



## Letanía y poesía en el *Cancionero de Baena*: el caso de Alfonso Álvarez de Villasandino<sup>1</sup>

Marta Piłat Zuzankiewicz<sup>2</sup>

Recibido: 3 de mayo de 2018 / Aceptado: 31 de octubre de 2018

**Resumen.** Una gran parte de los poemas de Alfonso Álvarez de Villasandino, recopilados en el *Cancionero de Baena*, tiene como fuente de inspiración la tradición religiosa. El autor no solo apela en ellos a la temática sacra y hace gala de su conocimiento de los pasajes bíblicos, sino que también hace uso de las fórmulas procedentes de las oraciones litúrgicas tales como himnos y letanías. El objetivo de nuestro trabajo es el análisis de sus cantigas y decires de carácter religioso, amoroso, panegírico y lamentatorio con el fin de detectar en ellos los elementos constituyentes del “verso litánico”, concepto propuesto por el filólogo polaco Witold Sadowski, así como determinar las funciones que estos desempeñan dentro de dichas composiciones.

**Palabras clave:** poesía cancioneril; Alfonso Álvarez de Villasandino; verso litánico

### [en] Litany and poetry in the *Cancionero de Baena*: the case of Alfonso Álvarez de Villasandino

**Abstract.** A great part of the poems by Alfonso Álvarez de Villasandino, compiled in the *Cancionero de Baena*, are inspired by the religious tradition. The author not only appeals in them to the sacred subject and boasts of his knowledge of the biblical passages but also makes use of the formulas originating from the liturgical prayers such as hymns and litanies. The aim of our work is the analysis of his religious, love, eulogy and lamenting *cantigas* and *decires* in order to detect in them the constituent elements of the “litanic verse”, a concept proposed by the Polish philologist Witold Sadowski, and determine the roles that they play within these compositions.

**Key words:** chansonnier poetry; Alfonso Álvarez de Villasandino; litanic verse

**Cómo citar:** Piłat Zuzankiewicz, M. (2019). Letanía y poesía en el *Cancionero de Baena*: el caso de Alfonso Álvarez de Villasandino, en *Revista de Filología Románica* 36, 219-238.

La crítica literaria española suele analizar la influencia ejercida por la plegaria litánica en la lírica castellana aplicando el concepto de la “forma litánica”, acuñado por José Fradejas Lebrero en los años 80 del siglo pasado. Dicha forma, según la definición aportada por el investigador español, se caracteriza musicalmente por la

<sup>1</sup> Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación «Verso litánico en la cultura de las regiones de Europa» (Wiersz litanijny w kulturze regionów Europy), DEC-2012/07/E/HS2/00665, financiado por el Centro Nacional de Ciencia de Polonia.

<sup>2</sup> Universidad de Varsovia  
m.pilat-zuzankiewicz@uw.edu.pl

repetición de una misma melodía y métricamente por la reiteración de un mismo verso<sup>3</sup>. El profesor Fradejas Lebrero descubre sus precedentes en los cantos antifonales cuya estructura se divide en la parte entonada por el cantor y la concisa respuesta del pueblo. Con estas características cumplen los cantos litúrgicos de las tres religiones que en la época medieval conviven en la Península Ibérica: los salmos responsoriales hebreos,<sup>4</sup> los lamentos funerarios musulmanes<sup>5</sup> y las plegarias dialogadas del rito hispano, es decir, las preces o letanías diaconales cantadas durante la Cuaresma, los funerales y los días de ayuno.<sup>6</sup> Según el estudioso, la constante repetición de un estribillo por parte de la asamblea en respuesta a cada versículo ejecutado por el solista da origen a una forma poética fundada en el esquema paralelístico, típica de la lírica popular castellana (Fradejas Lebrero 1988: 7-70).

No obstante, el concepto de la forma litánica tiene sus limitaciones: se reduce exclusivamente al campo de la poesía popular y difícilmente sirve para analizar las composiciones trovadorescas, salvo alguna procedente de la tradición gallego-portuguesa (Pilat Zuzankiewicz 2016: 161-162), ya que la estructura de sus estrofas y estribillos raras veces corresponde con aquel modelo. Centrándose en dicho aspecto formal Fradejas Lebrero hace caso omiso a la rica gama de fórmulas litánicas que los poetas medievales toman a manos llenas de la tradición litúrgica. Por otra parte, la gran mayoría de las composiciones por él estudiadas: los villancicos, coplas, romances y endechas, tienen un carácter eminentemente profano y su estructura paralelística es el único vínculo que guardan con los cantos litúrgicos.

Para determinar la influencia de la letanía en la poesía castellana nos parecen más completos los criterios establecidos por el filólogo polaco Witold Sadowski. Su concepto del “verso litánico” abarca los tres “genes” que componen la letanía: el de *polionimia*, que consiste en la enumeración de los nombres, acumulación de antonomasias y perífrasis referentes al destinatario de la composición laudatoria o plegaria; el de *ektenia*, reiteración de suplicaciones y deprecaciones; y el de *chairetismo*, repetición de las fórmulas de salutación, bendición, alabanza o lamentación procedentes de los himnos acatísticos (2011: 25-68). Además de la presencia de dichos “genes”, según demuestra Sadowski, el carácter litánico de los poemas lo revelan también los recursos poéticos y lingüísticos suplementarios tales como el uso de anáforas, apóstrofes e invocaciones, la estructura paralelística de los versos, la tendencia a la sustantivación y la reducción o ausencia de las formas verbales (2011: 69-83). Teniendo en cuenta dichos criterios, a fines de nuestro análisis consideramos oportuno adoptar el método de investigación propuesto por el estudioso polaco.

El recurso litánico que muestra un mayor grado de incorporación en la poesía medieval castellana es el de *polionimia*. Sadowski encuentra su origen en la tradi-

<sup>3</sup> En sus estudios sobre la forma litánica José Fradejas Lebrero se apoya en las observaciones de Daniel Devoto (1963: 206-237) y el arabista Juan Vernet Ginés (2002: 246) sobre la cantiga *Eya velar* insertada en el *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo.

<sup>4</sup> José Fradejas Lebrero considera como modelo de la oración litánica el salmo 136 y el Himno de los tres jóvenes en el horno del *Libro de Daniel* (1981: 65-66).

<sup>5</sup> El canto fúnebre musulmán, reconstruido por José Fradejas Lebrero a base de la descripción del ritual funerario de Zinán Bajá de la novela *Viaje de Turquía* (1557), implica la división de roles entre el solista, que exalta los méritos del difunto, y el coro, que repite el estribillo “ay, ay” después de cada versículo cantado por aquel (1981: 69).

<sup>6</sup> Para más información sobre los cantos litánicos hispánicos véanse los trabajos de José María Anguita Jaén, María Concepción Fernández López (2008: 155-180) y Jordi Pidell (1998: 116).

ción poético-religiosa egipcia y judía, que tienden a sustituir el oculto nombre de la divinidad con una enumeración de sus perifrasis y antonomasias (2011: 35-47). En el rito cristiano dicho recurso se emplea en los himnos, plegarias y textos litúrgicos en honor de la Virgen, que debido a la concentración de sus nombres y atributos constituyen el germen de las letanías lauretanas. Las más antiguas invocaciones marianas provienen de las letanías de los Santos: *Sancta María*, *Sancta Dei Genetrix* y *Sancta Virgo Virginum* (Bastero 2004: 1346). Su lista se amplía con los elogios elaborados por los Padres Orientales,<sup>7</sup> desarrollados a continuación por los teólogos visigodos con sus aportaciones sobre la Inmaculada Concepción, la virginal y divina maternidad de María.<sup>8</sup> La institución de las fiestas de la Encarnación (25 de marzo) y de Santa María (18 de diciembre) en el X Concilio de Toledo (656) hace que se intensifique la labor de componer misas y oficios de la Virgen, cuyos textos abundan en sus alabanzas<sup>9</sup> como la atribuida a san Ildefonso “hermosa composición de sinónimos y epítetos, sacados de la Escritura, de la que está formada la Letanía de Nuestra Señora que hoy usa la Iglesia” (Vélez Marín 1758: 125). Tras la implantación del rito romano en la Península Ibérica en el siglo XI, el culto a Santa María se enriquece con nuevas formas litúrgicas y elementos doctrinales gracias a la divulgación de la devoción mariana del Cister, las homilias de alabanzas de la Virgen de san Bernardo de Claveral, los Oficios de la Virgen Santísima, las antífonas *Ave Maris Stella* y *Salve Regina* o las secuencias como *Salve Mater Salvatoris* de Adán de San Víctor, que recogen un amplio repertorio de títulos marianos de origen preferentemente bíblico. Una mayor condensación de los atributos de la Virgen en forma de invocaciones, seguidas de unas fórmulas deprecatorias, la presentan las más antiguas letanías marianas cantadas en Venecia en el siglo XII en procesiones para pedir lluvia, buen tiempo o protección contra las epidemias. En el ámbito hispano el estudioso portugués Mário Martins observa una tendencia a poner el material mariano en los moldes de las letanías de los Santos en las originales oraciones de la centuria siguiente como la letanía de Pseudo-Buenaventura o la del *Códice alcobacense* (1960-1961: 156-165). El mayor florecimiento de las letanías marianas prelauretanas en la Península Ibérica corresponde al siglo XV cuando, al pasar de la esfera de la devoción pública a la privada, llegan a formar una parte integrante de los *Libros de Horas* de la época, como el de la reina Doña Leonor (Martins 1960-1961: 166-169). Por su parte, las composiciones de carácter litúrgico quedan bajo la influencia de *laudes marianae*, cantos en honor y alabanza de la Virgen, cuyas huellas se conservan, entre otras, en las piezas poéticas de André Dias, obispo de Mégara (Martins 1960-1961: 151-155).

