

MEMORIA, TESTIGO Y LLANTO EN EL *CANCIONERO DE ESTÚÑIGA*

Elaine S. Brooks
University of New Orleans

El llorar resuena en la poesía cancioneril mediante la catarsis rebosante de lírica medieval: la trinidad retórica de memoria-testigo-llanto. Esta relación triple se vincula con los testimonios sagrados, con el llanto medieval, con el gemido amoroso y con el mundo mitológico clásico para formar el retablo híbrido de recuerdos bíblicos y seculares, ajenos y cercanos, encarecidos en los versos por los poetas. Dicho de otra manera, tales acumulaciones de recuerdos fragmentados establecen un desdoblamiento de la voz poética; el poeta se sumerge en el dolor ajeno para hacerse poeta-testigo. Asimismo, al recrear un ambiente lejano el poeta-testigo también puede expresar un dolor propio, bien sea retórico o bien verdadero. De esa manera la voz poética se desahoga y a la vez transmite el patrón de la emotividad tradicional a los destinatarios contemporáneos y, por consiguiente, a los lectores modernos.

La fusión de lo antiguo y lo nuevo en la poesía medieval, especialmente durante una época de transición histórica y literaria como la del siglo xv en la Península Ibérica, ha sido analizada por numerosos críticos e historiadores de diversas disciplinas como Nicasio Salva-

dor Miguel, Paul Zumthor, Helen Nader, María Rosa Lida de Malkiel, A. J. Minnis y Hans Robert Jauss. Este último se ha preocupado por el acercamiento del lector moderno al texto literario medieval. Sus teorías resaltan la estructura de recepción, el *plurale tantum*, o la negación del carácter individual de un texto literario para reapreciar los elementos del juego retórico medieval: el principio de la continuación dentro de la imitación (Jauss, "The Alterity", 189-191). Al establecer las reglas de las variantes que se repiten a lo largo del *corpus* cancioneril, el lector moderno aprende a reevaluar la alteridad de los textos alejados en el tiempo y en el espacio. Jauss explica que "in the process of active understanding, the contrast of horizons must be led on to the fusion of the past horizon of aesthetic experience with the present one" ("The Alterity", 183).

La convergencia de tiempos en el intermediario (el lector moderno), se complica aún más si se considera el papel del poeta del siglo xv como otro intermediario, otro filtro mediante el cual la "memoria mecánica" (Lida de Malkiel, *La tradición*, 236) de la tradición clásica penetra los versos de variación en variación. Según

Lida de Malkiel, la memoria mecanizada de la Edad Media es rechazada por el lector moderno por "su bien conocido culto por lo creador y original" (*La tradición*, 236). José María Aguirre también pone de relieve la actitud del lector moderno hacia la poética medieval: "La idea de que el poema lírico debe nacer, siempre, de la experiencia sentimental del individuo-autor es una superstición moderna" ("Reflexiones", 59). Tal superstición se puede sumergir en la corriente de figuras retóricas que se refinan siglo tras siglo, texto tras texto, para formar una poética de "acumulación y refinamiento" (A. J. Minnis, *Medieval Theory*, 3) que el lector moderno tiene que reaprender para luego aproximarse a la diferencia estética.

La memoria renovadora de la poesía cancioneril, que corresponde a esa diferencia estética, acoge horizontes fragmentados de las visiones de la Antigüedad, de la Biblia, del mundo poético occitano, de los poetas italianos medievales y de la poesía sentimental gallego-portuguesa,¹ que producen el tono de emotividad de

la poesía compilada en el *Cancionero de Estúñiga*. En su edición, Salvador Miguel describe el léxico del manuscrito como "un léxico propio, sobre todo en lo que atañe a la descripción de los estados emocionales, con la repetición de términos específicos como queixa, dolor, pesar, pena, gemido, desesperar, cuytado y otros paralelos" ("Introducción", 13).

