

Maria D'Agostino, Guevara, *Poesie*, Liguori, Napoli, 2003, pp. VII+368.

Del poeta Guevara –Nicolás de Guevara después de las fundamentales precisiones biográficas de Vicente Beltrán, que le sigue el rastro documental entre 1478 y 1508 (cuando ya debía de estar muerto)– se han ocupado en años recientes varios especialistas en poesía cancioneril; en particular, Pedro Cátedra ha analizado la polémica con Barba en relación con la evolución de la teoría amorosa del siglo XV, y Ana Rodado Ruiz e Isabel Toro Pascua han dado importantes avances en la línea de la reconstrucción crítica de los textos.¹

Ahora, gracias a la tesis doctoral de Maria D'Agostino, tenemos acceso a toda la obra poética del autor, integrada por 42 textos que nos han legado 9 cancioneros. La mayoría de los poemas están recogidos en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, impreso en Valencia en 1511 (11CG), y en un manuscrito, el *Cancionero de Rennert*, de la British Library (LB1):² 7 aparecen sólo en 11CG, 7 más sólo en LB1, 10 en ambos; y, en total, 11CG recoge 28 textos y LB1 19.

Una situación textual como la que acabo de esquematizar, no se supondría, en principio, particularmente complicada, pero sí lo es (al menos para la mayoría de los textos) debido a dos factores: por un lado, una tasa de incorrección bastante alta de LB1; por otro, un nivel muy elevado de reutilización del material por parte del autor. Si a todo esto se añade el acostumbrado y bien conocido carácter activo de la tradición de 11CG (Hernando del Castillo se siente autorizado a intervenir en los textos con un poder muy superior al que tendría hoy un redactor editorial),³ tenemos el cuadro completo de las dificultades que hubo que salvar para editar a Guevara.

En cada caso conflictivo la editora nos sabe proporcionar, con gran destreza, una solución convincente. Así, por ejemplo, es llamativo, por su complejidad, el caso de los textos 13 (“De vida triste siniestra”), 34 (“Graçioso gesto brioso”) y 35 (“Olvidar mi parecer”):⁴ tres composiciones, claro, pero esto se ve solamente después de la reconstrucción crítica. La editora, en efecto, se ha encontrado en 11CG con los textos 13 y 34 (falta éste de las dos primeras estrofas), con los tres en MP2 (donde sin embargo se presen-

¹ Todas las referencias pertinentes están recogidas en la bibliografía de la edición que se reseña.

² La editora se vale, naturalmente, del sistema de siglas de B. Dutton.

³ Véase, por ejemplo, C. De Nigris, “Ignoranza mitologica e diffrazione di varianti nelle poesie minori di Juan de Mena”, *Medioevo Romanzo*, 9 (1986), pp. 111-120.

⁴ Me baso, naturalmente, en la numeración que los textos tienen en la edición.

tan como dos, y se asignan las dos coplas iniciales del segundo al final del primero), y con los dos primeros en LB1 (pero 13 sin la copla inicial, y 34 sin la última). El análisis temático y estructural (“De vida triste siniestra” desarrolla el motivo del difícil secreto amoroso; “Gracioso gesto brioso”, en cambio, el del auxilio que el enamorado le pide a la dama), y también el codicológico (en MP2 la separación entre los dos primeros textos y el tercero es posterior a la copia del poema), lleva a una correcta delimitación de cada pieza. Finalmente, el análisis métrico (se trata de una canción y no de coplas de arte menor) y el temático permiten separar el último poema del segundo.

En general, lo que podemos afirmar con seguridad es que las fuentes de las que disponía el copista de LB1 estaban en un gran desorden, superior al que presentaban las de Hernando del Castillo, o que no pudieron ser retocadas por la hábil mano de éste. Si el ámbito de LB1, y la técnica de trabajo del copista, nos pueden llegar a explicar la frecuencia de pequeñas lagunas y deslices al nivel de la pulcritud del texto, sólo las condiciones del *exemplar* utilizado pueden dar razón del caos con el cual, por ejemplo, LB1 nos transmite el poema 20 (“O desastrada ventura”), que carece de 10 de las 28 coplas que lo integran en 11CG, y presenta el resto en orden trastrocado, y además copiadas en dos series distintas separadas por otros cuatro poemas del mismo Guevara.

