

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

VI. ROMANCERO

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

Poesía y ficción: el viaje como marco narrativo en algunos decires del siglo xv¹

Isabella Tomassetti
Sapienza, Università di Roma

Es bien sabido que, en la práctica de los géneros literarios, los patrones que procedían de la tradición clásica y mediolatina, formalizados en preceptivas retóricas y *artes dictaminis*, fueron en buena parte los modelos de referencia para los autores medievales. Una vez recibidos y aplicados tales patrones, sin embargo, las literaturas románicas supieron innovar, hibridar y transformar dichas herencias formales básicamente gracias al talante experimentador de algunos autores que actuaron con libertad y maestría. La poesía románica, con su gran variedad de géneros y formas, es un testimonio cabal de esta tensión entre imitación y experimentación. En el caso de la poesía castellana tardomedieval, es cierto, no podemos minusvalorar la importante influencia ejercida por las literaturas galorrománica y galaico-portuguesa pero si hemos de identificar una figura central en el proceso de recepción y asimilación de modelos previos esta coincide con Íñigo López de Mendoza. El Marqués de Santillana practicó todos los géneros de la poesía creando incluso nuevas tipologías formales y temáticas que fueron reproducidas e imitadas a lo largo del siglo xv y parte del xvi.² Sea en la práctica de un género lírico como la canción, sea en el uso del decir narrativo, Íñigo López de Mendoza marcó sensiblemente la escuela poética castellana.³ De hecho, este autor terminó con la aclimatación de la narración alegórica de herencia dantesca, ya inaugurada por poetas de la generación anterior como Francisco Imperial, pero procedió a una concreción

1. El presente trabajo se enmarca en los proyectos de investigación FFI2013-47746-P «*Poesía minor: textos y autores cancioneriles olvidados*», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y FIRB – Futuro in ricerca RBFR10102K 004 «Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle Origini» financiado por el MIUR italiano.

2. Baste pensar en la serranilla, que, aun inspirada en las serranas del *Libro de buen amor*, constituye un subgénero muy afortunado en la tradición del siglo xv, practicado por muchos poetas. Cfr. Marino (1987), Salvador Miguel (2002), García (2009), Alonso (2012).

3. Véase a este propósito el importante artículo de Lapesa (1987).

y reducción de ese molde, proporcionando un modelo que se impuso entre los poetas coetáneos y de las generaciones sucesivas.⁴

En el clásico y todavía sugerente estudio sobre la pervivencia de la materia clásica en las literaturas europeas de la Edad Media, Ernst Robert Curtius remarkaba que la teoría retórica clásica decía poco sobre la composición literaria y que los autores medievales adaptaron con cierto albedrío los pocos preceptos recibidos; citando un pasaje de Servio relativo a la *Eneida*, Curtius afirmaba:

Muy poco era lo que decía la retórica clásica sobre la composición literaria [...] y esto poco se malinterpretó. [...] este pasaje sólo dice, en realidad, que un poema tiene que constar de introducción (*invocatio* y *propositio*) y de *narratio*. Las antiguas epopeyas ejemplares no tenían epílogo, excepción hecha de la *Tebaida*. [...] Ni siquiera la *propositio* y la *invocatio* podían emplearse en todos los tipos de poemas; sin embargo, se tenía por cosa aceptada que los poemas se dividieran cuando menos en introducción y parte central. [...]

La Edad Media estaba muy lejos de exigir de una obra literaria unidad de asunto y armonía en la composición; la digresión (*egressio*, *excessus*) se consideraba, ya lo hemos visto, como un artificio particularmente elegante; [...] Tampoco se tenía el menor empacho en tratar materias totalmente disímiles dentro de una misma obra. [...]

Pero la Edad Media contaba con un sustituto para la técnica moderna de la composición, con un principio totalmente distinto, al cual he dado el nombre de composición numérica.⁵

La categoría medieval de lírica, por ejemplo, se basaba en el concepto formal de *varietas* indicado por Isidoro de Sevilla en sus *Etymologiae*;⁶ el concepto moderno de 'lírica' como expresión de una instancia subjetiva o 'yo lírico' se debe básicamente a la estética romántica y hay que proceder con mucha cautela a la hora de contrastar los rasgos tipológicos de los géneros líricos y no líricos de la poesía medieval. El decir castellano, por ejemplo, aun careciendo de acompañamiento musical, presenta a menudo características temáticas y estilísticas propias de la canción, y por otra parte esta intersección entre lo lírico y lo no lírico no es privativa de la experiencia castellana.⁷

4. Cfr. los estudios de Deyermond (1989), Miguel Ángel Pérez Priego (1993 y 2002) y el clásico Lapesa (1957).

5. Curtius (1976: 700-702).

6. «Lyrici poetae ἀπό τού ληρέι, id est a varietate carminum»: cfr. Oroz Reta y Marcos Casquero, eds. (1982: VIII.7.4). Para el concepto de poesía lírica en la estética romántica y en el idealismo alemán cfr. Mazzoni (2005). Sobre la teoría de los géneros literarios en el ámbito mediolatino véase D'Alfonso (1982). Finalmente, una aproximación más teórica puede leerse en Schaeffer (1989).

