puntiagudos juncos y débiles cañas ni agitar los flexibles mimbres y los lánguidos sauces e inclinar los pinos frágiles, bajo los lascivos cuernos del toro, como solía hacer en el invierno cuando soplaban; igualmente, el furioso Orión dejaba de perseguir llorando el hombro del toro adornado por las siete hermanas; a aquella misma hora, las flores multicolores no tenían aún el nocivo calor proveniente del hijo de Hiperión, sino que los verdes prados estaban regados por las frescas y fluidas lágrimas de la Aurora (13-14).

No hay duda de que las largas frases, los abundantes adjetivos, los personajes mitológicos, están en función de una ironía que crea la atmósfera que se viene describiendo: no lineal (caótica), fantástica, misteriosa. No hay sino que centrarse en los adjetivos y palabras subrayadas en el párrafo. En términos de Thioume, lo recordamos ahora, son los recursos que posee la ficción para jugar con el tiempo y centrar una acción.

Muy significativa también es la manera en que presenta en su sueño la «tranquila y silenciosa agreste», es decir, el lugar ameno que luego se convierte en selva. Después de dirigirse a Júpiter el protagonista, sin saber si estaba feliz, admirado o aterrado, explica lo siguiente:

Me pareció estar en una amplia llanura que se presentaba muy adornada, toda ella verdeante y pintada de diversos colores por muchas clases de flores; acariciada por suaves brisas, reinaba en ella el silencio y ningún ruido ni voz alguna llegaba a mis atentísimos oídos y el tiempo era dulce bajo los rayos del sol (15).

El narrador se empeña en presentar un lugar agradable muy típico de la narrativa sentimental del xv, sin quitar la connotación misteriosa u oscura. Se ha hablado de la relación de *Sueño* con *Le Roman de la Rose*, la *Commedia* de Dante y la *Amorosa visione* de Boccaccio, pero en realidad *Sueño* va más allá de esas ficciones. Las citas arriba expuestas le encajan perfectamente, incluso le acercan, por ejemplo, a mundos extraños y fantásticos del siglo xx. Por ejemplo, véase cuando relata su aventura sobre un espantoso monstruo en donde se encuentra con jeroglíficos escritos en distintas lenguas. Estos son los tipos de pasaje que dan pie se hable de «locura» en relación a esta obra. Son descripciones desquiciantes que el lector recibe como el personaje, a veces con horror, a veces maravillado:

Cuando por fin regresé a la plaza, vi en el pedestal de pórvido, dignísimamente cincelados alrededor, estos jeroglíficos: primero un bucráneo con dos instrumentos agrícolas atados a los cuernos; y un altar sostenido sobre dos pies de macho cabrío y con una llama ardiendo encima, y en su frente un ojo y un buitre; luego una jofaina, y un aguamanil; siguiéndole, un ovillo atravesado por un huso; y un vaso antiguo con la boca tapada. Una suela con un ojo y con dos ramas atravesadas y hermosamente atadas, una de olivo y otra de palma; un ánora y una oca; una lámpara sostenida por una mano; un timón antiguo con un ramo de olivo atado; luego, dos garfios, un delfín; y, por último, un arca cerrada. Eran estos jeroglíficos escrituras realizadas en óptima escultura (39).

No obstante, para entender esta obra, el análisis debe ir por otros derroteros; la posible explicación se encuentra en su ruptura de la narrativa «sentimental» del xv, a la que estrangula por exceso,⁵ y en su ironía que lleva a la destrucción, no solo ya de personajes y mitos, sino de una determinada ideología.

Tzvetan Todorov menciona tres tipos de literatura fantástica: cuando el lector se encuentra 1) con acontecimientos extraños, 2) con acontecimientos fantásticos y 3) con acontecimientos maravillosos (2003: 24). *Sueño* entra en las tres categorías. Precisamente dicha apertura es la que le ha dado su peculiar fama incluso de libro «nigromante». No obstante, se trata de una asimilación de tradiciones, de una asimilación de poéticas que en siglo xv fueron fundamentales. Lo vemos en el hecho de que, después de estar en una «región apacible»,

5. Para Pedraza (1981: 12) en su introducción, *Sueño* «adolece de la enfermedad literaria de la amplificación y el énfasis».

dentro de su sueño, llega a una «selva oscura». Nos explicaba Ardila Rodríguez que se trata de «una atmósfera de indecisión irresuelta». Básicamente es un juego literario, hecho con fuentes literarias, pero nunca sin consciencia, como se nos quiere hacer ver por esa sensación caótica que, como lectores percibimos, al ser parte integrante de la meta del narrador.