El problema se complica si tenemos en cuenta la tendencia de Guevara a reutilizar materiales ya aprovechados. Esto es evidente cuando el poeta emplea en un decir una imagen poco trivial, por concreta, como ésta del pavo real:

Y las aves dulces, ledas,
cantarán sus alvoradas,
y a vista de sus amadas
harán los pavos las ruedas;
pues a mí, triste, no queda
sino suerte
de, sin verte, ver la rueda
de mi muerte (1, 17-24),

y la misma, en un contexto argumentativo muy parecido y con coincidencias léxicas numerosas, consustancia una esparsa entera:

Las aves andan bolando
cantando canciones ledas,
las verdes hojas temblando,
las aguas dulces sonando,
los pavos hazen las ruedas.

Yo, sin ventura amador,
 contemplando mi tristura,
 dessago por mi dolor
 la gentil rueda d'amor
 que hize por mi ventura (4).

Se abre, pues, un amplio espacio para la hipótesis de que la tradición de Guevara nos conserve rastros de dobles redacciones de autor, hipótesis a la cual la editora demuestra cierto apego. Así, por ejemplo, considera las variantes entre 11CG y LB1 en el texto 1 ("El seso turvio pensando") como el fruto de una revisión de autor en el terreno métrico, retórico y, en general, estructural, con miras a evidenciar de forma más clara la contraposición entre el tú de la dama y el yo del enamorado. Coincido totalmente con la doctora D'Agostino en la apreciación de la superioridad del texto de 11CG, pero el cotejo de LB1 (facilitado por la gran legibilidad del aparato crítico) revela, más que un estadio anterior y menos perfeccionado del trabajo creativo, un proceso degenerativo del texto, producido por la escasa atención del copista, y con la misma tipología del error que los demás textos de Guevara transmitidos por LB1 representan; esto también permite excluir la hipótesis de una revisión del poema por Hernando del Castillo en 11CG.

Estoy, en cambio, más convencido de que se haya dado una doble utilización de materiales por parte del propio autor en el caso de los textos 8 y 18: en 11CG el primero tiene 18 coplas, y sólo las dos primeras en LB1; el segundo presenta 6 coplas, y está transmitido por el mismo 11CG y por MP2; tres de las seis coplas, y con cambios de orden, aparecen también en el texto 8, donde encajan perfectamente a nivel temático y argumentativo. Se sabe que a veces Hernando del Castillo duplica, sin darse cuenta, el material que tiene, o imprime a la vez textos revisados por él y otros sin revisar, pero, considerando también la independencia de 11CG y MP2 (que queda demostrada en el estudio textual de 13 y 34), la explicación de la editora resulta aquí más económica que otras posibles.

En términos generales, cuando nos seduce la posibilidad de detectar distintas redacciones de un mismo texto (no por nada la caza de variantes de autor ha sido definida el deporte filológico preferido de los italianos), no podemos olvidar ni el aludido carácter activo que puede tener cierta tradición ni, más en general, el sentimiento de la creación literaria como algo colectivo que caracteriza la poesía cancioneril. Las preguntas y respuestas (género en el cual también Guevara participa, y con autores del calibre de Jorge Marique o de su tío Gómez), las citas (doce coplas de la *Sepultura de amor* aparecen en el texto -37B- que Barba escribió contra la misma por su falta de respeto por las leyes del amor cortés), un fenómeno tan curioso como el aprovechamiento de una copla de Guevara (28) como estribillo y mudanza

de una canción del Vizconde de Altamira, etcétera, deben hacernos, por lo general, prudentes a la hora de tildar de autoriales operaciones que podrían no serlo.