7. Para una reflexión centrada en los géneros de la poesía provenzal cfr. Cerullo (2009).

El Marqués de Santillana no llegó a escribir la que Curtius definió «composición numérica», es decir un texto cuyas secciones se ajustaran a un modelo aritmético con un fuerte valor simbólico e ideal (como era, en efecto, la *Commedia* de Dante) pero sí tenemos que adscribirle el mérito de haber experimentado, como se ha dicho, una forma original, aunque simplificada, del modelo de la visión dantesca a la zaga de los primeros tanteos de Francisco Imperial. Pero la alegorización del discurso narrativo fue extensa y notable, tanto que la poesía del siglo xv cuenta con una nutrida serie de tipologías textuales donde la materia amorosa se ajusta a esquemas constructivos muy específicos: desde los infiernos y purgatorios de amor, a la carta de amor, escalas y castillos, pasando por las querellas judiciales, las profesiones de amor, los testamentos, las naos y las partidas. Se trata de un repertorio textual muy amplio, que se ha venido estudiando a lo largo del último siglo con importantes aportaciones de especialistas que no podré enumerar de forma exhaustiva en este lugar.⁸ Prescindiendo ahora de cuestiones teóricas y de cualquier pretensión de síntesis, me centraré especialmente en el análisis de un conjunto de textos en los que el marco narrativo se ajusta al tema del viaje.

Ya he hablado de la importancia del Marqués de Santillana en la historia de la tradición poética castellana pero al margen de lo que pudo ser el impulso de Íñigo López de Mendoza, esta escuela se caracteriza por una fuerte tendencia al diálogo y a la imitación; el carácter endogámico y autárquico de las cortes peninsulares contribuyó a estimular esta actitud, que se concretó en una red de relaciones intertextuales especialmente evidentes en ciertos sectores de la tradición. Los poetas castellanos encontraron sus modelos en algunos patriarcas, el Marqués de Santillana *in primis*, que guiaron y orientaron los avatares de la escuela; sin embargo, la riqueza y complejidad de la poesía lírica castellana se debe también a la valiosa labor de muchos poetas menores que experimentaron continuas y fructíferas variaciones formales y temáticas.

Para abordar este análisis me ceñiré a un subgénero que he estudiado con cierto detenimiento y que se presta muy bien a un examen sobre la relación entre expresión lírica y ficción, debido a su carácter lírico-narrativo. Se trata de una serie de composiciones que en otro lugar he definido «decires con citas»,⁹ donde un sencillo andamiaje narrativo-alegórico constituye el marco en el que se insertan fragmentos líricos ajenos. Dicho marco resulta a veces tan lábil que se configura como un mero pretexto para convocar versos ajenos puestos en boca de varios personajes o incluso pronunciados progresivamente por el sujeto lírico de la composición.

8. Véanse por lo menos Copenaghen (1983-84), Caravaggi (1988 y 1989a), Deyermond (1989), Gómez Bravo (1999), Cortijo Ocaña y Cortijo Ocaña (1999), Beltran (2001), Gamba Corradine (2012).

9. Véase Tomassetti (1998 y 2000).

Los primeros poetas que experimentaron esta modalidad compositiva fueron Macías, Alfonso Álvarez de Villasandino y el Marqués de Santillana, pero este subgénero gozó de una notable fortuna a lo largo del siglo xv, tanto que podemos contar con un corpus no despreciable de composiciones de cierto interés filológico-literario.

El repertorio de los marcos alegórico-narrativos comprende muchas variantes pero los dos filones temáticos más afortunados son el clásico «infierno de amor», inaugurado por Íñigo López de Mendoza e imitado por una larga serie de emuladores (Mossén Moncayo,¹⁰ García de Pedraza,¹¹ Guevara,¹² Garcí Sánchez de Badajoz¹³ y el portugués João Manuel)¹⁴ y, más en general, el del viaje a un lugar no bien identificado, descrito a menudo como una «partida», o «despedida» en la que el poeta plantea un alejamiento físico de su dama utilizando las fórmulas retóricas que las poéticas medievales adscribían al género epistolar y, más concretamente en el terreno de la lírica, al *salut d'amor*, de amplia tradición galorrománica.¹⁵

Dejando ahora de lado el filón textual que se puede reconducir a los infiernos de amor, al que sin duda la crítica ha atendido más a menudo,¹⁶ me centraré más bien en una serie de textos donde el desplazamiento físico al que alude el poeta toma diferentes formas y recorridos, siempre al servicio de un juego intertextual patente y exhibido.