Es muy curioso, por otra parte, que la crítica haya mencionado a *Le Roman de la Rose*,⁶ la *Commedia* y a la *Amorosa visione* de Boccaccio, sin tener para nada en cuenta a Petrarca. Al analizar este pasaje y continuar con el de los desfiles de los dioses, es inevitable hacer referencia a Petrarca. El Petrarca de los *Triunfos* está muy presente en esta obra y, aunque el fondo lírico común es indiscutible, su huella es más fuerte que la de las otras mencionadas, a pesar de que encontramos el pasaje de la selva, enseguida relacionado con la *Commedia*. No obstante, la selva responde a una intención.

Es indiscutible que en los *Triunfos* de Petrarca existe también la asimilación de ciertas obras, especialmente *Le Roman de la Rose* (elementos como el lugar ameno) y la *Commedia* (la forma estrófica). Sin embargo, al igual que transforma la tradición triunfal dándole una nueva dimensión y elevándola a categoría de lírica a través de la creación de un nuevo concepto de desfile, también supera y transforma sus distintas fuentes. Se trata de seis triunfos que son una alegoría de la vida del hombre con una clara connotación cristiana. Más en concreto, es en los *Triunfos* donde Petrarca verdaderamente pone énfasis en lo sentimental. Llega a hablar en su desfile de los efectos de estar enamorado y de un sufrimiento por amor de connotación cristiana (sufrir con alegría por el simple hecho de amar). En términos generales, los seis triunfos son un camino hacia Dios, pero desde un punto de vista poético, como su misma estructura lo señala (Recio 1996a: 16-18; Recio 1996b: 5-8). Ya en el primer triunfo, en el primer paso hacia ese camino hacia Dios, Petrarca utiliza el lugar ameno, la figura de Cupido, el desfile de personajes tanto de la antigüedad como mitológicos o medievales, el amante que se transforma en el amado, etc. (Recio 1996b: 8-9) Todas estas características del *Triunfo de Amor* crean un mundo atractivo, manipulable, que da paso a una connotación esencialmente sentimental.

No es en el Petrarca latino en quien se basa el autor para conseguir ese sentimentalismo que tanto nos gusta de la obra, sino el Petrarca del *Triunfo de Amor*, el mismo que revitalizará la poesía de cancionero ofreciéndole nuevas oportunidades poéticas (Recio 2012: 349-369).

Las características básicas del *Triunfo de Amor* son: 1) sueño, 2) guía, 3) lugar ameno, 4) desfile, 5) dama angelical, 6) poeta herido (afectado) por el amor, 7) efectos (introspección amorosa). En recreaciones y adaptaciones estas características quedan a veces reducidas a una. En esos casos, normalmente, lo que no

6. Para un resumen y estudio reciente sobre esta obra véase, Ann Walker Vadillo (2013: 27-39).

falta es el aspecto psicológico que da forma y acondiciona la estructura: se trata de la introspección amorosa petrarquista, a través, por ejemplo, de un viaje por el pensamiento, en lugar de una visión o sueño. Teniendo estas características en mente, se puede seguir el rastro o dependencia del triunfo en las distintas obras, incluyendo a *Sueño*. Sin embargo, *Sueño* es un caso muy singular por su atmósfera fantástica o de misterio, su narrativa, sus distintas connotaciones y su peculiar manera de presentar al lector una especie de locura literaria, en apariencia. Según hemos visto en citas anteriores, *Sueño*, entra perfectamente en una categoría que se puede tachar de fantástica, de extraña o maravillosa. El comienzo del primer capítulo, independientemente de la forma y de la intención, es similar al del *Triunfo de Amor*: un protagonista que dentro de un sueño se encuentra en un lugar ameno. Además, el protagonista está enamorado, busca a una mujer, lo que le une más a esa estructura triunfal petrarquesca. Sin embargo, el triunfo está escrito en verso y, como vemos, la obra atribuida a Colonna está escrita en prosa, y en una prosa muy singular. No obstante la idea es la misma que presenta Petrarca, distinta al jardín y la situación que aparece en *Le Roman de la Rose* y ya transformada en algo nuevo por el poeta italiano. Por otra parte, sus tercetos son descriptivas y abren un amplio campo de posibilidades recreativas, incluso para la ironía o lo erótico. El desfile de Petrarca se presta a muchos posibles juegos por parte de cualquier escritor. Una vez despertado, dentro del sueño, en la «tranquila y silenciosa región agreste» (lugar ameno), Polifilo dice lo siguiente:

Así que, a solas con los altos pensamientos del amor, consumiendo insomne la larga y tediosa noche, desconsolado y suspirando a causa de mi estéril fortuna y mi adversa y mala estrella, llorando por un importuno y desgraciado amor, recapacitaba sobre lo que representa un amor no correspondido y cuánto puede hacerse amar quien no ama y con qué protección puede un alma tan inerme (siendo principalmente interna la sediciosa lucha) y tan asiduamente enredada en solícitos, nuevos y caprichosos pensamientos, resistirse, asediada por inusitados y frecuentes asaltos y envuelta en una lucha hostil (14).

Después de mencionar a Polia, «objeto no mortal sino más bien divino», quien está «impresa en él», añade:

Ya comenzaba a palidecer el esplendor de las trémulas y centelleantes estrellas, cuando, en silencio, mi corazón herido solicitaba impaciente a aquel enemigo deseado del que procede esta lucha tan grande e incesante, y lo llamaba a menudo como remedio útil y eficaz. Y semejante remedio no era sino una renovación cruel de mi tormento incesante. Pensaba en la condición de los desgraciados am antes, cuya suerte es desear morir dulcemente por el placer ajeno y viven malamente y se alimentan del lacerante deseo y de laboriosas fantasías y suspiros (14).

Este juego con los efectos de estar enamorado y el sufrimiento, es algo que describen los capítulos tercero y cuarto del *Triunfo de Amor* de Petrarca. Si a todo esto unimos aquel lugar ameno descrito más arriba, nos damos cuenta de que el autor de *Sueño* sigue los capítulos del *Triunfo de Amor*. El lugar ameno y esa descripción del sufrimiento de los amantes es algo nuevo que trae Petrarca y, precisamente por el carácter narrativo y abierto de su desfile, se prestaba a recreaciones e imitaciones. Lo que presenta *Sueño* es una recreación muy especial, reforzada por la segunda parte en la que ya habla Polia. No obstante, recuérdese que se dirige a Júpiter, su aproximación no es cristiana en absoluto. Este aspecto ideológico debe destacarse en relación a la figura de la «selva». Por otra parte, en ningún momento abandona la creación de misterio o algo tenebroso. Lo vemos al final del capítulo:

Finalmente, en este escabroso e impracticable bosque, sólo deseaba el socorro de la piadosa cretense Ariadna, pues ella entregó el hilo conductor al engañoso Teseo para que, luego de matar a su monstruoso hermano, saliera del intrincado laberinto. Yo deseaba algo semejante para salir de la oscura selva (16).

El juego literario se realiza en función de recrear, disfrazar y hasta modificar su modelo con sus características propias. La connotación pagana la destaca a propósito. Pilar Pedraza ofrece una magnífica explicación con respecto a la exposición de los sentimientos y a los dioses de la antigüedad que hemos visto. Respecto al primer capítulo dice lo siguiente:

Prescindiendo de detalles más o menos sentimentales, podemos concluir diciendo que el primer libro del *Sueño* es una novela alegórica que se inserta plenamente en el conjunto de «visiones» medievales. Se trata del relato de una ascensión espiritual y vital relativamente clara, desde las vacilaciones, errores y terrores juveniles, hasta la conquista del dominio de los sentidos —por medio de su goce pleno— y del libre albedrío, la elección de la vocación vital y la consumación simbólica de su matrimonio con la mujer amada por medio de la ruptura de la cortina de la fuente de Venus con la saeta de Cupido. Este claro hilo alegórico-psicológico se encuentra sumamente enmarañado en el libro por descripciones minuciosísimas, en las que Polifilo parece arrastrarse con cierta impotencia literaria y enredarse en medio de su camino, aunque quien resulta realmente enredado es el lector. La furiosa manía descriptiva de Colonna y su morosidad en la exposición de los sentimientos del personaje son los que confieren a la novela su peculiaridad, su aspecto de monstruoso pastiche de una Antigüedad falsa que se ha calificado con razón de «romántica» (1981: 12).