El estudio riguroso de los textos de Guevara, hecho según los principios del método que por tradición seguimos definiendo como lachmanniano,⁵ le permite también a María D'Agostino arrojar nueva luz sobre la cuestión, oportunamente calificada de *vexata* (p. 39), de la relación entre LB1 y 11CG. En contra de la opinión de Carlos Alvar,⁶ rebatida ya por varios filólogos,⁷ también los poemas de Guevara demuestran que ni 11CG tuvo como fuente a LB1, ni este último procede del impreso. En esto, y a la vista de los datos de que la editora dispone y que ha analizado de forma metodológicamente impecable, personalmente sería incluso más decidido: la editora, es cierto, se funda sobre un espécimen limitado, pero su resultado coincide con lo deducido de la tradición de otros poetas y corrobora nuestra certidumbre. No entro, por otra parte, en el detalle de las relaciones estemáticas que unen entre sí los otros testimonios: en cada caso, la editora sabe aclararlas no con el mero sentido común que a menudo se ha aplicado en ediciones que tiran más a transcripciones, sino con la sutileza y finura del análisis textual. Entraré, en cambio, en cuestiones de detalle, simplemente para matizar y precisar unas cuantas minucias que no tocan, me apresuro a aclararlo, la solidez del conjunto: no se olvide que “un editor tiene derecho a equivocarse en la *selectio* y en la *emendatio*”.⁸ Consigno sucintamente aquí, pues, las razones de mis discrepancias respecto a la reconstrucción textual de unos pasajes:

2, 68, “D'estas lástimas passadas / que lastiman mi sentido, / el verano qu'es venido / reverdece *sus* pisadas”: la lección *sus* de LB1 substituye a

⁵ Sobre la cuestión es fundamental y muy innovador el libro de G. Fiesoli, *La genesi del lachmannismo*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2000.

⁶ C. Alvar, “LB1 y otros cancioneros castellanos”, en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège*, 1989, ed. de M. Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, fascicule 258, 1991, pp. 469-500: “En contra de mi idea inicial de que 11CG derivaba de LB1, creo más bien que LB1 procede de 11CG, de 14CG y de algunos textos dispersos, en concreto de Garci Sánchez de Badajoz” (p. 495). El pensamiento de Alvar no queda correctamente resumido por la autora cuando escribe (pp. 39-40) “questa relazione [entre los dos cancioneros], come sottolinea Alvar, non sarebbe però diretta”.

⁷ Por ejemplo, V. Beltrán, “Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique”, en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. de R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Universitat de València, València, 1992, pp. 167-188.

⁸ A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983, p. 153.

mis de 11CG, que tiene sentido, como la editora reconoce; ya que en los vv. 94-95 la lección de LB1 (que podría resultar golosa en términos retóricos) no ha sido utilizada –“per coerenza”– en lugar de la de 11CG, aquí también se podía haber mantenido la lección de éste.

8, 30, “avéys muerto el galardón / tras quien <yo> voy”: “Questo verso *de pie quebrado* presenta un *ictus* in terza posizione in rima con un *pie quebrado* con *ictus* di quarta posizione [“ya muerto soy”]. Si emenda inserendo il pronome yo”; en el pie quebrado, la compensación de la sílaba que le falta al octosílabo agudo anterior no es, en realidad, preceptiva, ni se exige simetría al respecto dentro de la misma copla.

8, 33, “que no teniendo esperança / se cuenta muerto el que bive / <sin> dulçor”: *sin*, lección de LB1, me parece *facilior*; con *su* (11CG) interpretaría “quien vive, desprovisto ya de esperanza, considera ya muerta la dulzura de la existencia, su alegría”.

8, 43, “que allá darne han *sin* provecho / qu’ en unas penas me gaste / con razón”: la lección de 11CG es *ur*; el poeta se refiere al infierno donde, finalmente y “con razón”, recibirá las penas mortales que la mujer le inflige “sin derecho” (v. 46), sin llegar nunca a matarle; creo que la lección del impreso (“allá darne han un provecho”=“recibiré el provecho de la muerte”) es defendible; como posible enmienda pensaría más bien en *con* (“con provecho”: las penas del infierno serán provechosas), que en términos paleográficos se puede explicar mejor que *sin*.

20, 182, “Qu’ en el punto <en> que vos vi”: la integración, que viene a corregir la lección de 11CG, no es necesaria.

21, 47, “Sancho de Rojas vino / <sin> alegres presumpciones”: *sin* sustituye a *con* de 11CG, con el apoyo de LB1 (“sin alegres pensamientos”); creo que no hace falta intervenir, y que es mejor interpretar el verso como irónico

22, 6, “>Que< aunque el seso y discreción”: la editora suprime la conjunción inicial considerando el verso hipermétrico, pero no lo es, si se realizan todas las sinalefas posibles.