El primer grupo de textos que voy a presentar se configura como un conjunto unitario y coherente, pues hay unos conectores temáticos y formales que apuntan a un ejercicio de escuela. Se trata de una terna de decires adscritos respectivamente a Gómez Manrique, Juan Pimentel (conde de Mayorga) y Diogo Marcam, identificables respectivamente con los siguientes *incipit*: «Pues mi contraria fortuna» [ID 3358], «Quieres saber cómo va» [ID 0401] y «Por verdes em que cuidado» [ID 5211]. Son composiciones provistas de la misma arquitectura textual, por ser textos-marco que introducen sistemáticamente fragmentos líricos ajenos. Sin embargo, además de los factores comunes derivados de su adscripción al mismo subgénero, el elemento de unión más destacado resulta ser la estructura temática, ya que en los tres el autor cuenta los sentimientos generados por la separación de la amada, llegando a connotarse como cantos

10. Para la edición y estudio de un texto de mossén Moncayo inspirado en la *Querella de amor* de Santillana, cfr. López Drusetta (2012 y 2013).

11. Véase López Drusetta (en prensa).

12. Véase Rodado Ruiz (1995), D'Agostino ed. (2004: 136-145) y Perea Rodríguez (2011).

13. Cfr. Gallagher (1968).

14. Cfr. Tomassetti (1998).

15. Véanse al menos Parducci (1942), Bec (1961), Melli (1962), Gambino ed. (2009).

16. Pérez Priego (2002), Alonso (2005).

de ausencia. El discurso lírico asume, pues, la configuración de una relación de viaje, donde el espacio y el tiempo están pautados de una forma evidente por unos marcadores que recurren en los tres textos. También se señalan algunos aspectos métricos comunes, como la repetición de rimas y palabras en rima, y en dos casos se nota la coincidencia de los fragmentos líricos citados.

El texto de Gómez Manrique es verosímilmente el arquetipo de esta micro-tradición, cuyas coordenadas histórico-geográficas deslindé en otra ocasión:¹⁷ «Pues mi contraria fortuna» ha sido transmitido por dos cancioneros, MN24 y MP3,¹⁸ y se compone de 7 coplas castellanas que intercalan a su vez 7 estribillos de canción de otros autores. Las rimas del fragmento intercalado se corresponden exactamente con las de la segunda semiestrofa de la copla castellana; lo cual evidencia el esfuerzo por adaptar el nuevo texto a la estructura métrica del texto citado, preexistente por definición.

La composición de Juan Pimentel, Conde de Mayorga, ha sido transmitida por un único testimonio, MH1,¹⁹ y presenta una estructura idéntica, con siete coplas de ocho versos y siete fragmentos intercalados de tres o cuatro versos; hay alguna variación en cuanto al esquema métrico de las coplas y en un caso se omite la integración rímica del texto citado, pero en general se observa una correspondencia estructural muy sensible entre las dos composiciones.

El texto del portugués Diogo Marcam, el único transmitido por un cancionero impreso, el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516), se aleja de la estructura de los otros dos, pues se compone de 14 coplas de medida variable (de 9 a 13 versos) que, en lugar de intercalar los textos ajenos, los incorporan métrica y sintácticamente.²⁰

Desde el punto de vista temático, los textos constituyen un auténtico ciclo, ya que presentan el mismo planteamiento: en «Pues mi contraria fortuna», composición que en el cancionero de Gómez Manrique (MP3) tiene la rúbrica *Clamores para los días de la semana*, se describe un alejamiento de la dama en el que el poeta expresa su sufrimiento por la separación repartiendo la queja a lo largo de los siete días de la semana. Las siete coplas que componen el texto-marco representan progresivamente los días de la semana, introducidos

17. Para un examen más detenido de estos aspectos remito a Tomassetti (2013a y 2013b).

18. De aquí en adelante, para referirme a los textos mencionados, uso las siglas y la numeración establecidas por Dutton, 1991-92 en su magno repertorio. La ubicación del decir de Gómez Manrique en los dos cancioneros es MN-54 y MP3-62. Para la edición digital de las transcripciones de Dutton y las propias del equipo editor remito a la página web de *Cancionero virtual*: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk> a cargo de Dorothy Severin y sus colaboradores.

19. La numeración de este texto en el repertorio de Dutton es MH1-145. Para su transcripción puede acudirse a Dutton 1991-92 y al mencionado *Cancionero virtual*.

20. Hay que subrayar, además, que la primera y la última copla del texto no contienen citas líricas, constituyendo una suerte de prólogo y epílogo de la composición.

generalmente por sus propios nombres o, en algún caso, por perífrasis: «el tercero e triste día» (v. 25) por miércoles, o bien «el día sexto viniendo» (v. 67) por sábado. El recorrido se configura como una confesión marcada por secuencias temporales más bien que como un desplazamiento físico dentro de un espacio aunque sí se alude a una partida, pues el poeta se despide de su amada (v. 13). Predomina un léxico centrado en el paradigma semántico del dolor, pero constituye un sector significativo también el paradigma de la nostalgia, directamente relacionado con el planteamiento central del texto, el de la separación de la amada. De hecho, en todo el texto se observa una repetición constante y casi obsesiva del verbo «partir» (con todas sus variantes gramaticales) y de los sustantivos «partida» y «despedida», tanto en el cuerpo del decir como en las inserciones líricas.

