

Los artículos que integran este número de Medievalia fueron leídos, en sus versiones preliminares, en el congreso Aspectos de la Poesía de Cancionero, llevado a cabo en Lexington, Kentucky, EUA, del 21 al 23 de abril de 1994 y compilados para su publicación por Roxana Recio, organizadora de dicha reunión.

LA POESÍA AMOROSA DE ANTÓN DE MONTORO Y SU REVISIÓN DEL CÓDIGO CORTESANO

Marithelma Costa

Hunter College and Graduate Center
City University of New York

Antón de Montoro fue un poeta del cuatrocientos que, contra todo lo previsible, logró hacerse un lugar en la cultura central, y fue citado y glosado por sus contemporáneos. Su cancionero tiene gran interés ya que la triple condición marginal del autor —cristiano nuevo, de una zona periférica como Andalucía y, además, menestral—, confiere a su obra un sello que la distingue de la extensa y homogénea producción de los poetas de la época. En estas páginas me concentro en su poesía de amor cortés y me propongo demostrar cómo además de escribir textos totalmente canónicos, el poeta privilegia en sus canciones la dimensión ética del código amoroso y hasta llega a revisarlo y a parodiarlo en algunas de sus composiciones.

Para elaborar la casuística del amor cortés, Montoro —también conocido como el Ropero de Córdoba— prefiere la canción, sobre la que vuelve en sus diferentes modalidades a lo largo de su vida.¹ En once de sus catorce cantigas se comprueba tanto el desfile de tópicos tradicio-

nales —el amante esclavo que rinde servicio a una dama noble y se queja de su desdén (1, 3, 68, 69, 70, 97, 140, 141)—,² como los valores de índole moral que el autor invariablemente destaca en sus damas (2, 73, 96b). El Ropero sólo recurre a otras formas métricas en su glosa a un texto de Juan de Mena, sus respuestas poéticas a autores como Juan de Córdoba, un escudero no identificado y un paje del Duque de Medina Sidonia (61, 93b y 94, 74 y 14b), o cuando dirige sus composiciones a las mujeres de su misma condición social (91 y 92).

Al trabajar el tema en su versión canónica, Montoro acude a la canción octosilábica con su tradicional pie, mudanza y vuelta. Entre sus canciones se encuentran las de tema y final simétricos (“Tanto la vida me enoja”), las de vuelta múltiple (“Si agora eres amada”), las tradicionales cantigas con estribillo de tres versos (“En el mandar e vedar”) y las más modernas con quintilla y sextilla en la mudanza (“No lloro ya mi morir”).

¹ Se piensa que nace durante la primera década del siglo y muere entre 1483 y 1484 (M. Costa y M. Nieto C., “Nuevos datos”).

² Anoto los números de los poemas que aparecen en mi edición *Antón de Montoro. Poesía completa*.

Muchas veces el estribillo está constituido por una paremia que se desarrolla en uno o dos versos, procedimiento ampliamente estudiado por Margit Frenk en la lírica popular.³ Ejemplo de ello es la canción compuesta de dos tercetos y un cuarteto, "En el mandar e vedar", donde el refrán "vuestra boca sea medida"⁴ figura en la posición final del pie y de la vuelta:

En el mandar e vedar
de mi servicio, mi vida,
vuestra boca sea medida.

Temáticamente las canciones del Ropero cumplen todos los requisitos del subgénero poético. En "Tanto la vida me enoja" alude a la inaccesibilidad de la dama y a lo insoportable que se vuelve la vida:

Tanto la vida me enoja
por no ser de vos cativo
que, par Dios, ya se mantoja
que ha cient mill años que vivo.

Esta canción desarrolla otros elementos de la lírica cortesana como la renuncia a la libertad, el ofrecimiento del acto de servicio, la elaboración de la paradoja antitética muerte-vida y el

uso restringido de un léxico abstracto que poetiza los estados emocionales del amante. El juego de oposiciones, el tema del galardón jamás conseguido y el reproche dolorido del enamorado, también figuran en la canción "No lloro ya mi morir":

No lloro ya mi morir,
cuanto más quise la vida,
he dolor por no vivir,
porque no serás servida
cuanto te deben servir.