25, 26, “El gesto teney de un modo / aziago como e<l> martes”: *el* en lugar de *en* es enmienda innecesaria; aclarado que el martes es día “aciago” (como bien explica la nota correspondiente), el giro no deja de ser claro.

29, 2-3, “señora, vuestra beldad, / -mucho>s< tiempo>s< a pasado>s<, / que ahora lloro, cuydado>s<,- / cativó mi libertad”: la editora justifica la triple enmienda considerando que la lección de 11CG “è scorretta dal punto di vista sintattico: non vi è infatti accordo fra l’ausiliare singolare *a* e il sostantivo cui si riferisce”; sin embargo, si no se entiende *a* como auxiliar (de modo que sea “muchos tiempos a passados”=“hace muchos tiempos pasados”), creo que todo se aclara.

29, 15, “porque mis afanes tristes, / como son la causa d’ello, / a vos

sola que lo<s> distes, / solamente lo querello”: *lo* (de LB1) es defendible como pronombre neutro, como el que aparece en el v. 16.

31, 20, “No sé qué dubde ni crea, / ni qué en el pensamiento quede”: la lección (de LB1) es hipérmtrica, como reconoce la editora, sin proponer ninguna enmienda; una simple inversión como “ni en qué el pensamiento quede” corrige el verso, y hace más claro el sentido: el pensamiento (de amor, como lo es por antonomasia en la lírica cancioneril) no tiene estabilidad.

37A, 98, “Amor en la mar perdido / “valiôme” –<dezir>– “san Telmo”: aquí se refiere Guevara a la imposibilidad para el viejo de ser un buen amante, y a la costumbre, típica en el anciano, de recordar su vida anterior; enmendar la lección (compartida por 11CG y MP2) es inútil porque el sujeto (“el viejo”, precisamente) se deduce fácilmente del contexto.

Pasando a los criterios generales de edición, sólo hay que avisar que la transcripción de los textos es bastante conservadora en lo gráfico, con puntuación y acentuación amoldadas, sin embargo, al uso actual. El empleo de la diéresis para indicar el hiato habría sido útil para una lectura prosódicamente correcta. A veces se nota una excesiva parsimonia en la puntuación, lo cual puede convertirse en un obstáculo para la interpretación. Es lo que ocurre, por ejemplo, en estos pasajes: “Como amigo verdadero, / que dubdo tal no se halle / que n’os hable lisongero, / os quiero dar un miralle / porque por mengua de tal / creo que bevís errada” (25, 1-6); “y pues tal serbir acato /yo no peco en omecida / mas con tal / quanto más de amor os mato / tanto más os dó la vida / no mortal” (36A, 331-336).

Los textos, por lo general, son muy correctos, y las erratas detectadas son pocas y triviales: “pide vos” (por “pídevos” 8, 38), “se” (“sé” 21, 72), “marmol” (“mármol” 36A, 847), “parescrían” (“paresçrían” 41, 6).

Una vez presentados los aspectos filológicos del trabajo, quedan por deslindar los literarios. La introducción evidencia muy bien que, dentro del acervo cancioneril, la poesía de Guevara se distingue por su escasa trivialidad. En esta dirección sobresale la tendencia a usar imágenes naturalistas y referencias concretas (son especialmente frecuentes los topónimos). Un apartado muy importante (pp. 22-26) es el que la editora dedica al influjo del *Canzoniere* de Petrarca, que hoy admitimos sin rémoras en la poesía castellana de cancionero.⁹ A los contactos evidenciados por Maria D’Agostino, añadiría el posible recuerdo de la canción 126 “Chiare, fresche et dolci

⁹ Cuando se publique el trabajo que J. Whetnall presentó en el congreso de Padua *Canzonieri iberici* (2000), contaremos con un repertorio de citas de gran utilidad, e inesperado. Mientras, es útil también leer J. Whetnall, “Editing Santillana’s Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8”, en *Santillana. A Symposium*, Queen Mary and Westfield College, London, 2000, pp. 53-80.