Las composiciones marianas ocupan un lugar relevante en la tradición cancioneril, lo que comprueba su abundante presencia en la colección de la primera genera-

<sup>7</sup> Amplios repertorios de nombres marianos se hallan en los tratados y homilias que ensalzan a Nuestra Señora en sus privilegios y virtudes: *De Virginibus*, *De Virginitate*, *De Institutione Virginis*, *Exhortatio Virginitatis* de san Ambrosio (340-397), *De Sancta Virginitate* de san Agustín (354-430), *Homilia IV sobre la Madre de Dios y Simeón* de Teódoto de Ancira (+446), *Homilia de la Hipapanté* de Abraham de Éfeso, *Homilia sobre la Anunciación* de Sofronio de Jerusalén (560-638) (cit. por Bastero 1342-1349).

<sup>8</sup> Entre los escritos visigodos que más contribuyeron al desarrollo de la doctrina mariana destacan *De institutione virginum* de san Leandro (540-600), *De virginitate perpetua sanctae Mariae contra tres infideles* de san Isidoro de Sevilla (556-636) y *De virginitate Sanctae Mariae* de San Ildefonso de Toledo (610-667).

<sup>9</sup> Piotr Roszak advierte una mayor concentración de apelativos laudatorios de la Virgen en el *Oracional y Antifonario mozárabes* que citan el *Libro de Judit*, los salmos 44, 45, 84, 88, 95, 145 y 147, el *Cantar de los Cantares*, el *Libro de la Sabiduría* y las profecías del Antiguo Testamento (2009: 97).

ción de trovadores castellanos, recopilada por Juan Alonso de Baena entre 1426 y 1430<sup>10</sup> (Dutton, González 1993: XIX). Joaquín Benito de Lucas propone agruparlas en torno a tres temas principales: cantigas de loor ofrecidas a la Virgen, preguntas y respuestas en que se aclara algún misterio mariano y los gozos dedicados a la Madre de Dios (2011: 171). Estos últimos, que cuentan con la representación más escasa entre los poemas devotos recogidos en el volumen, narran en forma concisa los episodios gaudiosos de la vida de la Virgen,<sup>11</sup> seguidos por las fervorosas súplicas de favores y gracia expresadas por sus autores<sup>12</sup>. Las preguntas y respuestas resultan ser el género que mejor se presta a canalizar la reflexión teórica propia de la poesía especulativa y teológica (Sandra Álvarez Ledo 2015; Toro Pascua 2008: 127). Las dedicadas a Nuestra Señora son piezas de carácter dogmático que discuten en verso importantes cuestiones mariológicas tales como la doctrina de la Inmaculada Concepción.<sup>13</sup> En cambio, las cantigas de loor a la Virgen se inscriben en el fenómeno denominado por Jesús Menéndez Peláez (1980: 294-308) “marianización del amor cortés”, que implica la proyección del sentimiento amoroso de los trovadores sobre María y una adaptación de las categorías feudales, sobre las cuales se construye el concepto del amor cortés: el servicio amoroso y la condición señorial de la dama. Las raíces de este procedimiento se observan en las composiciones de Alfonso X el Sabio y Ramón Llull, que subliman los esquemas seculares del amor cortés mediante el cambio del objeto amoroso, de modo que la Señora divina desplaza a la terrena.<sup>14</sup> Siguiendo este camino, los autores devotos adoptan la actitud de siervos ante Nuestra Señora, entran en su servicio para alabarla con sus cantigas y esperan como

<sup>10</sup> La cuestión de la datación del *Cancionero de Baena* sigue abierta. José María Azáqueta en su *Introducción* sitúa la composición del volumen entre 1426 y 1445 (1966, vol. I: XXVI-XXXIII). Por su parte, Alberto Blecuá propone adelantar las fechas del inicio y fin de la elaboración del tomo hacia 1425 y 1430, respectivamente (1974-1979: 242). Según las investigaciones recientes de Cleofé Tato, Juan Alonso de Baena habría comenzado a preparar su primera colección antes de la muerte de Villasandino, es decir, antes de 1424 (2018: 47-49).

<sup>11</sup> La tradición de los gozos en lengua romance se remonta al siglo XIII, siendo su autor el futuro papa Clemente IV. En el ámbito hispano los gozos tienen una larga historia en la poesía catalana a partir del cantar de romeros del *Livre vermell* de Monsterrat. En la poesía castellana la primera imitación de los gozos se halla en el Milago IV de Berceo y la primera cantiga de loor que canta los gozos en castellano se debe a Alfonso X. Les siguen en el siglo XIV las composiciones de Juan Ruiz, Pero López de Ayala y otros autores anónimos. Para más información véanse Margherita Morreale (1983 y 1984) y Joaquín Benito de Lucas (2011: 140-159).

<sup>12</sup> Para más información sobre los gozos del *Cancionero de Baena* véanse Joaquín Benito de Lucas (2011: 179-180) y Claudia Cano (2005: 500).

<sup>13</sup> Aunque la fiesta de la Concepción de María se celebra en Occidente a partir del siglo IX o X, en el siglo XII surge una controversia en torno a la doctrina inmaculinista que provoca un gran debate teológico. En su fase inicial predominan los detractores de la misma como san Bernardo de Claraval, san Buenaventura, san Alberto Magno o santo Tomás de Aquino. En el siglo XIV son cada vez más numerosos los teólogos partidarios de la Inmaculada Concepción de María como Duns Scoto y los monjes franciscanos, carmelitas, cisterienses, benedictinos y cartujos. En consecuencia, el Concilio de Basilea (1431-1443) emite el decreto que aprueba esta creencia entre los católicos, pero el papa Eugenio IV no lo confirma. La falta de reconocimiento oficial de la Iglesia no constituye ningún estorbo para que el pueblo español cultive la tradición de venerar a la Virgen Inmaculada. Vid. Margarita Llorens Herrero, Miguel Ángel Catalá Gorgues (2007: 41-52). Para más información sobre la doctrina inmaculinista en la poesía cancioneril véanse José Luis Dorelle Iglesias (2009), Joaquín Benito de Lucas (2011: 176-177) y Sandra Álvarez Ledo (2015: 438-439, 441-442).

<sup>14</sup> Para más información sobre la relación del amor cortés y las manifestaciones del culto mariano en las obras de Alfonso X el Sabio y Ramón Llull véanse Michael Gerli (1981: 65) y José Aragüés (2014: 97). La crítica actual reconoce que las interacciones entre la literatura amorosa y la devoción mariana son recíprocas (Toro Pascua 2008: 155). Según Isabel Uría, el culto a la Virgen tiene un impacto en el desarrollo del amor cortés en los siglos XI-XIII y cuando en el siglo XII el culto mariano llega a su culmen, los poetas vuelven a lo divino las fórmulas poéticas propias de las cantigas del amor humano (1997: XXIII).

recompensa la ayuda e intercesión mariana ante el Creador.