Porque segund enemiga
te muestras de la razón,
¿dó fallarás quien te siga
mirando mi galardón?

Hasta aquí desfile de tópicos, refinamiento expresivo, hedonismo de la cortesía: poesía amorosa como hubiera podido escribir cualquiera de los 700 autores que se registran en los 160 manuscritos e impresos de la época (K. Whinnom, *La poesía*, 18 y nota 19). En este sentido estas canciones no denotan originalidad alguna por parte de su autor, y más bien reflejan el intelectualismo, y el gusto por la paradoja y la antítesis característicos de la poesía amorosa del cuatrocientos.

Por otra parte, en "Ay, ¡gran prosperidad!" el Ropero también se maneja con los elementos convencionales de esta poesía e introduce unos motivos morales que aún no son totalmente ajenos a la tradición. En esta canción —compuesta de tres redondillas—, el valor de la dama (su bondad)⁵ es tan prominente que no permite el acercamiento amoroso:

³ En su artículo "Refranes cantados" Frenk ha señalado cómo existe una estrecha relación entre lírica y refranero, algo que muestra el hecho que la palabra refrán (como en francés *refrain*) significara, entre otras cosas, estribillo de una composición poética, y de que a su vez el término verso (o verso) se aplicara a veces al proverbio.

⁴ Esta paremia fue recogida por Gonzalo Correas como "Su boca será su medida o su boca será medida. Que se le dará cumplimiento y gusto en todo [...]" (*Vocabulario*, 295), y también por Sebastián de Horozco (*Teatro*, núm. 305). Según una conversación con Brian Dutton en el verano de 1993, este refrán podría ser el antecesor del moderno "a pedir de boca" (Dutton, *El cancionero*, VII, 317).

⁵ Frente a sustantivos como "hermosura", "muerte" y "dolor", registrados con 21, 20 y 37 apariciones en el estudio de 144 canciones de las ocho generaciones de poetas de cancionero de Vicente Beltrán, el término ético

Ved si es razón que me llame
de placeres más que pobre;
beldad manda que vos ame,
castidad que non vos cobre,
e anda luego bondad
deciendo: "Penad, penad,
que lealtad y cordura
guardan esta fermosura".

Sin embargo, en "No lo consiente firmeza" se rompen los esquemas del amor cortés, ya que la bondad de la dama no sólo hace que ésta rechace el servicio que le ofrece su amante, sino que anula la relación amorosa misma:

No lo consiente firmeza
ni lo sufre piedad:
conbidar con la belleza
y despedir con la bondad.

Como los mal caminados
siguen a tino de lumbre,
así van los libertados
a vos dar su servidumbre;
y apenas vuestra belleza
les ha dicho: "Reposad",
cuando les dice nobleza:
"Andad, amigos, andad".

Es importante señalar que esta preponderancia de un término ético de encomio tan poco frecuente en la poesía de la época probablemente esté vinculada a la condición social del autor quien, como converso y menestral, no podía compartir la ideología de la sociedad aristocrática fundada en las apariencias, sino que prefería valores de corte senequista.⁶ La

misma actitud moralizante se comprueba, esta vez combinada con el refrán fragmentario "cual fecieres, tal habrás", en la cantiga de estribillo "Si agora eres amada". Como en la primera canción revisada, esta frase hecha (muy difundida en la Edad Media como "hijo eres y padre serás, cual hicieres tal habrás")⁷ le sirve de estribillo al poema. Pero a diferencia de aquella (que estaba dentro de los parámetros del amor cortés), aquí el refrán le añade al texto una advertencia moral que no concuerda con la gineolatría de la tradición cortesana.

Si agora eres amada,
en algund tiempo amarás:
cual fecieres, tal habrás.

Ca nunca cesa pasar
gran beldad y fermosura
en los ojos desear
humana bella figura;
y si eres deseada,
por tiempo desearás:
cual fecieres, tal habrás.