La composición del conde de Mayorga también resulta estructurada de la misma manera, con una fragmentación temporal marcada por los días de la semana. Aquí el nombre canónico de los días aparece en todas las estrofas, excepto en la destinada al domingo, donde se usa la perífrasis «el día que guardado / ser manda nuestro Señor» (vv. 72-73). Por otra parte, el recorrido al que apunta el poeta, aunque ideal y abstracto, revela un énfasis muy marcado en la separación física de la dama y en el desamparo y dolor que este suceso produce en él. Si atendemos a los paradigmas semánticos, notamos una perfecta coincidencia entre las dos composiciones.

Más innovador con respecto al patrón de Gómez Manrique resulta el texto de Diogo Marcam. Además de eludir el vínculo compositivo de los siete días de la semana, reduplica el número de las coplas, alargando la narración y enriqueciendo el entramado de la queja amorosa. Sin embargo, aunque en el texto de Marcam no aparezcan mencionados los días por su propio nombre, sí se nota una puntual progresión temporal, definida por marcadores como «o dia que fui partido» (v. 12), «no segundo dia» (v. 26), «o outro dia», (v. 39), «no quarto...» (v. 52), etc. La amplitud del texto portugués no determina sólo la multiplicación de las secuencias temporales, sino también un marcado énfasis semántico que reproduce fielmente los paradigmas detectados en los textos de Gómez Manrique y del Conde de Mayorga.

Al margen de este ciclo de composiciones claramente relacionadas entre sí, la tradición castellana documenta más textos con una estructura narrativa parecida, testimonio de una tipologización de este módulo lírico-narrativo. La misma referencia a un alejamiento de la dama se observa en dos decires de Gonçalo de Torquemada transmitidos por SA7, ambos repletos de lexemas referentes a una «partida», aunque cuantas expresiones aluden al itinerario del desplazamiento se materializan en formulaciones abstractas usadas para remarcar el estado emocional del sujeto; están al servicio, pues, de la expresión lírica:

ID 2504: SA7-115 (53v-54r)²¹

Senyora, pues mi **partida**
ya non se puede tardar,
quíerote recomendar
esta canción bien sentida:
«Senyora, pues non oluida
mi corazón tu pensar
cierto es que deve estar
en tu poder la mi vida».

Pártome con grant dolor
tal qual nunca padescí,
cantando, triste, por mí
tal cançión con grande amor:
«**Adeus**, minya boa senyor,
que heu amo mays que a mi
non receo minya fi
por vos ser bon servidor».

Dó yré, triste, amando,
cierto non sé por agora,
pasaré por onde mora
mi senyora, así cantando:
«Nunca cesarán llorando
los mis oxos toda ora
fasta que torne, senyora,
donde **partí** sospirando».

ID 2682 G 8037: SA7-321 (154r)

Pues me **vó** donde cuydoso
soy cierto, siempre seré,
esta canzión cantaré
que me será conortoso:

21. Edito este texto y los siguientes de acuerdo con estos criterios: 1) desarrollo de las abreviaturas usando la letra cursiva; 2) introducción de puntuación, acentos, signos diacríticos, uso de mayúsculas y minúsculas conforme a la norma moderna; 4) simplificación de las siguientes alternancias gráficas: j/y/i (con valor vocálico y semivocálico) > i; f/s > s; u/v (con valor consonántico) > v. Marco en negrita todos los lexemas relacionados con el campo semántico del viaje y de la partida. Para economizar el espacio y por tratarse de composiciones con tradición monotestimonial, eludo el aparato de variantes, la descripción métrica y las notas intepretativas, limitándome a ofrecer una edición de servicio que permita ilustrar los aspectos formales y temáticos salientes de esta constelación textual. Para las composiciones transmitidas por SA7 contamos con las ediciones de Vendrell de Millás (1945) y Álvarez Pellitero (1993) y esperamos una nueva edición de Gonzalo de Torquemada al cuidado de Paula Martínez García.

«Triste muy penoso
siempre beviré».

Tan cuitado, sin plazer,
quien viere oy que me parto
de males, tristezas farto,
sepa que só en su poder,
del amor sienpr'enganyoso,
porque con razón diré:

«Et muy deseioso
do que já pasé».

Bien como desesperado
entiendo de caminar,
pues que non puedo cobrar
ningún bien por mí pensado;
et diré, pues ordenado
as, amor, de me matar:

«O tenpo pasado
non es d'olvidar».

Pártome luego agora
vet lo que podré fazer
en qué pueda conplazer
a vos, mi bien et senyora,
comoquier non me colora,
tal razón a mi entender:

«Con minya senyora
solía biver».

El mismo esquema se reproduce en este decir anónimo transmitido por MH1:

MH1-265 (380v-381r)

Bien sirviendo he perdido
lo que nunca cobraré
por lo qual triste diré,
et será mi apellido
de muy grand padescimiento,
de la pena que me siento
un cantar tan dolorido:

«Vedes que descortesía
que me fizo amor tan fea:

apartome que non vea
la gentil señora mía».

Desque me ovo *apartado*
por espreso mandamiento,
non se tovo por contento
mas doblome mi cuidado
en *quitar* la señora mía,
beviré sin alegría
con senblante atribulado:

«O qué mala compañía [ID 0527 cita]
ay, Amor, que me feziste,
en *quitarme*, pues me diste,
la señora que tenía».