Con su análisis Pedraza confirma gran parte de lo que ya hemos venido apuntando. Lejos queda de la clara y bien elaborada narrativa de Boccaccio.

Por ejemplo, Almansi destaca lo consciente que era Boccaccio en relación a la presentación de una historia por escrito, en relación a cómo presentar a su lector una historia y cómo escribirla:

This awareness intrudes not just at the primary aesthetic level, in the sense in which every work of art exalts itself and the artifices it uses, but also at a structural level, since this is a case where we have to pay special attention to the technique of story-telling. This latter is presented to us in a double guise: not only do we have the stories themselves, which vary in their deployment of narrative skills, but we also have the courtly contest which the story tellers fight in an atmosphere of idyll and good taste in order to entertain and compete with the rest of the company. This means that it would certainly be an oversimplification of the Tenth Day to treat it simply as a progressive ascent towards virtue. We should also look at the decisive parallel ascent towards narrative inventiveness, in other words the creative process involved in attempting to invent ever more convincing examples of human magnanimity and virtue. And this is valid both for the author and for the narrators (1975: 10-11).

Boccaccio tenía mucho cuidado en un no presentar una narración pesada, cansina o difícil de seguir por su lector. En *Sueño*, parece buscarse todo lo contrario: lo oscuro, lo complicado, lo que aturda al lector. Por otra parte, si nos fijamos en palabras como alegoría, la figura de Cupido, el juego alegórico-psicológico, libre albedrío, ascensión espiritual, entre otras, estamos dentro aún más de la poética del *Triunfo de Amor*, que también es un sueño y en donde también el poeta protagonista dentro del sueño tiene visiones. Una de las visiones es la del carro de Cupido y la del desfile de los amantes y personajes históricos y mitológicos que se mencionan.

En el capítulo XIV de esta primera parte, se encuentran unos desfiles: Polifilo ve en el lugar ya dicho los cuatro carros triunfales en honor del supremo Júpiter, todos hechos de diversas piedras y de preciosísimas joyas, muy venerados por la multitud de felices jóvenes (135). No obstante, desde el capítulo XI se viene preparando este desfile de carros, pues en *Sueño* va unido a dos características del *Triunfo* de Petrarca: 1) el guía, que aquí es una ninfa y 2) los efectos de estar enamorado tanto efectos sentimentales como de cierta connotación erótica. En el capítulo XI, cuando las «lascivas muchachas» dejan solo a Polifilo, aparece una ninfa de la que Polifilo describe tanto su belleza física como su modo de estar vestida. La encuentra, después de ver a unos jóvenes danzando y jugando, festejando en una «amplísima llanura»:

Y he aquí que se separó de ellos una noble y alegre ninfa, con una antorcha encendida en la mano, y dirigió hacia mí sus pasos virginales, por lo que, viendo claramente que era una muchacha de carne y hue-

so, no me moví, sino que esperé contento. Vino hacia mí sonriendo, con juvenil rapidez y modesto continente y con el rostro resplandeciente como una estrella, y con tal prestancia y elegancia y hermosura, como tal vez no se apareció al belicoso Marte la amorosa Idalia, ni a ella el hermoso pastor Adonis, ni el delicado Ganimedes al supremo e inflamado Júpiter, ni la bellísima Psiquis al ardiente Cupido. [...] A primera vista sospeché que era Polia, pero lo desacostumbrado de su atavío y del lugar me disuadieron y por eso estaba indeciso y permanecí en una duda llena de respeto (122).

La introducción de personajes mitológicos en la presentación del guía es una innovación de Colonna que apunta a su conocimiento del desfile de personajes de Petrarca. La narración, pesada y amplificadora trata de disimularlo. Es curioso que la hasta este momento supuesta Polia, llega a él sonriendo «con juvenil rapidez y modesto continente y con el rostro resplandeciente como una estrella». Trata de presentarla como una mujer de carne y hueso pero al mismo tiempo angelical. Es precisamente esa mujer por la que al final estará destrozado y desconsolado al no poder negar su muerte. Si seguimos con la recreación de *Sueño* en relación al *Triunfo* de Petrarca seguimos viendo elementos a destacar. El capítulo XII sirve para introducir de una manera ya directa los efectos de estar enamorado:

La bellísima ninfa llega hasta Polifilo, llevando una antorcha en la mano izquierda; le toma con la libre y le invita a ir con ella. Entonces comienza Polifilo a sentir inflamados sus sentidos, abrasado por el dulce amor de la elegante muchacha (127).