Técnicamente esta composición no se distingue de otras de la época ya que despliega galas poéticas como el juego de oposiciones, la sinonimia adjetiva y el redoblado. Sin embargo, al añadirle, a través de la paremia, una amonestación a la dama, Montoro introduce en el poema su personal visión moral del código cortesano.

véase M. Costa, "El poeta"; para las afinidades entre los conversos y el pensamiento senequista, F. Márquez Villanueva, *Investigaciones*, 187-188, y K. Blüher, *Séneca*, 130 y 150-152.

"bondad" figura sólo en 7 instancias y 2 de ellas pertenecen a textos del Roperero (Beltrán, *El estilo*, 53-76).

⁶ Paul Zumthor da una visión muy detallada de la vida en estas cortes donde el ser se identifica con el parecer y "se define por sus divisas y lemas, su simbología heráldica, por los emblemas de las apariencias" (*La masque*, 40). Para un estudio sobre la posición social del Roperero,

⁷ La paremia, cuya variante es "hijo fuiste, padre serás; cual hicieres, tal habrás", también figura en el *Libro de Alexandre*, 1907d; los *Refranes* del Marqués de Santillana, 325; el *Teatro universal* de Horozco, 1290, y en el *Vocabulario* de Correas, 590b. Le agradezco al profesor Dutton proporcionarme las fuentes consignadas y la ayuda para desentrañar el fragmento.

En la misma línea ética se halla su reelaboración del poema de primer verso "Vuestra vista me repara" de Juan de Mena. Si el texto original refleja el interés por el mundo clásico que caracteriza la obra del autor de las *Trescientas*, la glosa de Montoro también trasparenta su visión del código caballeresco, ya que el valor moral de la dama supera su belleza física: "A otros mata beldad / de lindos miembros apuestos, / a mí, la suavidad / de vuestros abtos honestos" (61).

El Roperero maneja, pues, todos los tópicos de la lírica amorosa; pero al realzar las cualidades éticas y no estéticas de las damas, sus canciones adquieren un matiz que las diferencia de las de otros autores contemporáneos. Sin embargo, ésta no es la única característica que distingue la producción cancioneril de Montoro, ya que el poeta se vale de esta forma poética para redactar varios textos puramente panegíricos. Uno de ellos es el que, hacia la séptima década del siglo, le dedica a Isabel la Católica con lo que, sin proponérselo, desencadena una polémica en la que se perciben ecos del problema sucesorio.

En "Alta reyna soberana", una moderna canción de dos quintillas con una sextilla en la vuelta, el poeta se propone ensalzar a Isabel, la más perfecta dama de la corte. Pero en el proceso de encomio, la gineolatría endógena del subgénero literario lleva al autor a producir uno de los más interesantes ejemplos de la hipérbole sacro profana del siglo.

Alta reina soberana,
si fuéades antes vos
que la hija de Santana,
de vos el hijo de Dios
recibiera carne humana.

Aunque este tipo de hipérbole es muy común en la poesía amorosa y constituye la consecuencia lógica del culto a la amada, la canción fue criticada duramente como texto "ereje" en diez novenas seguidas de una glosa dirigidas a "Nossa Senhora" por Álvaro de Brito.⁸ Francisco de Vaca, poeta poco conocido en Castilla, pero bastante apreciado en Portugal, también censura este poema de Montoro y, entre otras cosas, le achaca al autor su edad (H. del Castillo, *Cancionero General*, 111).

Dentro de la misma tradición del elogio, probablemente haya sido el propio componente gineolátrico del amor cortés el que llevara a Montoro a utilizar la forma de la canción para escribir su única composición de alabanza a María: "Tú que nos tiras el velo". Este texto es de sumo interés temático y formal ya que además de contener elementos del judaísmo, presenta un inusitado esquema de rimas internas. El poema se inicia con una serie de alabanzas tópicas a María:

Tú que nos tiras el velo
de la ceguedad que yerra,
custodia rica del cielo,
defensora de la tierra;
tal clemencia se te liega
que, por darnos salvación,
al que servicio te niega
le ganas buen galardón.