El paralelo específico que se estudia aquí es el término llanto y las variantes verbales de este término —llorar, llorando, etc.— que se relacionan directamente con el concepto de la memoria, la cual también sirve como vehículo de la fama que todo poeta de la Edad Media esperaba retener. Pero la memoria en *Estúñiga* no es sólo el anhelo por la fama. Se trata de un verdadero eslabón entre el recuerdo de lo antiguo y lo actual, la transmisión de un testigo, y el resultado: la reverberación de un llanto textual a través de "un coro, una comunidad artística al servicio de una tremenda intensificación de la única metafísica amorosa aceptable en su momento cultural y que, una vez más la paradoja, les permite cantar como individuos" (Aguirre, "Reflexiones", 61).²

¹ Eugenio Asensio hace la siguiente observación respecto a la emotividad de la cantiga portuguesa: "[...] si algunas veces apunta al principio una situación o un lugar, prefiere, de ordinario, moverse en la geografía del sentimiento" (*Poética y realidad*, 21). Eduardo Camacho Guizado hace eco de tal aserción cuando se refiere a la poesía del siglo xv, específicamente a la poética de Jorge Manrique que "busca [...] la plasmación de un complejo de sentimientos" (*La elegía*, 91). Helen Nader, quien ha investigado detalladamente el papel de la familia Mendoza en el desarrollo de las ideas renacentistas en Castilla durante los siglos xiv, xv y xvi, explica que los modelos clásicos en las obras de Pedro López de Ayala "arouse emotional reaction in the reader" (*The Mendoza*, 66). Y al hablar de la *Crónica del rey don Pedro*: "The emotional truth of the thesis, the implacability for which Ayala is famous, the impression that the final tragedy is the logical and in

evitable result of the first chapters, is achieved through Ayala's use of irony and emphasis on emotion rather than reason" (66).

² Cuando Aguirre, a diferencia de otros críticos, se refiere a la concepción estética de la poesía cancioneril, explica que el poema "no 'expresa' experiencias emocionales, sino el drama conceptual entre el desear y el no desear, justificando la condición de enamorado de su autor. Se está ante la poesía más radicalmente metafísica de la literatura española [...]. Estos poetas no sólo 'piensan', sino que, también, 'sienten' lo que piensan, son, por decirlo de alguna manera, apasionadamente intelectuales: esto es lo que les hace poetas metafísicos" ("Reflexiones", 79).

Esta paradoja de la individuación realizada a través de la memoria mecánica de la colectividad se enlaza con las oposiciones de los tópicos más importantes de la poesía cancioneril: amor-dolor, reír-llorar,³ cantar-llorar, pasión-razón.⁴ Según Aguirre el poeta "se finge enamorado, es decir, se finge en el poema, o, si se prefiere, el poema es el fingimiento de su amor" ("Reflexiones", 61). Y ese amor, que por lo general se relata como un amor no correspondido, enmarca el dolor recordado en el llanto del verso: "El alma de su yo poético sí siente el dolor" (Aguirre, "Reflexiones", 65). Nicholas G. Round opina lo mismo cuando define el aspecto central de la excelencia poética de Garcí Sánchez de Badajoz como "the capacity to register the essentially tragic and alienated condition of the courtly lover while committing the *yo* of his poems wholeheartedly to that condition as its only possible mode of existence. It is this duality which makes so much of his best verse both moving and exciting" ("Garcí Sánchez", 186).

La dualidad de un motivo, como el planto de la sirena en la poesía cancioneril, recientemente estudiado por Álvaro Alonso, nos obliga a concluir que "un mismo tópico se presta no sólo

a múltiples tratamientos sino a deformaciones y contaminaciones con otros semejantes" (Alonso, "Sobre los orígenes", 217). Y con respecto a la lectura de los tópicos repetidos a lo largo del *corpus* cancioneril, Jeanne Battesti-Pelegrin asevera que esta poesía no es "un objet de consommation individuelle, pour lecteur isolé dans l'intimité de son cabinet de lecture. Elle est une manifestation sociale, et une fête. C'est un exercice collectif, réalisé en public et pour un certain public qui est convié à y participer" (*Lope de Estúñiga*, 393).