Si en los decires recién mencionados el poeta expresa su dolor por tener que alejarse de la dama, hay otras composiciones donde el alejamiento de la señora coincide con una renuncia al servicio de amor y se carga a veces de connotaciones palinódicas. Ejemplos emblemáticos de esta estructura son dos decires de Diego de Valera, «Acuérdate agora del triste de mí» (ID 2121) y «Pues por bien servir yo peno» (ID 2124), transmitidos por el *Cancionero de Salvá* (PN13), que se sitúan de hecho en una sección caracterizada por una sensible orientación protestataria y reivindicativa, como ya subrayó Carlos Alvar (1998) en un importante estudio sobre la poesía del conquense. El primero, presentado en la rúbrica como *Memorial de Diego de Valera a su amiga quando partió de Castilla*, es una enumeración de los méritos acumulados por el poeta en el servicio de amor y una acusación enérgica hacia la dama por no haberle correspondido.²² El texto no alude concretamente a una partida del poeta y si no fuera por la rúbrica, que explicita esta circunstancia, no inferiríamos la ocasión de la escritura pero sí podemos intuir una forma de «despedida» de la amada, realizada en la copla final. A diferencia del resto de la composición, que es en arte mayor, esta copla, escrita en versos octosílabos, cita el estribillo de una canción no documentada donde el poeta, aludiendo metapoéticamente a su texto («mas esta canción ajena / recibe por despedida»), se tacha de loco por haber amado una

22. De hecho el «Memorial» es un texto administrativo escrito para justificar una petición a un superior mediante el recordatorio de los servicios prestados. Aplicado a la lírica amorosa, se convierte en un subgénero del decir, con una buena documentación en la poesía del siglo xv. También Jorge Manrique escribió uno: «Allá verás mis sentidos» (ID 6151), presentado en la rúbrica como: *Memorial que hizo el mismo a su corazón que parte al desconocimiento de su amiga donde él tiene todos los sentidos*. Cfr. Beltran ed. (2013: 24-26).

dama ingrata. Valera recurre, pues, a versos ajenos para dar forma a su despedida de la amada:²³

ID 2121: PN13-31 (191r-v)

Acuérdate agora del triste de mí
que tantas pasiones dolor y tormento
 he padeçido seyendo de ty,
 así desamado, *sin* mereçimiento;
 trae a memoria mi *tiempo* gastado,
 cativo sirviendo sin bien resçebir,
 a ti *que* biviendo me fazes sentir
 mill muertes al día sin un gasajado.

Ave memoria de mí, pelegrino
 en *tierras* ajenas, sufriendo pesares,
 inçiertas carreras y grave camino
 por ti poseyendo si *bien* lo *pensares*;
 o inhumana, crüel, *sin* mesura,
 movable, incostante, de poca virtud,
 por *quien* se fenesçe ya mi *juventud*
 en penas estrañas *et* grave tristura.

Trae a memoria tu fe *quebrantada*,
 mi *grant* lealtad así mantenida,
 mira por Dios mi vida gastada
 en pena terrible, cruel, dolorida;
 acuérdate agora *siquiere* de *quándo*
 de ti resçebí el bien postrimero
 por çierto fintoso más que verdadero,
 segunt por la obra se va demostrando.

Ave memoria de *cómmo* pasaste
 las muchas profiertas y fe *que* me diste,
 o miserable de mí, *que* olvidaste
 tan çedo, seyendo por ti siempre triste;
 acuérdate agora *siquiera* del día
que fue postrimero de todos mis bienes,
 menbrarte devrías el cargo *que* tienes
 de mí, *que* ya ser de ti no devía.

Fin

23. Para la edición de estos textos remito a los criterios indicados en la nota 20. También en este caso omito aparato y notas interpretativas por exceder los límites de este trabajo. Ofreceré una anotación más amplia y generosa en la edición de Diego de Valera que estoy preparando.

Con tanto dolor y pena
 non puedes fazer finida
 mas esta cançión agena
 resçibe por despedida:
 «Guay de quien nunca se olvida
 lo que a ti se acuerda poco;
 de menos cuerdo *que* loco
 me pueden contar la vida».

En el siguiente texto, Valera echa mano más directamente de la técnica interpoladora, construyendo un decir con citas cuya rúbrica reza: *Despedimiento de Diego Valera*. Aquí también se queja de la ingratitud de la dama y usa estribillos ajenos (dos de los cuales compuestos por el Marqués de Santillana) a manera de *sententiae*, para corroborar su argumentación:

ID 2122: PN13-33 (f. 191v-192r)

Pues por bien servir yo peno
 cresçiendo *vuestra* porfía
 aqueste refrán ageno
 cantaré syn alegría:
 «Loco es quien de vos fía
 pues asy
 por do ganar vos devía
 vos perdí».

Et diré mas con pesar,
comme quien ya desespera,
 tal cançión *que* bien cantar
 devo yo fasta *que* muera:
 «Quien de vos merçed espera
 señora y bien atiende
 ay *qué* poco se le entiende».