acque” en la evocación memorial de la mujer en la naturaleza del texto 2. Donde sobresale la calidad literaria de Guevara es también en su capacidad de construir amplios textos aprovechando con habilidad alegorías muy sugerentes. Pienso, claro está, en la conocida *Sepultura de amor* (36A), un debate jurídico donde el poeta, que reviste el papel de juez, condena a muerte a Amor; o en un texto no menos delicioso, el *Sello de amor* (10), donde se aplica al amor la metáfora burocrática: la operación (como sugieren varios textos afines: cartas de poder, privilegios rodados, etc., referidos a la realidad amorosa) debía encontrar gran favor entre los contemporáneos en la época en que la burocracia castellana se articula y complica. Un texto como “Recontar si mal sentí” (21), un desfile de amantes infelices, cada uno recitando el primer verso de una canción de moda, pertenece al género de la *pièce a citation*, y al de los infiernos de enamorados, con el cual se relaciona más directamente “A vos, amarga, llorosa” (12): respecto al conocido *Infierno* de Garci Sánchez de Badajoz, sin embargo, en el último poema citado “la soggettività è assoluta, e il riferimento è solo ed esclusivamente al proprio stato doloroso, il che lo rende perciò un *unicum* nel panorama della lirica castigliana del XV secolo” (p. 90). Donde discrepo parcialmente del análisis literario de Maria D’Agostino es en el crédito que concede (excesivo, me parece) a la conocida tesis del maestro Keith Whinnom sobre los dobles sentidos eróticos en la poesía amatoria del siglo XV. El “traslato osceno” (p. 4) en el poema 31, por ejemplo (trata de la devolución de una llave a una dama que ha escogido a otro), no me parece tan patente como a la editora: el texto, por lo menos, juega con la ambigüedad, con la pluralidad de planos, y es precisamente aquí donde reside su gracia. Dentro del código comunicativo cancioneril, por otra parte, no me parece verosímil que la noche a la que hace referencia el texto 9, una “esparsa a su amiga estando con ella en la cama”, sea necesariamente una alusión a la cópula; siguiendo la matización que Cátedra dio de la interpretación de Whinnom de este mismo texto, me adhiero más a la idea de que se aluda a una noche de tormentos por el deseo físico insatisfecho, dada la intangibilidad de la dama: “¡Qué noche tan mal dormida, / qué sueño tan desvelado, / qué dama, vos, tan polida, / qué hombre, yo, tan penado!”; el *concubitus sine facto* tiene, en las literaturas románicas medievales, cierta tradición, y esta noche no parece muy diferente de las que se esbozan en el exordio del *Sello de amor*: “Aquellas noches penosas / pensando de bien amaros, / y con voces dolorosas / yo juré de nunca erraros” (10, 1-4). Un apartado importante, y muy detallado, del estudio introductorio es el dedicado a los aspectos retóricos de la poesía de Guevara; que resultan también privilegiados en el comentario filológico. Así, la anotación, normalmente, resulta exhaustiva sobre todo en este aspecto; mientras que en lo temático y en lo léxico, a veces quedan puntos oscuros. Natural-

mente, cuanto más concreto es el texto, tantos más problemas de interpretación presenta. La editora reconoce lo incomprensibles que resultan varios versos del ataque a Barba (37A), dentro de la polémica que éste entabló con Guevara a propósito de la “heterodoxa” *Sepultura de amor*; y llega hasta el extremo de emplear las cruces en el v. 136 (“del bivo †planta minero†”), que, siendo métricamente correcto, presenta el mismo nivel de aceptabilidad de otros pasajes sin interpretar que no se han marcado con tan drástica señal. El registro cómico-burlesco es el que dificulta también la tarea del editor en el caso de “Vestirme quiero mañana” (42), anónimo en MN19, y atribuido a Guevara en PM1. La decisión de Maria D’Agostino de imprimir la versión de los dos testimonios enfrentados me parece excesiva: a pesar de la pátina lingüística catalano-italiana de PM1, es factible un esfuerzo hacia la reconstrucción del texto, o por lo menos hacia la aclaración de su transmisión, partiendo de un intento de comprensión literal del mismo y de la consideración de la tradición de referencia (la del atuendo burlesco)¹⁰ en la cual se inscribe. Por otra parte, podría facilitar dicha tarea el hecho de que, a pesar de la desaparición hace años del manuscrito de la biblioteca de San Martino delle Scale (PM1), esté a disposición un microfilm del mismo.¹¹