El llanto, igual que otros motivos o tópicos, gira en torno a todas las ideas expuestas en las páginas anteriores. Se encuentra difundido por *Estúñiga* como mecanismo colectivo de una memoria autoritaria que, a su vez, permite que el poeta haga uso de esa memoria para transformarla, para hacer su propia metamorfosis en la evolución de la individuación de una poesía en la cual ya figuran muchos rasgos renacentistas. Veamos el primer ejemplo del Marqués de Santillana, *El infierno de amor* (E, 22).⁵

En la versificación del desfile de los enamorados que entre otras fuentes recuerda las descripciones de las visiones de amor y castigo en el *Triumphus Cupidinis* de Petrarca, en el *Inferno* de Dante y en la *Eneida*, el poeta-testigo de Santillana describe su entrada al "triste lugar eterno" (E, 22, 402) guiado por Hipólito, el hijo de Teseo y de la amazona Hipólita de la mítica ateniense. Pero esta versión de la entrada a "Averno," denominado en *La Eneida* como "Aornos" o el espacio sin pájaros (Libro VI, 320-322), difiere de las otras

³ Hay algunos ejemplos en *Estúñiga* donde los poetas hacen uso de la oposición reír-llorar en posición de palabra final del verso: "menos bella el grand llorar/ que fermosa el buen reír" (3, 24-25); "ca uos me engannáys reyendo / et me engannáys llorando" (3, 46-47); "ca unos uan con reír / e otros uan con llorar" (91, 78-79); y "reír syn causa et llorar" (161, 80).

⁴ Para una síntesis del vasto volumen de análisis literario sobre la oposición del tópico pasión-razón en lo que atañe al simbolismo del cristianismo, véanse los artículos de Alfred Jacob ("The Razón") y Jane Yvonne Tillier ("Passion Poetry").

⁵ A partir de este momento uso la abreviación E para referirme al *Cancionero de Estúñiga*.

entradas. Eneas oye el ladrido del can gigante Cerbero (VI, 550-552), "peculiar portero [que] impedía en el Hades a los vivos y sobre todo impedía la salida a los que ya habían entrado en él" (Martín Fernández, *Juan de Mena*, 99). Luego el guerrero troyano observa a Minos (VI, 570-572), uno de los jueces del Hades. Solamente hay breves referencias a las Furias (dueñas del río infernal) (VI, 493-494) y a Plutón, el rey de los infiernos (VI, 523-524).

El viajero guiado por Virgilio en el *Inferno* de Dante entra al espacio lúgubre por el "nobile castello, sette volte cerchiato d'alte mura" (Canto IV, 106-107) imitado por Santillana en su *Infierno*: "Entramos por la barrera / del alcázar bien murado" (E, 22, 369-370). El poeta-testigo del infierno dantesco tiene que enfrentarse con las imágenes grotescas de "Minos orribilmente" (Canto V, 4), de "Cerbero, fiera crudele e diversa" (Canto VI, 13), de Pluto "la fiera crudele" (Canto VII, 15), de las Furias o las Erinias, "le feroci Erine" (Canto IX, 45), igual que el viajero de Santillana en su *Bías contra Fortuna* que *Estúñiga* no incluye. Pero Hipólito y el "yo" poético de *El Infierno de Amor* no ven a las figuras que rigen el mundo subterráneo. El poeta-testigo manipula el texto de la memoria clásica para guiar el punto de vista del lector hacia el lamento de los enamorados. Así, la visión narrada no se desvía por el "llanto de grand confusión" del ambiente grotesco de los monstruos que se enmaraña con el llanto de los castigados en los versos reproducidos aquí:

Nin uimos el can Çeruero,
a Mino nin a Phetón,
nin las tres fadas d'Anfiero,
llanto de grand confusión;

mas Fyllis et Demofrón,
Canaçe et Macareo,
Erudiçe con Orfeo
uimos en una mansyón.
(E, 22, 409-416)

Los enamorados desdichados que según Miguel Ángel Pérez Priego y Salvador Miguel "proceden de las *Heroidas* de Ovidio, por más que algunos se encuentren asimismo en el canto V del *Inferno* de Dante" (Salvador Miguel, *Estúñiga*, 225, nota v. 413), establecen el trasfondo de un mundo mítico que encierra al poeta-testigo y al alma en pena, apartada de su amigo o amiga que se ha hecho invisible. La ausencia y la invisibilidad del ser querido se lamentan dentro del mundo flamante del infierno, siempre atestiguado por el viajero que transmite la memoria del galán que no puede olvidarse del placer del amor. Así ocurre cuando el poeta-testigo en el *Infierno* de Santillana oye algunas palabras pronunciadas en romance ("que nuestra lengua fablauan", v. 456), y se acerca a las sombras para averiguar la causa de su sufrimiento. De esta manera el "yo" poético quiebra las barreras entre el pasado y el presente cuando dialoga con Macías, el famoso poeta gallego. Consideremos los siguientes versos:

"Dezidme, ¿de qué materia
tractáys, después del lloro,
en este limbo et miseria
do Amor faze su thesoro?
Asymesmo uos ymploro
que io sepa dó nascistes,
e cómo et cuándo uenistes
en el miserable choro".
Bien como la serena
quando plañe a la marina,
començó su cantilena
la una ánima mesquina,
diziendo: "Persona digna,

que por el fuego passaste,
 escucha, pues preguntaste,
 si piedat algo te inclina".
 La mayor cuyta que auer
 puede ningund amador
 es membrarse del plazer
 en el tiempo del dolor,
 e, maguera qu'el ardor
 del fuego nos atormenta,
 mucho más se nos augmenta
 esta tristeza et langor.⁶
 (E, 22, 465-488)

Dos motivos sobresalen entre los otros del planto tradicional del poeta cortés que llora por lo que tiene y por lo que no tiene: "To have not, and to have. It is this ever-recurring *paradoxe amoureux* that is the origin of the endless succession of lover's complaints in all the cancioneros" (Green, "Courtly Love", 269). *Primero*, el poeta Macías, sin perder tiempo, le pide al poeta-testigo que escuche su lamento. Tal invitación sirve para hacer al testigo un intermediario que eslabone el pasado con el presente para que el poeta, entre las llamas, pueda desahogarse. Así el poeta-testigo internaliza el recuerdo, lo transmite en el verso y, asimismo, lo lanza hacia el futuro donde el lector lo descubre; ésta es la catarsis.⁷ Jauss relaciona tal catarsis con la

que Aristóteles destaca en su *Poética*: "[...] the beholder can be affected by what is portrayed, he may identify with the acting persons, give rein to his own aroused passions, and feel pleasurably relieved by their release, as if he had experienced a catharsis" (Jauss, *Aesthetic*, 23). *Segundo*, la oposición del placer y dolor se transforma en símiles temporales: el placer es como el pasado o la memoria y el dolor es como el presente o el llanto. Estas yuxtaposiciones de emoción y tiempo ejemplifican la noción agustiniana de la memoria. En sus *Confesiones*, San Agustín medita sobre la evocación de imágenes felices de un tiempo pasado por medio de la memoria, para animar a *su* ser dolorido en el presente:

Afecciones quoque animi mei eadem memoria
 continet
 non eo modo, quo eas habet ipse animus
 cum patitur eas, sed alio multum diverso, sicut
 sese
 habet vis memoriae.
 nam et laetatum me fuisse reminiscor non laetus,
 [...]
 (Libro X, cap. XIV)