Et pues tan buen gualardón
 ya la fortuna me dio,
 cantaré *con grant* razón
 quanto biva triste yo:
 «Quien sirviendo se perdió
 bien podrá dezir por sí:
 o triste, ¿por qué me di
 a *quien non* me conosçió?».

Y pues *vuestra* poca fe
 faze mi vida penada,
 endechando así diré

por mi fortuna *menguada*:
 «O *persona* desastrada
 en *que* mi tiempo *perdí*,
 o vida muy mal gastada,
 ¿*qué* fue de quanto *serví*?».

Pues por *vuestra* *cruenza*
 he yo mi *tiempo* perdido,
 cantaré *con grant* *tristeza*
 de mí mismo aborrescido:
 «Señora, qual soy venido,
 tal me parto,
 de *cuydados* más que *farto*,
 dolorido».

Et iré desconsolado,
 tanto fuera de *mesura*
 que diré sin ser culpado,
 por mi *grant* *desventura*:
 «Cativo de mi *tristura*,
 ya todos prendan *espanto*
 et pregunten *qué* *ventura*
 es *que* m'atormenta tanto».

Fin

Con doloroso *quebranto*
 por *vuestra* *grant* *desmesura*
 fenesçe mi triste canto
 sin dar fin a mi *rencura*.

El término «despedida», junto con su variante «despedimiento» encierra en sí un valor bisémico, pues no sólo hace referencia a un alejamiento físico de la dama sino que alude a una renuncia al servicio amoroso, es decir a la separación entre vasallo y señor. Alonso de Cartagena, en su *Doctrinal de caballeros*, habla en concreto de las razones por las que un vasallo puede alejarse de su señor utilizando constantemente los verbos «partir» y «expedir»²⁴ y es indudable que estos decires poéticos de Diego de Valera albergan la anfibología, remitiendo así al sistema social y cultural que constituía el fundamento ideológico de la poesía cortés.

24. «E quando se oviere de expedir dél dévelo fazer por sí mesmo e non por otro, fueras ende si se temiese dél que lo mataría (...) Y el expedimiento deve ser fecho en esta manera: diziendo el vasallo al señor: “Expídome de vos e bésosvos la mano, (...)”». Cfr. Viña Liste, ed. (1995).

Si en estos textos el marco narrativo es muy débil y constituye un pretexto para que el yo lírico exprese sus sentimientos, hay composiciones en las que el viaje parece apuntar a una circunstancia concreta e históricamente determinada y la presencia de más voces líricas otorga a la composición un carácter dramático o por lo menos polifónico que los textos anteriores no tenían. Esta técnica acerca de alguna manera la composición a los infiernos de amor inaugurados por el Marqués de Santillana, donde también intervenían varios personajes que dialogaban con el yo lírico, pero aquí el marco se refiere a un suceso concreto y real y no a una representación alegórica. Se trata del célebre decir de Guevara cuya rúbrica reza: «Coplas de Guevara a una partida que hizo el rey Alfonso de Arévalo». Estas coplas de Guevara, como han demostrado en diferentes momentos Ana Rodado (1995), Vicenç Beltran (2005) y Óscar Perea Rodríguez (2001), es sumamente importante también por representar un episodio concreto ocurrido durante el breve reinado de Alfonso el Inocente. El desfile de personajes que intervienen en la composición citando versos es de hecho una celebración de la corte alfonsina y de sus integrantes. Un esquema parecido se vislumbra en el decir de Tapia «Dexáis con vuestra partida», donde este poeta pone en boca de una serie de caballeros pertenecientes a la corte de los Reyes Católicos,²⁵ varios de ellos poetas a su vez, unos versos de despedida dirigidos a doña Mencía de Sandoval, dama de la Reina Isabel que abandonó la corte cuando ésta se trasladó a Cataluña en 1492. Por otra parte, no se trata de meras invenciones literarias, pues las salidas y entradas de los Reyes en las ciudades eran un componente importantísimo en el ceremonial destinado a exaltar la imagen regia ante los súbditos y exigían notables esfuerzos de la comunidad, además de una considerable inversión económica. El texto de Guevara y también el de Tapia, aunque tenga como destinataria una dama de la nobleza castellana, remiten sin duda a esas ceremonias reales y, por su peculiar estructura polifónica, a un uso social de la poesía.²⁶

Podríamos alegar bastantes más ejemplificaciones pero ya es tiempo de ir terminando. Tras este breve excursus, hemos podido comprobar cómo, dentro de un esquema narrativo-alegórico recurrente, los poetas del siglo xv realizaron una serie de variaciones muy interesantes desde un punto de vista estilístico y temático. El hilo narrativo del viaje, se ha visto, no es más que un pretexto para construir una composición-mosaico, donde las teselas engastadas constituyen la cifra estilística y el principio estructurador del texto entero. La fabulación de las inserciones líricas representa, pues, un recurso privilegiado al servicio de la práctica interpoladora.