La descripción que sigue a este encabezamiento no deja dudas de la intención de poner en primer plano los sentimientos de Polifilo, la introspección amorosa. Sin olvidarnos de la connotación irónica que viene dada por la excesiva descripción, lo vemos en la siguiente cita:

Apenas su amoroso rostro y su gratísima presencia pasaron a través de mis ojos a mi mente, mi memoria, que ya la recordaba, se despertó y, excitando al corazón a admitirla y ofreciéndole a aquella que había hecho de él taller donde se forjaban sus punzantes flechas y la aljaba que las contenía y familiar y permanente morada de su dulce efigie, yo la reconocí como la que había consumido la mayor parte de mi juventud con sus cálidos, primeros y fortísimos amores. Ya desbocado mi corazón, le sentía yo saltar sin descanso y golpear constantemente como un ronco tambor mi pecho herido, porque, a causa de su hermoso y gratísimo aspecto y de las rubias trenzas y los rizados cabellos que temblaban juguetones como zarcillos sobre su frente, aquella me pareció Polia, la de la cabellera de oro, a la que yo amaba extremadamente y por la que mi vida no había podido salir de las llamas ni

cambiar de rumbo, pero el insólito vestido, propio de una ninfa, y lo desconocido del lugar hicieron que permaneciera en suspenso, lleno de dudas e irresoluto (127).

Tratándose de una visión y de que Polia está muerta, pensamos enseguida en una connotación misteriosa o fantástica que no viene dada por el lugar desconocido en donde se encuentra el protagonista, sino por los vestidos de la ninfa y por el hecho de que es su guía pero no pertenece en realidad al mundo de los vivos. Todo es un producto de su mente, por eso dice: «Apenas su amoroso rostro y su gratisima presencia pasaron a través de mis ojos a mi mente, mi memoria, que ya la recordaba». Juega con el lector, lo que no hace Petrarca, pero además, parece tratar de enredarlo con esa abundante descripción y tantos adjetivos. No hay que confundir lo que aquí llamamos «juego», es decir una manera de aturdir al lector para llevarlo al terreno de lo pretendidamente oscuro y misterioso con tintes de fantástico o de desquiciamiento, con el juego del lector que hace Boccaccio. En Boccaccio es una narración controlada, en la que el lector es parte integrante (Hernández Esteban 1992: 29-40; Recio 2013a: 283-309; Recio 2013b: 97-123).

Volviendo a las palabras de Ardila Rodríguez antes citadas, no resulta difícil ver en *Sueño* el desarrollo de este proceso de lo fantástico. No obstante, lo irónico y lo descabellado también deben destacarse. Dentro de entre engranaje se crea la atmósfera de misterio y desmitificación que se complementa con la manipulación del modelo y sus características. Además, a diferencia de Petrarca, en *Sueño* se apunta al amor físico, no a una dimensión meramente psicológica y espiritual. Reiteradamente se aleja de la ideología original, la cambia, y llega a la destrucción, creando un caos en apariencia que lleva a la modificación y abolición de cualquier preexistente cosmovisión, afectando así a los personajes, a los cuales, naturalmente, desmitifica. Se observa claramente en la erradicación en la obra de la ideología cristiana para sustituirla por un énfasis en los aspectos mitológicos. No de otra manera debe verse *Sueño* y entender su juego con el lector. Estamos ante una continua desmitificación y un mundo superficialmente misterioso, con una fuerte carga irónica que nos lleva a la confusión a propósito, pero que indiscutiblemente demuestra un quehacer literario inimitable y muy elaborado.