En el siguiente libro de las *Confesiones*, Agustín define la memoria como el tiempo presente de las cosas en el tiempo pasado:

Los versos de Diego del Castillo deploran el "[...] cuerpo vulnerrado, / do seso queda turbado / et memoria fallescida" (E, 24, 51-53), que dejan al poeta aún más lastimado porque no hay nadie que le oiga: "[...] pues que sigo / vn querer con que fatigo / mi persona tan feroçe, / cuyo mal non se conosce / por fallencia de testigo" (E, 24, 176-180). Battesti-Pelegrin analiza asimismo la posibilidad de una catarsis llevada a cabo por la dualidad de amor-dolor (*Lope de Estúñiga*, 885-887), pero no tiene en cuenta las teorías de la catarsis realizada a través de la recepción estética que fueron aportadas por Jauss.

⁶ En una nota de su edición, Salvador Miguel nos recuerda una observación hecha por M. Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos*, II, 79) de que los versos 481-484 son una traducción "directamente a Dante '...Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria' (*Inferno*, V, 121-123). Es la lamentación de Francesca, preguntada por Virgilio. El concepto venía de la *Eneida*, cuando, al inicio del libro II, el héroe comienza a narrar la guerra de Troya" (229-230, nota v. 481).

⁷ El poeta que sufre un castigo infernal debido a un amor perdido, también quiere comunicarse con alguien que pueda compartir el dolor que siente. Si no hay testigo que se compadezca de él, el sufrimiento se engrandece.

"praesens de praeteritis memoria" (Libro XI, XX). Tal reducción de los dos tiempos en la memoria se incorpora a las meditaciones de los creyentes cuando consideran los pecados que han cometido, y al mismo tiempo, se bifurca el vehículo temporal de la memoria en la contemplación de la mujer cortesana, en la exaltación de su belleza ideal. Los poetas que lloran la pérdida de su amada, la cual sólo queda en su memoria como una sombra del pasado en el presente, crean una memoria secularizada donde, paradójicamente, el único testigo verdadero y eterno es Dios.⁸

Jauss concluye en su estudio de la historia de la experiencia estética que "the history of the aesthetic experience does in fact show the process in the course of which poetry takes hold of the Augustinian scheme of the experience of self, [and] secularizes memory as 'world inner space' in love poetry [...]" (*Aesthetic*, 147). Juan de Mena hace eco de tal aserto en *Estúñiga* (E, 4) cuando reduce a la memoria la gloria de un "tempo passado:"

Vengamos a uos, sennora,
remedio de mis pesares,
aunque cruel causadora
de mis penas singulares;
vengan mis quexas gimiendo,
los mis gemidos quexando,
la mi uida maldiziendo,
por que, mis males biuiendo,
mueran mis ojos llorando.⁹

(19-27)

⁸ Iohanne de Torres recurre al testigo eterno para que éste recuerde la virtud de la mujer amada: "Dios haya de uos membraça / por la su sanctitat pura" (E, 91, 19-20).

⁹ Se repite el mismo motivo de los ojos llorando en un romance de Carvajales (E, 140) en el cual el poeta implora que todo el mundo sea su testigo, que lloren con él (hasta las mismas paredes):

Si en algund tempo passado
fui áspero de passiones,
gloria auré auer dexado
las tantas tribulationes;
que en el tiempo de la gloria
más es que gloria pensar,
reduzir a la memoria
quanto plazer e victoria
se cobró por afanar.¹⁰

(172-180)

En estos versos de Mena, el poeta es su propio testigo dentro de un mundo hecho infernal por una gloria accesible sólo en el pasado-presente de la memoria colectiva del poeta cortés. Y al atestiguar su propio testimonio de sufrimiento en otra composición, (E, 3) donde el poeta-testigo Mena rabia "por memoria" (E, 3, 106), el verso ensalza el llanto junto con el tópico de la autocompasión definida por Camacho Guizado como "la nota predominante en el lamento, que se extiende hasta terminar en un repetido deseo de morir [...]" (*La elegía*,