25. Entre ellos, Fadrique de Toledo, Fadrique Enríquez, Pedro de Toledo, Diego Osorio, Luis de Torres, Diego de Castilla, etc. Para una edición y comentario de este texto véase Beltran, ed. (2002: 684-688).

26. Un trabajo clásico sobre este tema es el de Nieto Soria (1993).

Estamos lejos del *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza pero muy próximos a la *Querrela de amor* del Marqués y la supuesta acción planteada en esta clase de textos carece de cualquier dinamismo. Estas composiciones, quizá por su acusado talante intertextual, se convierten en un mero ejercicio de estilo y no son otra cosa sino la puesta en escena de un juego cortesano y dialógico donde lo que interesa a los poetas es mostrarse parte de una escuela compacta y viva, concedora de su historia, de sus maestros y del camino que ha recorrido desde sus primeros, lejanos cimientos.

Ante la falta de una tradición que permitiera estructurar el poema según unos patrones predefinidos, los poetas cortesanos debieron buscar sus modelos en otra parte y en este caso lo hicieron adoptando formas procedentes de las ceremonias cortesanas y de la experiencia administrativa y militar de la aristocracia: los memoriales, las cartas, las entradas y salidas reales, el ruego del vasallo para que se le permitiera separarse de la corte y, muy probablemente, la propia ruptura del vasallaje. A pesar de su lábil andamiaje narrativo, estos poemas se erigen por tanto en una magnífica representación de la variedad compositiva de la poesía cuatrocentista y del notable esfuerzo de inventiva que implicaba la superación de sus limitaciones teóricas.

Por otra parte, la adopción de esquemas pseudonarrativos permitía resolver por vía indirecta la insuficiencia teórica observada por E. R. Curtius; al personalizar los sentimientos, los afectos y los movimientos del ánimo, los poemas podían adoptar formas del relato que sí habían sido codificadas, aunque lábilmente, en las preceptivas medievales: las formas de comenzar y continuar una narración y las posibilidades que se ofrecían, según se eligiera el patrón del *ornatus facilis* o bien del *ornatus difficilis*, habían sido ya esbozadas por Horacio y Fortunato y desarrolladas en las artes poéticas de Cornificius, Juan de Garlandia o Godofredo de Vinsauf.²⁷ Se trataba, objetivamente, de un artificio formal, pero su desarrollo produjo algunas de las obras maestras de la literatura medieval, desde el *Roman de la Rose* hasta el *Laberinto de Fortuna*.

Bibliografía

- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2005), «El enamorado en los infiernos», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2004)*, eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Col. Biblioteca Filológica, 13, Noia, Toxosoutos, vol. 1, pp. 267-276.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2012), «Hacia Juan del Encina: amores pastoriles en la poesía de los siglos XIV y XV», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Antonia Martínez Pérez y

27. Faral (1982: 55-60).

- Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, pp. 141-150.
- ALVAR, Carlos (1998), «La poesía de Mosén Diego de Valera (tradición textual y aproximación cronológica)», en *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, eds. Andrea Fassò, Luciano Formisano y Mario Mancini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1, pp. 1-13 (reimpreso en íd., *De poesía medieval*. Con sus glosas agora nuevamente añadidas, Alacant, Publicacions de l'Universitat d'Alacant, Alacant, pp. 232-246).
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (1993), *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- BEC, Pierre (1961), «Pour un essai de définition du salut d'amour: les quatre inflexions sémantiques du terme. À propos du salut anonyme *Dompna, vos m'aves et Amors*», *Estudis romànics*, 11, pp. 191-201.
- BELTRAN, Vicenç (2001), «El Testamento de Alfonso Enríquez», en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, ed. N. Henrard et al., Bruxelles, De Boeck Université, pp. 63-76.
- _____, ed. (2002), *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica (reimpr. Madrid, Visor, 2009).
- _____, (2005), «Guevara», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, A Coruña, Toxosoutos, vol. 1, pp. 43-81.
- _____, ed. (2013), Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Real Academia Española.
- CARAVAGGI, Giovanni (1988), «La «Nao de amor» di Juan de Dueñas», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza*, 30, pp. 123-127.
- _____, (1989a), «La Nao de amor del comendador Juan Ram de Escrivà», en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento. Actas del Congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, pp. 245-258.
- _____, (1989b), «Los sonetos de Juan de Villalpando», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, eds. Blanca Perinián y Francesco Guazzelli, Pisa, Giardini, vol. 1, pp. 99-111.
- CERULLO, Speranza (2009), «Lirica e non-lirica nella poesia dei trovatori: intersezioni generiche e metrico-formali tra *salut* e *canso*», en *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Esedra, vol. 1, pp. 156-174.
- COPENHAGEN, Carol (1983-84), «Salutations in Fifteenth-Century Spanish Letters», *La Corónica* 12, 2, pp. 254-64.
- CORTIJO OCAÑA, Adelaida y CORTIJO OCAÑA, Antonio (1999), «Las cartas de amores: ¿otro género perdido de la literatura hispánica medieval?» *Dicenda*, 15, pp. 34-58.