El hecho mismo de cómo aparecen las características del *Triunfo*, unido a las ninfas y a la alegría de los jóvenes, es una muestra. Esto ha llevado a la crítica a ver en ello también a Boccaccio, como el lugar ameno sin desfile ha llevado a la crítica a ver en *Sueño* a *Le Roman de la Rose* y, finalmente, la selva o bosque, a la *Commedia* de Dante. Aquí la selva es una parte estructural del viaje, pero de una connotación que no es un viaje interior a pesar de realizarse en sueños, sino un viaje de los sentidos, en varias ocasiones erótico, que nos lleva a

lo oscuro, a lo inaudito, y en donde desaparece cualquier rasgo cristiano para sustituirlo por elementos de la literatura clásica, empezando por los personajes mitológicos. La presencia de la estructura de Petrarca está escondida, y no se ha visto precisamente por la estructura utilizada por el autor. El que *Sueño* tome de la tradición, (todos los autores de aquella época lo hacen), no significa que sean esos autores mencionados por la crítica, de los que toma rasgos, su verdadero modelo. La manera enrevesada de presentar a Polia como guía, y de introducir los sentimientos y el desfile, que aunque no lo parezca está en *Sueño*, lo demuestra. La recreación del desfile comienza en el capítulo XI y, aunque no vemos nada al principio, al seguir leyendo nos damos cuenta de que el autor nos está metiendo en el mundo del desfile de personajes y de los efectos de estar enamorado con un guía muy especial y con unas connotaciones que, entre otras cosas, incrementan el deseo, el deseo no meramente espiritual o puro. Los capítulos que van del XI al VII incluido recrean el desfile de personajes sin la connotación trascendente de Petrarca. Entendemos por trascendente, de connotación ejemplarizante, amor de entrega, es decir, «sufrir con alegría» y aceptación por parte del enamorado de su condición de esclavo del ser que ama.

Resumiendo todo el proceso y comenzando con el capítulo XI, en donde, como ya se ha dicho, abandonado por las «lascivas muchachas», Polifilo encuentra una elegante y hermosísima ninfa que sospecha que es Polia, lo cual confirmará en el capítulo XVII, y se adentra con ella en un viaje en donde ya, en el capítulo XII, como hemos visto, se ponen en primer plano los sentimientos y deseo del protagonista. Siguiendo esa línea y en el capítulo XIII, «no reconocida todavía por el enamorado» (132), Polifilo se entrega al amor «en su mente» y «cuando ambos se acercan a los triunfos, ve con mucho placer a innumerables adolescentes y muchachas solazándose». Se cambia la información de ciertos personajes que Petrarca pone como ejemplo de amantes que han sufrido por amantes que se «solazan». Se evita en todo momento cualquier tipo de acercamiento ni a la historia, ni al origen de ningún error en el hecho de amar: todo se ve desde la perspectiva del deseo. En el capítulo XIV es cuando se ven los carros triunfales rodeados de jóvenes, ninfas e inscripciones (135-153). Llevan incrustaciones y la densa narración sirve para poner en claro lo barroco de estos carros triunfales que llegan envueltos de una atmósfera de felicidad. Se incrementa el misterio y la oscuridad cuando el narrador dice «como yo lo vi» (135). No cabe duda que, aunque en sueños, se empeña en que su lector crea lo que narra y lo dé por real. Las extrañas inscripciones, las descripciones de las partes de los distintos carros triunfales y la gente, así como el boato y animales, dan la impresión de un mundo realmente alucinante. Es una recreación total por parte del autor, que toma de la obra de Petrarca las distintas características y las presenta en su obra a su modo. Personajes mitológicos, divinos, luces, náyades, todo forma parte de una descomposición que lleva a pensar que na-

da tiene esto que ver con el carro triunfal petrarquista. Sin embargo, al llegar al capítulo xv y ya desde ahí al xvii, se encuentran los personajes que desfilan y que Polia le presenta al protagonista (153-191). La recreación se completa y nace un producto nuevo basado en Petrarca. Precisamente al principio del capítulo xvii tenemos una muestra de que el lugar ameno de *Sueño* no es el de *Le Roman de la Rose*, sino uno que, dentro de una narrativa que apunta siempre a lo enrevesado y al misterio, es una excusa para presentar personajes en estado amoroso que pasan por allí o allí se encuentran como parte del desfile de unos personajes que el protagonista ve separados de los carros, pero que van con ellos como una comitiva. Lo vemos en el caso de Aries y Pomona (164). En *Le Roman de la Rose* no hay desfile.⁷