Fallecióme mi plaser
quando más gososo estaua.
¡O finiestras tan robadas!
¡O cámara despoiada!
Llorad conmigo, paredes,
la mi uida tan amarga;
lloren todos mis amigos
vna pérdida tamanna,
e lloren mis triste ojos,
con rauia desordenada,

(E, 140, 39-48)

¹⁰Sancho de Villegas destaca también la gloria encontrada en la memoria del poeta:

contra quien nunca pensó
sinon en que te seruiría,
de la hora en que te uio
fasta oy en este día;
nin iamás puedo apartar
la memoria,
mas en ti sola pensar
es mi gloria.

(E, 14, 65-72)

52). Cuando en los siguientes versos el poeta-testigo lamenta su morir por bien amar, Mena incluye la autocompasión y a la vez destaca la alabanza por lo que atañe a tal muerte:

si me acuesto o me leuanto
 en el mi terrible planto,
 solas lloro yo dos uidas:
 la mía porque se alabe
 que muere por bien amar,
 la vuestra porque no sabe
 de la beldat que le cabe
 nin se quiere aprouechar.
 (E, 3, 93-100)

La ignorancia de la amada de sus propias facciones hace que el poeta-testigo sea un espejo inútil, en el cual sólo *él* reconoce la belleza por la cual muere. Así, el hombre engañado refleja sus sentimientos en la dama, en la "otra". Esta "otra" se convierte en una catarsis secular basada en el *compassio* de la catarsis cristiana de las obras litúrgicas, en las cuales "the cathartic experience demanded here is not purgation but the transformation of the stirred affects into the readiness to imitate Christ. This movement of *compassio* is explained in medieval documents as a mystical sequence of steps but also as reflecting oneself in the other" (Jauss, *Aesthetic*, 101).

El poeta cortés del cancionero se purga a través del reflejo de sí mismo en el desdén de su amada, donde su único recurso es morir y de esta manera dejar su *pasión* en un mundo indiferente a su dolor. Aunque la única manera por la cual el poeta puede morir, es viviendo, para poder describir su vida-muerte. "The poet is as good as dead on account of his suffering, yet life is not over and thus he suffers more. The use of the term *pasión* here inevitably implies a comparison with Christ who suffers a death

and yet continues to live" (Tillier, "Passion Poetry", 66). Tillier se refiere a la composición del poeta Lope de Estúñiga en la que el poeta utiliza la repetición del verbo llorar para enfatizar el dolor que siente:

Vorad mis llantos, llorad,
 llorad la pasión de mí,
 llorad la mi libertad
 que por amores perdí,
 llorad el tiempo pasado,
 pasado syn galardón,
 llorad la triste pasión
 de mí, muerto et non finado.

(E, 6, 1-8)

Esta repetición de la forma imperativa del verbo *llorar* recupera la sonoridad de las cantigas paralelísticas que dependían del "empleo del leixapren" (Asensio, *Poética y realidad*, 145). La voz poética se dirige al oyente o al lector, de modo que éste se convierta en un testigo que observa su propia reacción en la evolución del dolor a lo largo de la estrofa (y del poema). Como intermediario, el lector-testigo recoge y reconstruye los versos paralelos que le urgen participar, y así, destruye, suprime y niega el curso original de los versos contiguos: "Vorad mis llantos, llorad, / llorad la pasión de mí, / llorad la mi libertad / llorad el tiempo pasado, / llorad la triste pasión".