Hasta aquí no hay nada nuevo: el poeta elogia a María y destaca su función en la salvación del hombre. Sin embargo, en la coda del texto el autor introduce un verso ajeno a la ideología cristiana y más bien vinculado con el contexto socioreligioso hebreo:

⁸ Este ataque sólo figura en el cancionero portugués de Resende (*Cancioneiro Geral*, I, 285-293).

Pues aquel que con buen celo
 cree lo que en ti sencierra
 fácesle parte del cielo
 y das bienes en la tierra.

El esperar "bienes en la tierra" resulta más afín a los ritos y plegarias del Día del Perdón (*Yom Kippur*) que al desprecio que ha de suscitar la vida temporal para el pueblo cristiano.⁹

En el aspecto formal, esta canción trovadoresca utiliza el recurso del "encadenado" o "multiplicado", pues además del típico patrón de rimas cruzadas, el texto mantiene una misma asonancia (en /ie/) en la penúltima sílaba de todos los versos pares (en la primera y la tercera estrofa) y en los impares, en la segunda copla. Este juego eufónico puede proceder de las rimas internas de la poesía trovadoresca (T. Navarro T., *Métrica*, 110 y F. López E., *Introducción*, 399), pero no se halla en la cesura, sino en el mismo hemistiquio de la rima final.¹⁰

Cuando el Roperio dirige sus textos amatorios a las mujeres de su propia clase social, se ve obligado a renunciar a la forma de la canción y a recurrir a metros menos marcados por la

⁹ Hay que recordar que la religión vivida y practicada por el hombre cristiano medieval no respondía a un conocimiento profundo de los dogmas religiosos y los preceptos de la fe, sino que más bien se cumplía en una serie de signos externos y gestos rituales (F. Domínguez R., "Moltes", 106-107, quien cita a J. Delumeau, *Un chemin d'histoire. Chréienté et christianisation*, Paris, 1981). Si ésta era la situación para la mayoría de los cristianos viejos, qué se podía esperar de los conversos, quienes acababan de abjurar de su fe judaica para sobrevivir en una sociedad cada día más intolerante.

¹⁰ El 63 es otro texto con un innovador juego de metros y rimas.

cortesanía. Así sucede con "Si te dijere fermosa", novena elogiosa a una moza de servicio, en la que el poeta utiliza su quintilla inicial para establecer la relación entre las cualidades de la moza y su clase:

Si te dijere fermosa,
 Catalina, no me creas;
 si despierta y facendosa,
 limpia, discreta, donosa,
 amiga, non lo descreas.

Esta transcontextualización de los elementos del código amoroso responde sin duda a la crisis del mundo feudal que había generado este modelo literario. La misma manipulación e inversión del modelo cortesano se comprueba en el poema de primer verso "Si segund me parecistes". Aquí el poeta se apropia de la concentración conceptual y gusto por las oposiciones de la poesía de amor cortés; pero estas galas poéticas se dan en clave paródica ya que, según su epígrafe, el texto poetiza la relación amorosa con una mesonera:

Si segund me parecistes,
 señora, vos parecí,
 tan poco penen de ser tristes,
 los ojos con que me vistes
 como los con que vos vi.

Si la verdad es así,
 de ser conformes los dos,
 tan poco quedáis aquí,
 cuanto yo parto de vos.

La novena juega con los elementos del código (uso del término político-feudal "señora", la desolación del enamorado, la importancia de la mirada), pero debido a la extracción social de la interlocutora, en el último dístico se declara el encuentro sexual a través de un ambiguo juego de oposiciones.

Aunque por lo general el poeta distingue el rango de la destinataria a través de la forma seleccionada, en "Gentil dama singular" Montoro se vale del prestigio de la canción para componer un texto elogioso a una "dama" que no lo es. El Ropero comienza la canción —que temáticamente está vinculada a la tradición de escarnio gallego-portuguesa—, con un dístico donde elogia a una mujer: "Gentil dama singular, / honesta en toda doctrina". El inicio encomiástico parece canónico, pero a partir del tercer verso el texto se desvía hacia la crítica del andar hipersexualizado del personaje:

mesuraos en vuestro amblar;
que por mucho madrugar
no amanesce más aína.