Esta manipulación de las características del *Triunfo de Amor* de Petrarca no es nueva, ya que es el resultado de la popularización de la obra, y la permiten las mismas características del *Triunfo* que se prestan por su flexibilidad poética a distintas manipulaciones. Entre otros lo hacen (en verso o en prosa) Enzina, Juan de Flores, y Luis Hurtado de Toledo (Recio 1993: 1-10; Recio 1996b: 55-72).⁸ En el caso de *Sueño*, precisamente por el tipo de narrativa descriptiva hasta el exceso, parece menos visible, pero el proceso es el mismo que llevaron a cabo los poetas y narradores que jugaron y se basaron en esta poética petrarquista.

En conclusión, analizando la obra y comenzando por el mismo título con la palabra «sueño», encontramos un paralelismo con los *Triunfos* de Petrarca (Bernardo 1990: 33-45). La manipulación de las características del *Triunfo de Amor*, escondidas tras su plúmbea narrativa, es un hecho. La naturaleza flexible y la asimilada tradición que en los *Triunfos* encontramos lo permite (Sticca 1990: 47-62). Es precisamente ese modo de narrar el que le aleja de Boccaccio, tan interesado en su lector,⁹ a pesar de que toma ciertos elementos narrativos, como por ejemplo, el ambiente festivo, despreocupado, y erótico de los jóvenes. En Boccaccio, no hay carro triunfal, aparecen personajes pero no hay introspección amorosa ni dolor de amor, hay amor porque es una visión amorosa, pero no evoluciona el mundo sentimental hasta un estado psicológico como en Petrarca, lo que luego sigue en parte *Sueño*. Si se va analizando la obra de Petrarca y esta obra atribuida a Colonna, se ven coincidencias muy claras que nos llevan a pensar en la mencionada obra de Petrarca. Con respecto a *Le Roman de la Rose*,

7. Para una buena y fiable edición de esta obra, Carlos Alvar, *Le Roman de La Rose-El libro de la Rosa*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985.

8. Para la edición del texto de Flores, véase la edición de Antonio Gargano del *Triunfo de Amor* (1981).

9. María Hernández ha estudiado la figura del lector-lectora como uno de los elementos más destacados en la técnica narrativa de Boccaccio (Boccaccio 1994: 48 y 52-53). Véase también Recio (2013a y 2013c).

la importancia dada a los personajes mitológicos y al desfile le separan también a todos los niveles. Elementos como el sueño, el lugar ameno y la cortesía amorosa no son suficientes para pensar que unas obras que contienen dichos elementos gestación de *Sueño* y más procediendo de aquella época pues eran aspectos muy utilizados. Esta actitud no es nueva en la crítica, para la cual la *Gloria d'Amor* de Rocabertí tiene como modelo a Dante a pesar de su evidente petrarquismo (Recio 1996b: 19-54). Harold Bloom, centrándose en la lírica, explica el proceso afirmando que «literary thinking rules over literary memory» y también que «poetic thinking is contextualized by poetic influences» (2004: 9-10). Es imposible que un escritor no tenga influencias o una tradición detrás, pero distinta cosa es afirmar los modelos de la nueva creación. Petrarca al llevar al siglo xiv la tradición triunfal clásica y reformarla adaptándola a una connotación cristiana y presentando su flexible y singular desfile, le ofreció una renovación tanto a la lírica como a la narrativa. Todo eso que la crítica percibe como legado de *Le Roman de la Rose*, *Amorosa visione*, e incluso de la *Commedia*, responde a un fondo lírico común que el autor manipula. No obstante el desfile de personajes, los personajes mismos y la insistencia en los sentimientos, entre otras cosas llevan a la manipulación del triunfo petrarquesco. La crítica sigue sin contar con la gran influencia de los *Triunfos* y su poética, algo que no hicieron los intelectuales (poetas o narradores) del xv, xvi y xvii. Hay que decir que como los *Triunfos* gozaron de tanto éxito, no es extraño que produjeran una reacción de este calibre, una obra misteriosa, oscura, descabellada, con connotaciones de locura y bastante irónica. Esa dimensión de irracionalidad la acerca a ficciones del siglo xx. Estamos ante una obra, como bien dice Pedraza, difícil para cualquier lector y llena de matices que se prestan a muchas interpretaciones. A propósito el autor creó el mundo de Polifilo como algo muy distinto salido de una tradición y de una convergencia de poéticas de los siglos xiii, xiv y xv. Para nosotros, lo que escandaliza a muchos es motivo de humor y desmitificación. Pero hay que explicarlo: la obra desmitifica a otra, los *Triunfos*, especialmente al de *Amor*, y no tanto a su estructura, sino a su ideología cristiana y a la seriedad relacionada con la idea de Petrarca de que los seis *Triunfos* son una alegoría de la vida del hombre, cuyo final es el encuentro con Dios. En definitiva, a su manera y siempre con una sonrisa, quienquiera que haya escrito este libro (Francesco Colonna o quizá otro autor, no nos metemos en ello) era un gran conocedor de Petrarca y, desmitificando su obra e ideología, le hizo un homenaje extraño, irónico y misterioso en apariencia, pero invaluable.