Cuando el lector-testigo encadena la estructura paralela de los eslabones lingüísticos, el eco del llanto se intensifica en la recepción, donde el lector realiza la catarsis de la voz poética. Asimismo, el lector-testigo puede acumular imágenes paralelas que se ligan por medio del mismo motivo, como *el llorar sin remedio*: "Biuo bive mi pesar / syn dar fin a mi llorar" (E, 24, 21-22); "quiere que llore mi vida / sin remedio reparable" (E, 24, 44-45); "Mis

dolores son ya tantos / que non me ualen mis llantos" (*E*, 24, 81-82); "nin m'aprovecha llorar" (*E*, 24, 86); "Pves mi uida es llanto o pena / syn faser mudança alguna" (*E*, 108, 1-2).

Las innumerables variaciones del siglo XV que recurren al llanto poético manifiestan el formulismo retórico cotizado por el poeta cortés para producir una red de intercomunicación entre los emisores y los receptores. El dolor sin remedio versificado remite a un dolor memorial que provoca en el oyente o en el lector una catarsis ligada a su aceptación para actuar como receptor (Zumthor, *La letra*, 241). La aceptación por parte del público cortesano se ve en la poesía compilada en *Estúñiga* para la corte de Nápoles. Se trata de un paralelismo formulario que se transmite a "un public très restreint, celui des cours royales et princières, avec qui elle communique" (Battesti-Pelegrin, *Lope de Estúñiga*, 393). Y es esta sociedad restringida que colectivamente torna su visión hacia el pasado para plasmar los recuerdos en un formulismo de "ecos periódicos o dispersos, letanía, despiste controlado" (Zumthor, *La letra*, 241). Resuenan los ecos también en el futuro, donde el lector moderno asimila una memoria lejana y participa en la exaltación de estas imágenes llorosas. De hecho, el lector llora con el poeta para concretar la catarsis en un lazo eterno entre la memoria, el testigo y el llanto, que los siguientes versos ejemplifican:

Quien mis cuytas entendiese
e mi pesar et quebranto
et de mí se adolesciese
faría comigo llanto;

(*E*, 49, 9-12)

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, J. M., "Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés", *Romanische Forschungen*, 1:2, 1981, 55-81.
- ALIGHIERI, DANTE, *The Divine Comedy. Inferno*, ed. Charles S. Singleton, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- ALONSO, ÁLVARO, "Sobre los orígenes de un motivo en la lírica cancioneril", *Bulletin of Hispanic Studies*, 70:2, 1993, 213-218.
- ASENSIO, EUGENIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970.
- BATTESTI-PELEGRIN, JEANNE, *Lope de Estúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*, tomos I-III, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1982.
- CAMACHO GUIZADO, EDUARDO, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid: Gredos, 1969.
- Cancionero de Estúñiga*, ed. de Nicasio Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987.
- GREEN, OTIS H., "Courtly Love in the Spanish Cancioneros", *Publications of the Modern Language Association*, 64, 1949, 247-301.
- JACOB, ALFRED, "The Razón de amoras Christian Symbolism", *Hispanic Review*, 20, 1952, 282-301.
- JAUSS, HANS ROBERT, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature", *New Literary History*, 10, 1979, 181-227.
- , *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trad. Michael Shaw, *Theory and History of Literature, Volume 3*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras Completas*, ed. de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988.

- MANDELBAUM, ALLEN, *The Aeneid of Virgil*, Berkeley: University of California Press, 1981.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, MA. AMOR, *Juan de Mena y el Renacimiento (Estudio de la mitología en su obra menor)*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985.
- MINNIS, A. J., *Medieval Theory of Authorship*, London: Scolar Press, 1984.
- NADER, HELEN, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance 1350-1550*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1979.
- ROUND, N. G., "Garci Sánchez de Badajoz and the Revaluation of *Cancionero* Poetry", *Forum for Modern Language Studies*, 6, 1970, 178-187.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, "Introducción", *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1987.
- TILLIER, JANE YVONNE, "Passion Poetry in the *Cancioneros*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985, 65-78.
- WATTS, WILLIAM, *St. Augustine's Confessions*, Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz: De la 'literatura' medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.