Las nalgas bajas, terreras,
meceldas por lindo modo
poco a poco, y no del todo,
el traer de las caderas;

Y al tiempo del desgranar
quellombre se desatina
mesuraos en vuestro amblar
que por mucho madrugar
no amanesce más aína.

En esta canción —compuesta con una quintilla en el pie y la vuelta—, el poeta también utiliza un refrán de estribillo ("que por mucho madrugar no amanesce más aína"),¹¹ pero la dama idealizada del género amoroso ha sido sustituida por una mujer cuyos encantos y

virtudes se cifran en su "amblar", término bisémico que alude tanto al movimiento de las caderas como al acto de fornicar.

El aristócrata Jorge Manrique dedica su vida a las luchas por el poder político, utiliza en sus poemas múltiples metáforas bélicas y amplía el vocabulario de la lírica con términos militares; el letrado Juan de Mena somete el proceso amoroso a una serie de reelaboraciones mentales y produce obras de una gran abstracción conceptual. El converso y menestral Antón de Montoro satura sus textos con paremias de índole popular, introduce ideas religiosas de origen judío y conceptos éticos de la burguesía naciente (que dada su naturaleza, pueden anular el binomio gineolatría-vasallaje) e invierte irónicamente el modelo literario cortesano.

A pesar de estos actos de subversión sobre un género temática y formalmente feudal, Montoro comparte con los aristócratas y los letrados el espíritu lúdico que caracteriza la poesía cancioneril. "Por cabsa de vuestra prima", una copla castellana de rimas cruzadas y tema amoroso escrita a un escudero no identificado que, según el epígrafe, "loaba a una prima suya", está estructurada sobre una de las galas del trovar que heredan los poetas del cuatrocientos de la poesía galaico portuguesa: el macho-fembra. Al igual que Jorge Manrique en su famoso texto satírico de primer verso "Cuanto el bien templar concierta" (*Obras*, 200), Montoro juega en esta copla burlesca con la dilogía del término "prima" que alude tanto a la relación de parentesco como al concepto de 'excelencia'.

cabsa de vuestra prima
querría ser vuestro primo;

¹¹Esta paremia era muy conocida en la Edad Media y también aparece, con otros siete refranes, en el "Dezir contra los aragoneses" de 1429 del Marqués de Santillana como "Ni avn por mucho madrugar no amanesce mas aína [...]" (SA7, ff. 98v-99r, cito por Dutton, *Cancionero*, IV, 139). La paremia también figura en el *Seniloquium*, 328; en Correas, 258 y 480; en el *Teatro universal*, 2363, y fue recogida modernamente por O'Kane, 149 (Dutton, *Cancionero*, VII, 297).

porque me dicen ques prima,
y a mí place lo primo.

Y también porque marrimo
a quien a razón se arrima,
y aunque mi razón no limo,
pláceme con quien la lima.

Por otra parte, en "Mas según la crueldad", escrita a nombre de Juan de Córdoba y dedicada a su amiga, también recurre a la estructura del macho-fembra; pero exagera el juego poético y crea un inusitado texto dialógico cortesano en cuyas redondillas se alternan consecutivamente la voz del amante y la respuesta de la amada. Una voz masculina inicia esta insólita ruesta con el lamento por la crueldad de la "belle dame sans merci":¹²

Mas, según la crueldad
que me vos face siniestra,
mi más libre humanidad
trocaría por la vuestra.

En el segundo dístico el verbo "trocaría" introduce oblicuamente la idea del intercambio de papeles que se realiza en la segunda subestrofa, cuando la dama se apropia del discurso:

¡Ay, ya este mal ajeno
fuese vuestro y vos, ajena,
sentiríades no ser bueno
el usar de tanto buena!

A primera vista la transformación del hablante lírico es sumamente equívoca pues el uso del término "ajena" en femenino (en el segundo verso del macho-fembra), hace pensar que aún habla Juan de Córdoba. Sin embargo, el dístico final de la copla, con el tradicional redoblado,

¹² Esta actitud de la dama se produce por su cúmulo de perfecciones y también suele hallarse en la poesía provenzal (Beltrán, *Obras de Manrique*, 30).

proporciona la clave para descifrarla ya que "el usar de tanto buena" evidentemente conlleva una queja de la dama por el comportamiento de su amante. Esta frase sorpresiva obliga al lector a volver sobre sus pasos, interpretar el "ajena" anterior como 'persona ajena' y hacer una lectura femenina de los cuatro versos.