En una breve aproximación a las cantigas de loor a la Virgen del *Cancionero de Baena* José Luis Dorelle Iglesias advierte ciertas características formales que resultan de suma importancia para nuestro estudio: la gran cantidad de atributos de María y la acumulación de calificativos que ensalzan sus virtudes (2009: 43-44). El estudioso las encuentra, entre otras, en las primeras estrofas que abren el volumen y salen de la pluma de Alfonso Álvarez de Villasandino, cuya fama y talento quedan resaltados por el compilador del cancionero: “esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores que fasta oy fueron en toda España” (Dutton, González 1993: 11). Analizando las piezas marianas del poeta de Illescas, Joaquín Benito de Lucas le niega la originalidad en la manera de dirigirse a la Virgen y advierte que las invocaciones que usa vienen heredadas de Berceo, Juan Ruiz y Pero López de Ayala (2011: 172). Por su parte, Claudia Cano llega a descubrir en los versos del trovador un rico legado de himnos marianos<sup>15</sup> y apuntar a su particular intención estética que constituye “la alabanza de la Madre de Dios en términos litúrgicos y la modificación de dichos textos para adecuarlos a un formato familiar a sus receptores contemporáneos” (1999: 11). Además de señalar la incorporación de varios pasajes de procedencia bíblica y litúrgica en la obra del poeta, la investigadora argentina llama la atención a su estructura binaria que comprende dos planos correspondientes a la alabanza y la petición que se dirigen a Santa María. Los mencionados elementos constituyentes de las oraciones litánicas no son los únicos que Villasandino introduce en sus cantigas de loor a la Virgen. También adopta en ellas el esquema compositivo propio de la letanía, fundado en la enumeración de adjetivos calificativos y nombres marianos consagrados por la tradición eclesiástica, procedimiento que salta a la vista en la cantiga *Generosa, muy fermosa* (ID 1147).

Generosa, muy fermosa,  
sin manzilla, Virgen Santa,  
virtuosa, poderosa  
de quien Luçifer se espanta

[...]

Oh María, puerta e vía  
de salud e de folgança!  
Fiança  
tengo en ti, muy dulce flor

[...]

Noble rosa, fija e esposa  
de Dios, e su Madre dina,  
amorosa es la tu prosa:  
*Ave*, estela matutina!

<sup>15</sup> Esta observación coincide con la opinión de María Isabel Toro Pascua de que el contenido de la Biblia fue ampliamente divulgado entre los fieles a través de la liturgia, sermones y prácticas devocionales. Por ello los autores podían hacerse eco de los pasajes sagrados sin aludir directamente al texto bíblico (2008: 125).

Siguiendo el modelo litánico, el autor sustituye el nombre de María con sus atributos: “generosa”, o sea, graciosa, llena de gracia, de acuerdo con el texto de la *Salutación angélica*; “muy hermosa”, epíteto que remite al apelativo *tota pulchra* del *Cantar de los Cantares* (4:7); “sin manzilla”, recuerda el concepto de la Inmaculada Concepción; “Virgen Santa”, invocación tomada de la letanía de los santos; “virtuosa”, del *Libro de los Proverbios* (31:10-12) y “poderosa”, de la letanía lauretana (*Virgo potens*). La tendencia a la adjetivación y sustantivación subraya el carácter litánico de los siguientes versos que desarrollan el triunfo de la Virgen sobre el demonio, su humildad y la especial relación que guarda con la Santísima Trinidad. En la segunda copla se exponen los tres primeros gozos de la Virgen:<sup>16</sup> la Anunciación, la Concepción y el Nacimiento de Cristo, pero en la tercera vuelven a enumerarse los tradicionales símbolos marianos: “puerta” (*Ianua caeli*); “salud” (*Salus infirmorum*); “dulce flor” (*flos florum*). La cuarta estrofa está, otra vez, encabezada por una lista de apelativos de la Virgen: “noble rosa”, metáfora que tiene su origen en la rosa de Sarón del *Cantar de los Cantares* (2:1); “fija, esposa de Dios y su Madre dina”, dogma oriental adoptado por la Iglesia Occidental; “estrella matutina”, nombre utilizado en las letanías de Padua del siglo XIV. Las tres últimas estrofas ofrecen una mayor presencia de las formas verbales que introducen otros títulos marianos como “maristela”, “flor del angel saludada”, “abogada”<sup>17</sup> dada por el Emperador, es decir, Dios Padre, y dos más que aluden al dogma de la Inmaculada Concepción: “limpia, sin error”; “Beata Immaculada! / sin error desde ab iniçio”.<sup>18</sup> La Virgen de la cantiga es receptora de alabanzas, pero también destinataria de las peticiones del poeta que espera su protección, ayuda e intercesión para conseguir la vida eterna. Sin embargo, su disposición no sigue del todo el ritmo litánico puesto que las invocaciones ocupan la mayor parte de la composición y los ruegos se expresan solo en los versos finales de las coplas tercera, cuarta y séptima.

En cambio, las estrofas de la cantiga *Virgen digna de alabança* (ID 1148) están estructuradas simétricamente (Cano 2005: 503) y encajan perfectamente en el esquema compositivo laudatorio-suplicatorio de la letanía. Los dos primeros versos de cada copla exaltan las virtudes y perfecciones marianas con los términos sacados de las antífonas *Salve Regina*: “Santa, o clemens, o pía, o dulcis virgo María!”<sup>19</sup> “vida dulcedo”; *Ave Maris Stella*: “Ave Dei, mater alma”, “contrario de Eva”, “puerta”; *Gaude Maria Virgo*: “inviolata permaniste”; el *Ave María*: “graciosa”, “bendita entre las mujeres”, enriquecidos con los conocidos símbolos de la Virgen procedentes del *Eclesiástico* como “palma” (24:14), “flor en Jérico plantada” (24:18), es decir rosa; del comentario de san Agustín sobre el salmo 18: “tálamo de Dios” y del himno *Akathistos*: “llave de los cielos”, “de ángeles glorificada”.<sup>20</sup> Los dos versos restantes

<sup>16</sup> Para Carlos Mota Placencia la cantiga entronca con la tradición de los gozos por su evocación a lo largo del texto, aunque no llega a compartir las características de las composiciones que son propiamente unos gozos. El estudioso la califica como una cantiga “a manera de ejercicios bastante libres sobre motivos habitualmente relacionados con los gozos” (1990: 30).

<sup>17</sup> Margherita Morreale apunta a la influencia de la liturgia en la formación del apelativo mariano de abogada (1983: 288).

<sup>18</sup> Según Lesley K. Twomey, la cantiga *Generosa, muy hermosa* es la primera que asocia la postura inmaculinista con el concepto de la “pre-creación” de la Virgen, que implica que Dios la eligió en Cristo antes de la creación del mundo para que fuera santa e inmaculada (2008: 173).

<sup>19</sup> Carlos Mota Placencia observa que dicho verso constituye una cita literal del himno de la Cruzada atribuido a san Bernardo de Claraval (1990: 36).

<sup>20</sup> Claudia Cano vincula la idea de la supremacía de la Virgen con la afirmación de santo Tomás de Aquino de que María es superior a los ángeles porque goza de mayor familiaridad con Dios (2005: 501).

contienen los ruegos del poeta que quiere que María lo ayude en sus tribulaciones, transforme su tristeza en alegría, proteja de los erotes, sea su abogada e interceda por la salvación de su alma. La división estructural entre los apóstrofes a Nuestra Señora y las peticiones que los acompañan se repite también en el estribillo, encabezado por la invocación litánica *Virgo praedicanda* y cerrado con una deprecación que resalta la confianza que el poeta pone en Ella:

Virgen digna de alabança  
en ti tengo mi esperança.