Bibliografía

- ALMANZI, Giovanni (1975), *The Writer as Liar: Narrative Technique in the Decameron*, Londres-Boston, Routledge-Kegan.
- ALVAR, Carlos (1985), *Le Roman de La Rose-El libro de la Rosa*, Barcelona, Quaderns Crema.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Sandra (2014), «Paisajes oníricos: la búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36, pp. 9-54.
- ARDILA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel (2009), *H. P. Lovecraft: Una corriente estética en la corriente de horror contemporánea*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- BERNARDO, Aldo S. (1990), «Triumphal Poetry: Dante, Petrarch and Boccaccio», en *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, eds. Konrad Eisenbichler y Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse, pp. 33-45.
- BLOOM, Harold (2004), *The Art of Reading Poetry*, Nueva York, Perennial.
- BOCCACCIO, Giovanni (1975), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, ed. Vittore Branca, Milano, Mondadori.
- ____ (1994), *Decamerón*, ed. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- COLONNA, Francesco (1981), *Sueño de Polifilo*, ed. Pilar Pedraza, 2 vols., Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos.
- Diccionario de la Real Academia Española* (1984), 2 vols., Madrid, Real Academia Española.
- FLORES, Juan de (1981), *Triunfo de Amor*, ed. Antonio Gargano, Pisa, Giardini.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (1992), «El juego de la inserción en *el Decamerón*», en *El relato intercalado*, ed. Claudio Guillén, Madrid, Fundación Juan March, pp. 29-40.
- KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela (1996), *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Siruela.
- PEDRAZA, Pilar ed. (1981), *Sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna, 2 vols., Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos.
- PETRARCA, Francesco (1996), *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abbozzi*, eds. Vinicio Pacca y Laura Paolino, Milán, Mondadori.
- RECIO, Roxana (1993), «Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del Triunfo de Amor de Juan del Encina», *Hispanófila*, 109, pp. 1-10.
- ____ (1996a), *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, Nueva York, Peter Lang.
- ____ (1996b), *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

- RECIO, Roxana (2012), «Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*, eds. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés y Héctor H. Gassó, Valencia, Universitat de València, vol. 2, pp. 349-369.
- ____ (2013a), «Autor y lector en la traducción catalana del *Decamerón* de Boccaccio: análisis de una asimilación», *Scripta*, 1, pp. 283-309.
- ____ (2013b), «Cuando hay pleito descubierto: ecos del quehacer narrativo de Boccaccio en el *Juez de los divorcios* de Cervantes», en *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del siglo de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón y David González, Málaga, Analecta Malacitana, pp. 97-123.
- ____ (2013c), «Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea», en *Los viajes de Pimpinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, eds. Isabel Colón, David Caro et al., Córdoba, Sial, pp. 29-44.
- RICOEUR, Paul (2004), *Tiempo y Narración II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Barcelona, Siglo XXI.
- STICCA, Sandro (1990), «Petrarch's *Triumphs* and its Medieval Dramatic Heritage», en *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, eds. Konrad Eisenbichler y Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse, pp. 47-62.
- THIOUME NDOUR, Georgette (2010), *El tratamiento del tiempo en el cuento de la década del cincuenta en España: Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet*, Madrid, Universidad Complutense.
- TODOROV, Tzvetan (2003), *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., Cooyoacán.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2013), «Le Roman de la Rose», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5, pp. 27-39.