Este texto constituye un interesantísimo ejemplo, para la poesía del cuatrocientos, del género procedente de la *tensó* provenzal y el *contrasto* italiano que también figura en las largas conversaciones líricas entre el Galán y la Galana que forman dos de los grupos más nutridos de textos del *Cancionero llamado Flor de Enamorado* (A. Rodríguez M. y Daniel Devoto, "Introducción", xxviii - xxxiv). Sin embargo, si en la colección poética de 1562 se explicita claramente quiénes son los interlocutores que contienden sobre la casuística de lo amoroso, aquí, ante todo, se intenta oscurecer las claves de los intercambios de papeles, y escamotear la personalidad de los actantes.

Es innecesario aclarar que este juego literario del Roperero evidentemente iba dirigido al selecto grupo de cortesanos cultos capaces de descifrarlo. Por ello, y para marcar su vinculación con este sector privilegiado, el autor converso ofrece un mínimo de indicios para descodificar la inusitada estructura poética.¹³

¹³ Hay que señalar que con esta significativa composición se constata, en la poesía del Roperero, la existencia de una de una de las tendencias que MacPherson ha señalado para el período isabelino y las últimas generaciones de poetas de Cancionero: la endogamia literaria. Los poetas de mediados del siglo xv se convierten en un grupo restringido, en un círculo cerrado que escribía para sí mismo; y sólo podían acceder a los textos aquellos lectores capaces de descifrar las claves léxicas y estructurales en las que estaban compuestos ("Secret Language", 54).

Para concluir, Antón de Montoro, un ropavejero cordobés, aprendió a manejar las galas del trobar y escribió un número considerable de textos en los que no se aparta de las exigencias del canon amoroso cortesano. Sin embargo, su personalidad literaria era tan marcada que fue capaz de jugar con el código, subvertir sus elementos definitorios y producir una visión muy personal y moderna de esta lírica medieval.

BIBLIOGRAFÍA:

- Antón de Montoro. Poesía completa*, ed. de Marithelma Costa, Cleveland: Cleveland State University, 1990.
- BELTRÁN, VICENTE, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona: PPU, 1990.
- BLÜHER, KARL A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1983.
- Cancioneiro Geral de Resende*, ed. de André Crabbé Rocha, I, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- CASTILLO, HERNANDO DEL, *Cancionero General [1511]*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1958.
- CORREAS, GONZALO, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- COSTA, MARITHELMA, "El poeta y bufón Antón de Montoro: algunos aspectos dramáticos de su poesía", *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, en prensa.
- COSTA MARITHELMA, Y MANUEL NIETO CUMPLIDO, "Nuevos datos sobre la vida de Antón de Montoro, el Roperero de Córdoba", *Filología* (en prensa).
- DOMÍNGUEZ REBOIRAS, FERNANDO, "Moltes novelles raons. La originalidad de las *Ars praedicandi* de Ramón Lull en su contexto medieval", *Anuario Medieval*, 4, 1992.
- DUTTON, BRIAN, *El cancionero del siglo XV. Índices*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1991.
- FRENK, MARGIT, "Refranes cantados y cantares proverbializados", *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, 154-171.
- HOROZCO, SEBASTIÁN DE, *Teatro universal de proverbios*, ed. de Luis Alonso Hernández, Salamanca: Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1979.
- MANRIQUE, JORGE, *Obras*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Ediciones B, 1989.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid: Boletín de la Real Academia Española, 1960.
- MACPHERSON, IAN, "Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona: Labor, 1983.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, Y DANIEL DEVOTO, "Introducción", *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona 1562), ed. de A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Valencia: Castalia, 1954.
- WHINNOM, KEITH, *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981.
- ZUMTHOR, PAUL, *La masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriciens*, Paris: Seuil, 1978.