La presencia del verso litánico en la poesía castellana no se limita a las piezas de carácter eminentemente religioso, sino que la podemos detectar también en otras de sus vertientes, que por diversas razones pretenden asociar las expresiones y conceptos sagrados con su propia retórica. Entre ellas cabe destacar la tradición cancioneril castellana del amor cortés cuya parte integrante constituye la *religio amoris*, fenómeno que permite la asimilación de conceptos propios del mundo religioso al terreno amoroso. La confusión del lenguaje religioso y erótico, puesta de realce por Bruce Wardropper (1958: 40), se inscribe en el proceso de acercamiento del código sagrado y el amoroso ofreciendo como resultado una síntesis sacroprofana de la “religión de amor”, término acuñado por S. C. Lewis (1969:15-19) y retomado por Otis H. Green (1970: 42-46), o “hipérbole sagrada”, en palabras de María Rosa Lida (1946: 121-130). Para el investigador estadounidense, la religión erótica del dios amor surge como rival o parodia.<sup>21</sup> de la religión cristiana, lo que acentúa el antagonismo entre los dos ideales (Lewis 1969: 15). La estudiosa argentina analiza este tópico en relación con la intimidad del hombre medieval con todo lo sagrado, haciendo hincapié en su empleo frecuente entre los poetas conversos (1946: 122). Por su parte, Michael Gerli examinando el sincretismo del amor y la religión, o intento de combinar *eros* y *agape* (1980: 316), en el contexto de la ideología prerrenacentista y secularizante, lo atribuye a la “deliberada paganización del cristianismo en que el hombre adora y «sirve» a la mujer así como el cristiano adora y sirve a Dios” (1981: 66). En cambio, los estudios recientes de Francisco Crosas explican la *religio amoris* con “la permeabilidad absoluta entre lo profano y lo sobrenatural”, propia de la cosmovisión medieval, que permite expresar el amor entre el hombre y la mujer “según el paradigma del amor a Dios y a la Virgen” y mediante “el trasvase de categorías entre retóricas profanas y sagradas” (1999: 177-178; 2000: 103).

Como han señalado los mencionados críticos (Lida 1946: 121-130; Gerli 1981: 65-86; Crosas: 2000: 101-128; 1999: 177-188; Grande Quejigo: 359-384), la tendencia a trasladar el vocabulario del campo semántico religioso al terreno secular conduce a múltiples parodias o paráfrasis de materiales litúrgicos. De esta manera la gama de recursos estilísticos de que se nutre la lírica amorosa castellana se enriquece con los conceptos y fórmulas procedentes de las solemnes oraciones, las litánicas.<sup>22</sup> incluidas. Su empleo, por una parte, permite exaltar los sentimientos amorosos, explicar su complejidad e intensidad, de ahí el sufrimiento amoroso comparado con la Pasión de Cristo, y por otra, lograr la divinización de la amada con trazar una

<sup>21</sup> Pierre Le Gentil relaciona la síntesis sacroprofana de los cancioneros con la influencia de las parodias irreverentes de los goliardos y las de la literatura francesa (1949, vol. I: 194-204).

<sup>22</sup> Cabe mencionar la *Letanía de amores* de Mosén Diego de Valera (ID 0535).

analogía entre esta y la Virgen (Toro Pascua 2008: 152), procedimiento que guarda una evidente deuda con la poesía italiana del *dolce stil nuovo* y sus *donne angelicate* (Gerli 1981: 67). Cultivando la “hipérbole sagrada” para crear una imagen idealizada de la dama, los poetas de cancionero no solo recurren a citas expresas o reelaboraciones de pasajes bíblicos o litúrgicos, sino que también frecuentemente se echan mano de metáforas derivadas de las antonomasias de Nuestra Señora.

Villasandino utiliza dicho recurso en los poemas dedicados a las damas de la corte que, como “proveedor obligado de versos amorios” (Menéndez Pelayo 1956: 7), hace por encargo de los nobles. Tal es el caso de la cantiga *Señora, flor de açuena* (ID 1155), compuesta para el Adelantado Pero Manrique y ofrecida a su esposa doña Leonor de Castilla, hija del Duque de Benavente. Para presentar a la destinataria de la pieza en un estado superior, el poeta encierra en el estribillo una imagen simbólica derivada de la tradición mariológica: “flor de açuena”, metáfora de la pureza de María comparada con el lirio entre los espinos del *Cantar de los Cantares* (2:2). Como señala Vicente Beltrán, la equiparación de la amada con el lirio destaca por su uso frecuente en la primera generación de poetas de cancionero junto con el símil de la rosa (1988: 73), símbolo mariano, así como de la belleza y perfección femenina, que también forma parte de las alabanzas de doña Leonor.<sup>23</sup> Además de las metáforas florales, en la última estrofa el poeta recurre a otra imagen de origen bíblico, “clara luna en mayo llena”, apelando otra vez al elogio que el Amado hace de la Amada: *pulchra ut luna* (6:10). El paralelo que se establece con Nuestra Señora se vuelve más patente también por relacionar la luna llena con mayo, el mes mariano por excelencia. Ensalzados de esta manera los atributos físicos y morales de la dama la convierten en un ser perfecto y sublime, digno de la adoración del amador, quien reconoce haber perdido por ella su libertad y se entrega enteramente a su servicio.

Es de notar que Villasandino no se limita a intercalar en sus versos los epítetos y metáforas que revelan la semejanza de la amada con la Virgen, sino que tiende a acumular los elogios de su belleza y virtudes en forma de una enumeración litánica. Un buen ejemplo de esta práctica nos lo ofrece la cantiga de loor *Linda, desque bien mire* (ID 1193), dedicada a doña Juana de Sosa, manceba del rey Enrique III. En dicha pieza el poeta agota en obsequio de la dama todo el vocabulario de lisonjas, entre las cuales destaca una serie de apelativos marianos presentes en los dos primeros versos de las sucesivas estrofas:

Linda, graçiosa, real,  
clavellina angelical

[...]

Linda, muy fremosa flor,  
delicada e sin error

<sup>23</sup> Álvaro Alonso propone una lectura de dicha metáfora floral basada en la comparación entre la rosa y el cuerpo femenino. Observa que el evocado en el elogio de doña Leonor color perfecto de la tez femenina “color matizada” es sinónimo de “color mezclada”, que se obtiene con la mezcla del rojo y blanco. Asimismo, señala que “la rosa para equipararse con el color de la mujer necesita rebajar su intensidad con un elemento blanco (lirio)”. De ahí la equiparación de la dama con las dos flores cuyos colores se complementan no parece fortuita sino bien pensada para reflejar la belleza de la amada (2013: 34-38).

[...]

Linda con toda beldat,  
 donosa sin crueldat,  
 señora, avet piedad

El carácter litánico de la composición lo subraya el uso anafórico del adjetivo “linda”, traducción del vocablo latino *pulchra*, que encabeza cada estrofa. Le siguen otros atributos de la Virgen tales como: “graciosa”, o sea, llena de gracia; “real”, que alude a la realeza de María; “clavellina angelical”, “fermosa flor”, “rosa”, “flor de abril”, tradicionales nombres florales de Nuestra Señora; “sin error”, que remite a la doctrina de la Inmaculada Concepción y “donosa sin crueldat”, que evoca su imagen como Madre de misericordia (*Mater misericordiae*) difundida por la antífona *Salve Regina*. Intercalando entre las invocaciones laudatorias los mencionados atributos marianos, el amador se dirige a la dama en una atmósfera de adoración religiosa. Las alabanzas se acompañan con unas fervorosas declaraciones en que confiesa su deseo de servirla fielmente y una petición amorosa expresada mediante la fórmula “avet piedad”, cuyo equivalente latino *miserere* tiene un uso frecuente en las letanías diaconales y plegarias dirigidas a Dios Padre. Como observa Michel Gerli (1980: 72), dicha fórmula suplicatoria se emplea frecuentemente en la poesía cancioneril para implorar merced a la señora que paga con desamor los servicios del poeta.