Lo que a veces se echa de menos (en la introducción y en el comentario de cada texto) son referencias bibliográficas de carácter general que permitirían enmarcar cada pieza dentro de una tradición determinada: pienso, por ejemplo, en el estudio modélico de Giovanni Caravaggi para el texto 21;¹² en el de Valeria Tocco sobre los infiernos de amor portugueses;¹³ o en los de Margherita Morreale y Maria Francesca Liborio sobre el *ubi sunt?*,¹⁴ el anti-

¹⁰ Véase G. Mazzocchi, “Modelli e antimodelli: descrizione della bellezza femminile nella lirica spagnola del Quattrocento”, en *Disarmonia bruttezza e bizzarria nel Rinascimento. Atti del VII Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 17-20 luglio 1995)*, ed. di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati, Firenze, 1998, pp. 53-73 (edito en el apéndice un texto muy parecido procedente de la sección de obras de burlas del *Cancionero general*); en términos metodológicos es muy importante B. Periñán, *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Giardini, Pisa, 1979.

¹¹ Como la mayoría de los estudiosos, Maria D’Agostino ignora este hecho y se vale de las transcripciones de Alessandra Bartolini.

¹² G. Caravaggi, “La canzone *con refranes* di Francisco Bocanegra e un fenomeno romanzo di intertestualità potica”, en *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, Grafischena, Fasano di Puglia, 1983, pp. 101-125.

¹³ V. Tocco, “Gli inferni d’amore portoghesi e la tradizione allegorica europea”, *Rendiconti dell’Istituto Lombardo*, 127 (1993), pp. 298-359.

¹⁴ M. A. Liborio, “Contributo alla storia dell’*ubi sunt?*”, *Cultura Neolatina*, 20 (1960), pp. 142-209; M. Morreale, “Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *ubi sunt?* lleva hasta el *¿Qué le fueron sino...?* de Jorge Manrique”, *Thesaurus*, 30 (1975), pp. 471-519.

guo *topos* que se exhibe en ese extraordinario texto 28, la consideración amarga de su propia actividad poética que el poeta enlaza con los lugares donde ésta se desarrolló y con los sufrimientos amorosos que la inspiraron:

Qué se hizo aquella tierra
de Varaxas y sus daños,
donde ajenos con engaños
me hicieron cruda guerra?
diga más mi desventura
qué es de Ocaña con su lança
do fundé la “Sepultura
de Amor” en mi bengança? (28, 65-72)

En general, resulta bastante difícil de determinar si los caracteres propios, bastante marcados como se ha dicho, de la producción de Guevara van en la dirección de lo moderno, del rechazo de la convención cortesana, como sugiere su esmerada editora fundándose también en la autoridad de Pedro Cátedra,¹⁵ o más bien en la de una fidelidad extrema a una tradición poética que está agotando sus capacidades de autoinnovación. Me explico: en la poesía amorosa cancioneril, ¿no será lo moderno la abstracción extrema de la lengua y de los conceptos, la estilización máxima de un código, a la vez, léxico, retórico, temático, que contribuirá mucho en la creación del “milagro” del primer italianismo del siglo XVI? La fórmula manriqueana del *ubi sunt?* (Guevara aprovecha el punto final de la trayectoria que estudió doña Margherita), el gusto por salpicar ciertos textos con topónimos castellanos reales (y en seguida se piensa en la geografía poética de las serranillas), incluso la violencia concreta del ataque a Barba (violencia estilística, creo, producida por el género, más que la expresión de una verdadera *indignatio* ideológica: la teoría del naturalismo amoroso, en todo el debate, es más un telón de fondo que un nudo problemático de pensamiento) nos remiten más a la antigua usanza que a lo nuevo. Una razón más para no considerar heterodoxos (respecto a la teoría amorosa cortés) los versos del poeta, que suelen ser, eso sí, de gran calidad, y demuestran más bien una evidente preocupación de *variatio*.

Giuseppe Mazzocchi
Università degli Studi di Ferrara

¹⁵ P. Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su “Consolatoria de Castilla”*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 145-164.