- CURTIUS, Ernst Robert (1976), *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- D'AGOSTINO, Maria, ed. (2004), Guevara, *Poesie*, Napoli, Liguori.
- D'ALFONSO, Rossella (1982), «Fra retorica e teologia: il sistema dei generi letterari nel basso medioevo», *Lingua e stile*, 17, pp. 269-93.
- DEYERMOND, Alan (1989), «Santillana's Love Allegories: Structure, Relation, and Message», en *Studies in Honour of Bruce W. Wardropper*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 75-90 (traducido y reimpresso en *íd.*, *Poesía de cancionero del siglo XV*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, Col·lecció Honoris Causa, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 157-173).
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El Cancionero del siglo XV (1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca española del siglo XV.
- FARAL, Edmond (1982), *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris-Genève, Champion-Slatkine.
- GALLAGHER, Patrick (1968), *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis Books.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2012), «'Cuando amor hizo sus cortes'. Judicialización del amor: demandas, juicios y sentencias en la poesía del siglo XV», en *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV. Contextos literarios, cortesanos y administrativos. Primera entrega*, presentación y dirección de Pedro M. Cátedra, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas – Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 245-268.
- GAMBINO, Francesca (et al.), ed. (2009), 'Salutz d'amor'. Edizione critica del corpus occitanico, Roma, Salerno.
- GARCIA, Michel (2009), «La "serrana" castellana, ¿género paródico?», *La Corónica*, 38, 1, pp. 333-348.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M^a (1999), «Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas», *Rhetorica*, 17, 2, pp. 137-175.
- LAPESA, Rafael (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- ____ (1989), «"Cartas" y "decires" o "lamentaciones" de amor: desde Santillana y Mena hasta don Diego Hurtado de Mendoza», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, eds. Blanca Periñán y Francesco Guazzelli, Pisa, Giardini, 1, pp. 295-310 (reimpr. en *íd.*, *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 78-97).
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2012), «Un curioso *dezir* con citas del *Cancionero de Palacio* (SA7), compuesto por Mosén Moncayo», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Antonia Martínez Pérez – Ana Luisa Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia – Servicio de Publicaciones, pp. 593-600.

- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2013), «Una temprana imitación del *Infierno* de Santillana en un poema de García de Pedraza recogido en el *Cancionero de Palacio*», en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, eds. Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 429-442.
- ____ (en prensa), «Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de cancionero», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (San Millán de la Cogolla, 8-12 de septiembre de 2013)*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- MARINO, Nancy F. (1987), *La serranilla española: notas para su estudio e interpretación*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, Col. Scripta Humanistica, 40.
- MAZZONI, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- MELLI, Elio (1962), «I "salut" e l'epistolografia medievale», *Convivium*, 4, pp. 385-398.
- NIETO SORIA, José Manuel (1993), *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea.
- OROZ RETA, José y MARCOS CASQUERO, Manuel A., eds. (1982), San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, edición bilingüe, texto latino, versión española y notas por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero, introducción general por Manuel Cecilio Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1982.
- PARDUCCI, Amos (1942), «La lettera d'amore nell'antica letteratura provenzale», *Studi medievali*, 15, pp. 69-110.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2001), «La corte literaria de Alfonso el Inocente (1465-1468) según las *Coplas a una partida* de Guevara, poeta del *Cancionero General*», *Medievalismo*, 11, pp. 33-57.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1993), «Formas del discurso en los poemas mayores de Santillana», en *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, vol. 1, pp. 173-180.
- ____ (2002), «Los infiernos de amor», en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan Casas Rigall y Eva M.^a Díaz Martínez, Colección Lalia. Series Maior 15, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 307-319.
- RODADO RUIZ, Ana María (1995), «Un caso de intertextualidad explícita: las coplas de Guevara a una partida que el rey Don Alonso hizo de Arévalo», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, vol. IV, pp. 165-178.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2002), «Las serranillas de Don Íñigo López de Mendoza», en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan Casas Rigall y Eva M.^a Díaz Martínez, Colección Lalia. Series Maior 15, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 287-306.
- SCHAEFFER, Jean Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil.

- TOMASSETTI, Isabella (1998), «Tra intertestualità e interpretazione: i “decires” a citazioni del Cancioneiro Geral di Garcia de Resende», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I, pp. 63-100.
- ____ (2000), «Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, AHLM, vol. II, pp. 1707-1724.
- ____ (2013a), «Parole condivise: un episodio di imitazione poetica fra le corti iberiche quattrocentesche», en «*Pueden alzarse las gentiles palabras*». Per Emma Scoles, a cura di Ines Ravasini e Isabella Tomassetti, Roma, Bagatto, pp. 403-426.
- ____ (2013b), «Magisterio, imitación y creación poética en las cortes ibéricas: Gómez Manrique, el conde de Mayorga y Diogo Marcam», en *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y literatura*, México, El Colegio de México – Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 331-354.
- VENDRELL DE MILLÁS, Francisca (1945), *El Cancionero de Palacio*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VIÑA LISTE, José María, ed. (1995), Alonso de Cartagena, *Doctrinal de los caballeros*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions, Universidade.