Otro caso interesante de la adaptación de las fórmulas litánicas al contexto profano es la poesía panegírica derivada de la tradición de las *laudes regiae* que, como ha demostrado Ernst H. Kantorowicz, tienen su origen en el ceremonial imperial romano de aclamaciones colectivas practicadas durante las entradas triunfales. Este homenaje rendido al emperador sirve de inspiración a los himnos litúrgicos de alabanza de Cristo, los cuales lo ensalzan como vencedor, gobernador y caudillo. En su versión cristianizada las solemnes aclamaciones también perduran en el ámbito secular, formando parte del ritual de coronación de los emperadores bizantinos. La ejecución de estas particulares letanías de Cristo permite borrar los límites entre el mundo sagrado y el profano, lo terrenal y lo sobrenatural, y al mismo tiempo exaltar al nuevo soberano como vicario de Dios en la tierra (1958: 1-12). Carlomagno introduce dicho ceremonial bizantino en el mundo occidental, donde además de los reyes francos lo adoptan los emperadores alemanes que, una vez coronados por el papa en Roma, son aclamados por el pueblo con *laudes regiae* (Kantorowicz 1958: 76-111). Tampoco faltan testimonios de la difusión de estos himnos en el reino de los visigodos;<sup>24</sup> su implantación en el ritual monárquico puede deberse al estrechamiento de los contactos políticos y culturales entre Toledo y Bizancio.<sup>25</sup> Después de la conquista musulmana el canto de los *laudes* no cae en desuso sino que se conserva en el ceremonial de coronación de los reyes de Castilla (Kantorowicz 1958: 160 nota 16; Linehan 1986: 263-265). Fuera del ámbito estrictamente político dichos himnos litánicos encuentran su aplicación en la liturgia de la Iglesia: se cantan con motivo

<sup>24</sup> En las actas del III Concilio de Toledo de 589 podemos leer que la asamblea aclamó con *laudes regiae* a Recaredo y su esposa tras su conversión a la fe católica (Martínez Díez, Rodríguez 1992: 73-74).

<sup>25</sup> Cabe recordar que en la monarquía visigoda estaban bien divulgados los usos de ciertos modelos bizantinos como el ritual de unción de reyes o la donación de las coronas votivas. Para más información véanse los trabajos de Rafael Barroso Cabrera, Jorge Morín de Pablos (2004: 6-65) y Juan Antonio Molina Gómez (2004: 459-472).

de grandes festividades religiosas y las recepciones de altos cargos eclesiásticos, papas u obispos, considerados como representantes de Dios en el ejercicio del poder espiritual en el mundo cristiano (Kantorowicz 1958: 112-146).

La característica estructura de las *laudes regiae* abarca una lista de invocaciones dirigidas al destinatario de los himnos: el Señor celestial y el gobernante terrenal o representante de la Iglesia. En las traducciones castellanas estos apelativos conservan su forma elíptica, carente de verbo copulativo, y una simétrica disposición de tres elementos: sujeto + preposición “de” + atributo. Ajustado al formato de la poesía panegírica dicho esquema presenta preferentemente en lugar del atributo una cualidad moral del hombre elogiado que se pretende resaltar. De acuerdo con la tradición de las *laudes* este tipo de recurso encomiástico queda reservado a las obras dedicadas a los personajes más ilustres, de ahí que Álvaro de Luna lo aplique en la *Copla del Condestable que fizo al rey de Castilla*<sup>26</sup> (ID 2440), ofrecida a Juan II de Trastámara. Villasandino hace uso de este procedimiento en los poemas de petición<sup>27</sup> que dirige a las autoridades eclesiásticas: don Sancho de Rojas<sup>28</sup>, obispo de Palencia, y don Pedro de Luna,<sup>29</sup> arzobispo de Toledo.<sup>30</sup> A modo litánico, los respectivos nombres de los destinatarios de las composiciones se sustituyen con unas fórmulas laudatorias inspiradas en la tradición cristológica. Nuestro poeta emplea generalmente este recurso en la parte introductoria de la pieza, que abarca el saludo acompañado de alabanzas de sus protectores, con las cuales pretende despertar su simpatía y lograr la merced deseada (Bahler, 1975: 32-36). Mediante este *intitulatio* el autor expresa su respeto y admiración hacia su señor, recordando su noble estado, virtudes y actos memorables, como podemos ver en la cantiga *Arca de mucha çiençia* (ID 1299), dedicada al obispo Rojas:

Arca de mucha çiençia,  
 esfuerço de fidalguía,  
 cámara de loçanía,  
 puertas de alta prudençia

<sup>26</sup> Coluna de gentileza  
 fundado en caridat  
 molde de toda verdat  
 çimiento de la franqueza  
 metal de toda linpieza  
 poderosso Rey senyor  
 sepa yo ques del amor  
 que con toda su grandeza

vos seguia con destreza. (Dutton 1991, vol. IV: 93)

<sup>27</sup> Villasandino escribe la mayoría de sus peticiones a principios del siglo XV en el reinado de Juan II, cuando va envuelto en dificultades económicas porque su fama empieza a decaer. Es entonces cuando el viejo trovador se ve desplazado por la segunda generación de poetas que tienen una nueva concepción temática de la poesía. Para más información véanse Juan José Calvo Pérez (1998: 15-20) e Ingrid Bahler (1975: 21-24).

<sup>28</sup> Según Ingrid Bahler, el poema ofrecido por Villasandino al obispo de Palencia constituye una solicitud de intercesión favorable de don Sancho ante el infante don Fernando a favor del poeta para ayudarle a conseguir un donativo (1975: 31).

<sup>29</sup> Aunque en el título de la pieza no figura el nombre del eclesiástico, los estudios conciden en que su destinatario es Pedro de Luna, arzobispo de Toledo entre 1403 y 1415, véanse Ingrid Bahler (1975: 55, 63), Brian Dutton (1991, VII: 69) y Carlos Mota Placencia (1990, II: 545).

<sup>30</sup> En opinión de Ingrid Bahler, Villasandino extiende la mano y pide favores al arzobispo de Toledo considerándose su vasallo natural, por ser oriundo de Illescas, y espera que su patrono le mantenga de acuerdo con la legislación feudal (1975: 21).

El encomio que abre el poema y resalta la gran sabiduría de don Sancho, “arca de mucha çiençia”, revela una coincidencia con la invocación puesta por Gonzalo de Berceo en boca de la Virgen lamentando bajo la cruz: “Fijo, arca de sapiencia ... tú de las cosas eres bien sabidor” (2003: 234). Un concepto muy similar lo emplea el trovador en el decir *A vos poderoso señor sin infinita* (ID 1295), ofrecido al arzobispo de Luna: “espejo luziente de clara çiençia”. No obstante, en este caso estamos ante una fórmula poéticamente modificada que une tres elementos muy significativos: espejo, luz y sabiduría. El último se refiere a Cristo, quien, como leemos en la Epístola de san Pablo a los corintios, es *Dei virtutem, et Dei sapientiam* (1 Corintios 1:24). Del Hijo de Dios esta virtud intelectual se extiende hacia los prelados, siendo estos custodios de la ley divina y pastores de las almas, que precisan de ella para mejor salvar a sus feligreses (Bahler 1975: 62-63). Es Cristo también la “Luz del mundo” (Juan 8:12), calificativo aplicado por Villasandino también a los reyes para subrayar su papel de representantes de Dios en la tierra,<sup>31</sup> guía y luz que ilumina el camino debido (Bahler 1975: 51-54). El vocablo “espejo”, en cambio, no forma parte de los títulos litánicos del Hijo de Dios, aunque los teólogos coinciden en llamarlo “espejo del Padre”, al deducir este atributo del pasaje veterotestamentario de Salomón sobre la Sabiduría que se compara con “el espejo sin mancha de la obra o del poder de Dios” (Sab. 7:26). En el contexto laudatorio dicho apelativo sirve para resaltar el modelo de conducta cristiana y ejemplar de los que ocupan altos oficios eclesiásticos o gobiernan el Estado (Bahler 1975: 54).

El cuarto verso de la cantiga ofrecida al obispo de Palencia también encierra una invocación elaborada a base del nombre simbólico que adopta el mismo Cristo presentándose en el Evangelio de san Juan como puerta de la salvación (“Yo soy la puerta” 10:9). Los dos apóstrofes restantes exaltan la condición de linaje y del estado de don Sancho, que le obligan a practicar la virtud de nobleza, así como su esfuerzo y valor, de importancia fundamental en el caballero medieval. Estos últimos elogios, en opinión de Bahler, hacen referencia a la actividad bélica del eclesiástico y su participación en la batalla de la Boca de Asna contra el reino de Granada (1975: 60-67). Steppen Rupp coincide con la estudiosa en señalar que los méritos atribuidos al obispo corresponden con sus cualidades personales y estatus social (1990: 57), apuntando a la descripción del mismo que Fernán Pérez de Guzmán ofrece en las *Generaciones y semblanzas*. El historiador lo presenta como descendiente del “antiguo e buen linaje de cavalleros” y alabarlo como hombre “de muy sutil ingenio, muy discreto e buen letrado, onesto e limpio de su persona” (1965: 20). Todos los mencionados encomios que Villasandino encierra en su poema expresan su humildad ante el respetado destinatario de su petición y, aunque guardan poca relación con los tradicionales atributos de Cristo, siguen el mismo esquema tripartito que los demás apelativos. Su acumulación, además de poner de relieve la progresión de valores morales del personaje elogiado, ofrece un efecto de paralelismo rítmico y sintáctico propio de las enumeraciones litánicas.

Debido a su función eminentemente laudatoria, el “gen” de *polionimia* se da con mucha frecuencia en la poesía panegírica, dentro de la cual un especial interés lo merece el *laus urbis*. Dicho género, cultivado por los humanistas italianos del Cuatrocientos y difundido en la Península Ibérica por los juglares y trovadores (Gómez

<sup>31</sup> Para más información sobre el ensalzamiento del gobernante mediante la comparación con figuras bíblicas véase María Isabel Toro Pascua (2008: 128, 165).

Moreno 1994: 287), no le es ajeno a Villasandino, quien, por encargo del cabildo hispalense, dedica cuatro cantigas de loor a la ciudad de Sevilla. El poeta las suele componer por Navidad, a cambio de un generoso honorario de 100 doblas de oro por cada una, para hacerlas cantar por los juglares (Ménendez Pelayo 1956: 7). Sus piezas siguen el modelo clásico exaltando los orígenes de la ciudad, su excelente situación geográfica, la riqueza generada por el río Guadalquivir y las cualidades de sus habitantes.<sup>32</sup> Lo que llama nuestra atención es la forma de algunos de estos elogios, compuestos de tripartitas fórmulas elípticas de gran condensación conceptual, estructuradas a modo de una lista de nombres. El carácter litánico de estos versos lo resalta también la selección del vocabulario utilizado por el poeta, que guarda una relación con las tradicionales invocaciones marianas.<sup>33</sup> Un procedimiento parecido lo emplea san Bernardo de Claraval en el capítulo V de su *Libro de las excelencias de la Nueva Milicia*, en el cual incluye una oración-alabanza dedicada a Jerusalén, sustituyendo el nombre de la urbe por las conocidas advocaciones de la Virgen. Posiblemente este sea el modelo en que se inspira Villasandino al componer la cantiga *Fuente de grant maravilla* (ID 1172):

Fuente de grant maravilla,  
jardín de dulce olor,  
morada de emperador

A primera vista, los dos versos iniciales pueden aludir a los lugares emblemáticos de Sevilla, sus fuentes y jardines, pero el tercero presenta ciertas complicaciones interpretativas. Es de observar que, tanto en la edición decimonónica del cancionero de Eugenio de Ochoa (1851: 31) como en la de Carlos Mota Placencia (1990: 140), el tercer verso recoge la palabra “Emperador” escrita con mayúscula. ¿A quién se refiere este versículo? En el *Setenario* de Alfonso X el Sabio se hace recordar que Sevilla fue antiguamente casa y morada de los emperadores (Ballesteros Beretta 1919: 472), pero Villasandino no hace en su poema referencia alguna al glorioso pasado romano, sino a la reconquista de la ciudad por el rey Fernando III el Santo. Cabe notar que ni este monarca ni ninguno de sus sucesores en el trono de Castilla llevaban el título imperial. La solución a este enigma la podemos encontrar en el *Libro de los Proverbios* que compara a la Virgen con la morada, casa, palacio y templo de Dios (9:1), y Este, a su vez, aparece en la cantiga *Generosa, muy hermosa* (ID 1147) bajo el apelativo de Emperador. Así pues, la copla en vez de una lectura política, que resaltaría la transformación de Sevilla en la sede de la corte castellana, requiere de una religiosa, que hace hincapié en la recuperación de la ciudad de las manos musulmanas y la

<sup>32</sup> Para más información sobre la estructura de las cantigas de Villasandino dedicadas a Sevilla véase María Rosa Lida de Malkiel (1977: 334-335).

<sup>33</sup> “Dios te salve pues, o Ciudad Santa, que el Hijo del Altísimo ha santificado para morada suya, a fin de que en ti él obrase la salud de todas las naciones de la tierra. Dios te salve, Ciudad del Grande Rey, de la qual se han visto manifestarse tan nuevos y tan agradables prodigios al mundo, casi en todos los tiempos desde su principio. Dios te salve, Soberana de las Naciones, Princesa de las Provincias, posesion de los Patriarcas, Madre de los Prophetas y de los Apóstoles, origen de la fe, gloria y honor de todo el pueblo Christiano, que Dios ha permitido que fueras fácilmente combatida, a fin de que tú misma fueses para nuestros valientes guerreros una ocasión de salud, igualmente que de esfuerzo y de valor. Dios te salve, Tierra de promisión, que habiendo otro tiempo manado leche y miel en bien de sus primeros habitantes, presentas ahora a todos los pueblos del Universo los alimentos de la vida, y los remedios de la salud” (1803:121).

restauración en ella del culto cristiano. Este enfoque interpretativo, además de la alusión directa a la guerra contra los moros, lo parecen apoyar también los demás títulos con que el poeta conmemora la capital andaluza, “fuente de grant maravilla” y “jardín de dulce olor”, que corresponden perfectamente con las alabanzas de la Amada del *Cantar de los Cantares*: “eres un jardín cerrado, una fuente sellada. Tus brotes son un vergel de granadas, con frutos exquisitos: alheña con nardos, nardo y azafrán, caña aromática y canela, con todos los árboles de incienso, mirra y áloe, con los mejores perfumes” (4:12-14).

En los últimos versos de la copla tampoco faltan alusiones a la tradición mario-lógica: “pues que sinos e planetas / lo sostienen sin manzilla”. Cabe señalar que el poeta suele utilizar la expresión “sin manzilla” alternamente con otra “sin error” al referirse a la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen. El motivo de las esferas celestes vuelve a aparecer en la última estrofa de la cantiga en que Villasandino insiste en que todo el mundo debe hacer mención de “tan perfecta cibdat / e de su constelación”. El uso de la palabra “constelación” en este contexto puede resultar sorprendente ya que por definición se refiere a un conjunto de astros y no a las poblaciones terrenas. La aparente incongruencia se aclara, si nos acordamos de que la estrella forma parte de los tradicionales atributos marianos. Así pues, el lazo que une los dos conceptos, la ciudad perfecta y la estrella, lo constituye María, celebrada como “*maris stella*” por los Santos Padres<sup>34</sup> y nombrada “ciudad santa de oro puro” y “nueva Jerusalén” en el *Apocalipsis* (21:2). El conocimiento de estos símbolos bíblicos de la Virgen resulta fundamental para descifrar las metonimias de las que se sirve el poeta para elaborar este particular elogio de Sevilla.

En vista de lo expuesto adquieren un nuevo sentido las metáforas que resaltan la belleza de la ciudad, su esplendor y tranquilidad, acumuladas en los primeros versos de la cantiga *Linda sin comparación* (ID 1175):

Linda sin comparación,  
claridat e luz de España,  
plazer e consolaçión

Su coincidencia con los apelativos marianos resulta evidente: “linda” equivale a *pulchra*, adjetivo que revela sus connotaciones bíblicas también en la poesía amorosa de Villasandino; “sin comparación”, recuerda que María, escogida por Dios entre las mujeres, es superior a ellas; “claridad e luz”, remite al pasaje del *Libro de la Sabiduría* que la llama “resplandor de la luz eterna” (7:26-29); “plazer”, a la tradición de *Gozos de Nuestra Señora*, y “consolaçión” al título litánico de “Madre de consuelo” o “Consoladora de los afligidos” (*Consolatrix afflictorum*).<sup>35</sup> Las demás metáforas como “paraíso terrenal”, considerado “nombre puro” de la ciudad cuyo muro está fundado “sobre cimiento leal” también revelan estrechos vínculos con los nombres simbólicos de la Virgen: “jardín cerrado”, símbolo del Edén, y la ciudad amurallada del *Apocalipsis* (“el muro de la ciudad tenía doce cimientos” 21:14).

<sup>34</sup> Esta metáfora tiene su origen en la interpretación del nombre de María que ofrece san Jerónimo en *Liber de nomibus hebraicis*: “*Mariam, illuminatrix mea, vel illuminanseos, aut smyrna maris, vel stella maris*” (1844-1880: 833), la cual más tarde recoge san Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*: “*Maria inluminatrix, sive stella maris*” (1911: lib VII, X).

<sup>35</sup> María Rosa Lida de Malkiel advierte que los epítetos que abren la composición recuerdan expresiones del elogio de las dueñas chicas (1973: 164).

En este contexto resulta muy significativa la afirmación del autor de que en dicha ciudad “bive el amor seguro / que será siempre ensalzado”. Por una parte, este amor puede identificarse con su enamorada mora, a la que dedica las estrofas que siguen, o con Cupido, dios pagano frecuentemente evocado en los textos cancioneriles, por otra, cabe recordar que la tradición poética del amor cortés permite relacionarlo con la figura de Cristo. Este recurso lo emplea Juan de Dueñas en su *Misa de amores* (ID 0369), al trazar un paralelo entre la diosa Venus y la Virgen (Grande Quejigo 2002: 371-374) que se extiende también a sus respectivos hijos.<sup>36</sup> De igual manera, en el poema de Villasandino el “amor seguro” resulta ser un nombre simbólico de Cristo, quien hizo su morada en el vientre de su Madre, ensalzada por el evangelista como ciudad amurallada, y ahora santifica con su presencia a la recién reconquistada Sevilla. En consonancia con esta interpretación parece estar otro comentario del poeta, donde declara que para que Sevilla fuera sin par, debería vivir en ella “la flor de grant valía / en el mundo ensalzada”. Esta valiosa flor recuerda el “pimpollo” de la profecía de Zacarías (“He aquí el varón cuyo nombre es Pimpollo, el cual germinará de su lugar, y edificará el templo de Jehová” 6:12) y el “vástago” de la de Isaías (“Y saldrá una vara del tronco de Isaí, y un vástago retoñará de sus raíces” 11:1), símbolos que claramente remiten a Jesucristo. De ahí una nueva imagen metafórica de la Virgen que se ofrece en la copla siguiente: “linda rosa muy suave” plantada en un vergel sevillano, cuyo capullo al abrirse representará el triunfo de la verdadera fe en la urbe andaluza.

Pese a que el “gen” de *polionimia*, gracias a su carácter encomiástico, presenta una mayor proliferación en la poesía cancioneril castellana, en la obra de Villasandino también podemos detectar huellas de la tradición *ektenial*. Esta, según explica Sadowski, tiene su origen en la antigua oración judía *pjjût*, basada en un diálogo entre el sacerdote y los fieles que responden con la fórmula de petición “*Hošîênû 'adônaj*” (“libéranos Domine”). El rito cristiano la sustituye con la suplicación griega *Kyrie eleyson* o sus equivalentes latinos: *miserere nobis, exaudi nos y libera nos Domine* (2011: 29-35). En la Península Ibérica este tipo de oración tiene su continuidad en las preces de la liturgia mozárabe, oraciones litánicas cantadas durante la Cuaresma, el Oficio de Difuntos y el Oficio Divino, con las cuales el pueblo pide perdón y misericordia divinas. La gran popularidad de que gozan estas plegarias, debido al carácter participativo y repetitivo de su interpretación, impide su desaparición después de la sustitución del rito hispano por el romano. Como indica Carmen Julia Gutiérrez, a

<sup>36</sup> Salve, *santa*, que pariste  
al Amor leal estable;  
Venus, deessa onorable,  
quán en buen día naciste,  
señora, pues quando quieres  
dar parte de tus plazer  
con que alegres a mí, triste.

Virgo dey engendradora,  
pues tara noble fijo tienes,  
danos parte de tus bienes,  
bendita madre señora,  
y no tengas tú por bien  
que padesca por ty quien  
lealmente se enamora. (Piccus, 1960: 324)

principios del siglo VIII las preces hispánicas realizan un viaje de ida al sur de Francia para hacer a finales del siglo XI un viaje de vuelta, cuando el rito romano-franco se introduce en la Península Ibérica trayendo estas mismas preces en su versión aquitana (2012: 14). La estructura compositiva de las preces abarca una serie de versículos entonados por el diacono y un estribillo de respuesta a cargo de la congregación. Este último con frecuencia se reduce a la petición *miserere*, equivalente a la expresión española “ten piedad”, que en la Castilla medieval suele traducirse como “duélete”<sup>37</sup> o “doled vos”. Esta última fórmula suplicatoria es la que utiliza Villasandino en el decir *Doledvos de mí, señor Condestable* (ID 1215), colocándola al inicio de los versos impares de cada una de las estrofas. Veámos la primera de ellas:

Doledvos de mí, señor Condestable,  
que ya non alcanço solo día e vito;  
doledvos de mí, que non sé qué fable  
a tanto me siento de todo bien quito;  
doledvos de mí, que bivo maldito,  
en tribulaçión, pobre, sin dinero;  
doletvos de mí, que ya desepero  
teniendo que ando aquí por preçito.

La pieza dirigida a don Ruy López Dávalos, Condestable de Castilla, refleja con detalles la azarosa vida del poeta, cuyo resumen presenta Juan Alfonso de Baena en el título de la misma: “non le dieron posada, e fuése a una aldea en qual le furieron una su mula; e quéxase aquí d’el e a él de los serviçios que le avía fecho e de los trabajos que padescía por amor del señor Rey” (Dutton, González 1993: 100). A diferencia de otros poemas de petición analizados en el presente trabajo, este carece de un elogio desmedido de su destinatario. El poeta pretende captar su buena voluntad ofreciendo los detalles de sus infortunios que se entretajan con sus pretensiones materiales y declaraciones de lealtad y buen servicio<sup>38</sup> al Condestable. Con ellas recuerda a su señor lo que le debe a cambio de su fidelidad y le suplica: “mandat que me paguen el sueldo d’enero”. Ingrid Bahler califica esta pieza como un “canto desentonado por la pobreza, por la mala ventura” que, debido a su tono suplicante, se convierte en “un largo y lastimoso llanto” donde “con la exclamación sucesiva se intensifica la angustia en la voz del poeta” (1975: 155-156). Por su parte, José Ventura Traverset detecta en la solicitud del trovador una herencia de las composiciones religiosas tales como “lamentaciones y jeremiadas” (1906: 28). Sin embargo, la estructura del poema no recuerda la de los lamentos de Jeremías sino que más bien coincide con la de los cantos litúrgicos como el salmo penitencial no. 50 *Miserere mei Deus* o el responsorial no. 56 *Miserere mei, Deus, miserere mei*, siendo este último de particular importancia en la liturgia cluniacense de difuntos (Iogna-Prat 2003: 538). Por otra parte, el uso anafórico de la fórmula *miserere* muestra la deuda que tiene el decir con las preces mozárabes como «*Miserere nobis, Domine, miseris. Miserere infirmis, miserere oppressis, miserere iterantibus, seu navigantibus*» (cit. por Férotin 1912: 771) o la oración *Precatio ad Christum* de Alcuino de York, citada por

<sup>37</sup> De este vocablo hace uso Juan del Encina en su traducción del salmo 50 *Miserere mei Deus* (1996: 155-157).

<sup>38</sup> Como indica Steppen Rupp, “the idea of loyal service, grounded in the mutual obligations that bind master and servant, is a constant and essential element in late medieval petitions” (1990: 55).

Mario Martins en su espléndido estudio sobre las letanías medievales (1960-1961: 135). Villasandino se sirve de este celebre versículo y lo adapta al uso profano para transformar el lamento religioso en una lírica queja que, en vez de dirigirse a Dios, se presenta ante su señor feudal.

La inspiración del decir en la liturgia lo revela no solo el uso explícito de la versión castellana del vocablo *miserere*, sino también su estructura paralelística, propia de los cantos litúrgicos.<sup>39</sup> Estamos ante el paralelismo verbal que, según la definición de Eugenio Asensio, afecta a las palabras, de modo que se repite el verso inicial cambiando solo su parte final (1970: 72-73). La reiteración de la fórmula suplicatoria organiza la estructura de las sucesivas estrofas cuyos versos impares se generan mediante la anáfora. En consecuencia, la historia de las desdichas del autor no se desarrolla en el poema de manera lineal y narrativa, sino caótica e interrumpida, dando pie a unas afirmaciones personales, dotadas de una mayor carga expresiva. Estas se ven reforzadas por la forma paralelística que resulta “particularmente adecuada para la expresión del lamento con sus retornos de un dolor encauzado” (Asensio 1970: 85). Repetidos infinitas veces los ruegos del autor prolongan su tensión emocional, al mismo tiempo que pretenden hacer partícipe de ella al destinatario de la petición. Aprovechando estos recursos sintácticos y lexicales el poeta consigue dotar a su petición-lamento de un tono solemne, que cree capaz de conmover al Condestable y hacerle presente su obligación de complacer el servicio leal de su vasallo.

La repetición estructural implime en la pieza un ritmo monótono que le dota de una regularidad sonora y musicalidad y hace más evidente su vinculación con las preces hispánicas. El tipo métrico de estas últimas se basa en versos largos, preferentemente de dieciséis o catorce sílabas, divididos en dos hemistiquios de igual número de sílabas con dos acentos regularmente colocados, uno capital y otro caudal (Anguita Jaén, Fernández López 2008: 343; Devoto 1963: 234-235). Cabe notar que la influencia ejercida por este esquema métrico, basado en la distribución de acentos por hemistiquio, es perceptible ya en la poesía épica castellana (Smith 1979: 30-56) y lírica gallego-portuguesa (Pope 1934: 3-25). Los versos dodecasílabos empleados por nuestro poeta también presentan simetría silábica y rítmica: cada uno de ellos cuenta con dos hemistiquios de seis sílabas separados con censura y gobernados por la cadencia del dáctilo y del troqueo (óoóó).<sup>40</sup> Yolanda Rosas destaca la rigurosa disposición de los acentos rítmicos<sup>41</sup> de sus versos de arte mayor: “el acento primario y la quinta sílaba de los hemistiquios es fijo; el acento secundario se mantiene por lo general en la segunda sílaba. En muy pocas ocasiones se mueve a la primera o tercera sílaba en el segundo hemistiquio” (1987: 3). Esta disciplina en distribución simétrica de los acentos en cada uno de esos períodos rítmicos hace que el esquema

<sup>39</sup> Según Manuel Rodrigues Lapa, en el proceso de incorporación de la estructura paralelística a la poesía trovadoresca la liturgia sirvió de intermediaria entre esta y la poesía popular: “a liturgia, ou por acaso ou propositadamente, imitou o processo da poesia popular, executando os salmos alternadamente, a dois coros, no chamado canto antifónico. [...] De modo que é bem de crer que a liturgia, se nao formou o paralelismo da nossa cantiga, obstou pelo menos à sua deformação e desaparecimento, sancionado por uma aplicação ritual a velha usança popular” (1942: 81).

<sup>40</sup> Para más información sobre la métrica del arte mayor véase Fernando Gómez Redondo (2016: 672-677).

<sup>41</sup> En su amplio estudio sobre la versificación castellana del siglo XV Dorothy C. Clarke observa que Villasandino “followed closely the arte mayor pattern, taking the fewer possible liberties, and these, being always the minor liberties necessary to the suppleness of the verse, were the deviations without which the verse could not flow gracefully” (Clarke 1964: 70). Para más información véanse Dorothy C. Clarke (1940: 202-204; 1945: 190-191).

de los versos de Villasandino recuerde el de las preces. La semejanza entre su prosodia y la del decir en cuestión no parece casual, es más, la forma de copla de arte mayor resulta una elección ideal para imitar la estructura del canto litánico.

El análisis de las escogidas piezas de Alfonso Álvarez de Villasandino nos ha permitido apreciar su gran conocimiento de la dogmática cristiana, así como el uso poético que hace de los textos litúrgicos. Al insertar en sus cantigas y decires las fórmulas procedentes de los pasajes bíblicos, himnos u oraciones plegarias el autor se resuelve a desarrollarlas no solo a nivel conceptual sino también, o sobre todo, formal, estructurándolas a modo de enumeración litánica o imitando el monótono ritmo de las preces. Como es de esperar, la mayor concentración de los recursos propios del verso litánico se observa en su poesía religiosa, pero tampoco faltan en sus coplas de carácter amoroso, panegírico y lamentatorio donde, perfectamente adaptados al contexto profano, no dejan de desempeñar las funciones que cumplen dentro de las composiciones devotas.

### Referencias bibliográficas:

- Alonso, Álvaro (2013): “La rosa en la poesía de amor del siglo XV”. *Creneida*, 1: 30-46.
- Álvarez Ledo, Sandra (2015): “Poesía y especulación en el *Cancionero de Baena*”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 40: 429-467.
- Álvarez de Villasandino, Alfonso (1956): *Tres cantigas de Alfonso Álvarez de Villasandino, poeta del siglo XIV en alabanza de la ciudad de Sevilla*. Con una introducción de Marcelino Menéndez Pelayo. Valencia: Sucs. de Vives Moreu.
- Anguita Jaén, José María y María Concepción Fernández López (2008): “Las preces hispánicas. Puesta al día y novedades”. *Exemplaria classica* V, 12: 155-180.
- Asensio, Eugenio (1970): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Editorial Gredos.
- Aragüés, José (2014): “Ramón Llull: la invención del milagro mariano”, en *Estudios de Filología e Historia en honor del profesor Vitalino Valcárcel*, Iñigo Ruiz Arzalluz (coord.). Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, vol. I. 91-109.
- Baena, Juan Alfonso de (1851): *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz, con notas y comentarios*. Ed. Eugenio de Ochoa. Madrid: M. Rivadeneyra.
- (1966): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Ed. José María Azáqueta. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor Libros.
- Bahler, Ingrid (1975): *Alfonso Álvarez de Villasandino: poesía de petición*. Madrid: Ediciones Maisal.
- Ballesteros Beretta, Antonio (1919): “Alfonso X de Castilla y la corona de Alemania”. *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 40: 467-490.
- Barroso Cabrera, Rafael y Jorge Morín de Pablos (2004): “Imagen soberana y unción regia en el reino visigodo de Toledo”. *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real* 20: 6-65.
- Bastero de Eleizade, Juan Luis (2004): “Sinopsis histórica de las letanías lauretanas”, en *Dar razón de la esperanza. Homenaje al Prof. Dr. José Luis Illanes*, Tomás Trigo (ed.). Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 1339-1362.

- Beltrán, Vicente (1988): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU.
- Berceo, Gonzalo de (1997): *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. de Fernando Baños y estudio preliminar de Isabel Uría. Barcelona: Crítica.
- (2003) *Duelo de la Virgen*, en *Obras completas de Gonzalo de Berceo*. Ed. Jorge García López y Carlos Clavería. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. 221-252.
- Bernardo de Claraval (1803): *Tratados morales, doctrinales y dogmáticos de San Bernardo Abad de Claraval*. Trad. Adrián de Huerta. Valladolid: Imprenta y Librería de Tomás Cermeño.
- Blecuá, Alberto (1974-75): “«Perdióse un quaderno...» Sobre los cancioneros de Baena”. *Anuario de Estudios Medievales* IX: 229-266.
- Calvo Pérez, Juan José (1998): *La poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino*. Burgos: Institución Fernán González.
- Cano, Claudia (1999): “Textos ajenos en una cantiga de Alfonso Álvarez de Villasandino”, en *El hispanismo al final del milenio. V Congreso Argentino de Hispanistas*, Mabel Brizuela, Cristina Estofán, Gladys Gatti y Silvina Ferrero (eds.). Córdoba: Comunicarte Editorial. 161-167.
- (2005): “«De los gozos a las penas de María»: el dolor en las cantigas marianas del *Cancionero de Baena*”, en *Actes del X Congrès Internacional de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Rafael Alemany, Josep Lluís Martos, Josep Miquel Manzanaro (eds.). Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. I. 499-505.
- Clarke, Dorothy C.: (1940) “The copla de arte mayor”. *Hispanic Review*, VIII, 3: 202-212.
- (1945): “Notes on Villasandino’s Versifications”. *Hispanic Review*, XIII, 3: 185-196.
- (1964): *Morphology of the Fifteenth Century Castilian Verse*. Pittsburg: Duquesne University Press.
- Crosas, Francisco (1999): “Notas sobre el uso de textos bíblicos «a lo profano» de la poesía tardomedieval”, en *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y en la literatura*. Vol. 1 *Literatura*, Vicente Balaguer, Vicente Collado (eds.). Valencia-Pamplona: Fundación Bíblica Española. 177-188.
- (2000): “La religio amoris en la literatura medieval”, en *La hermosa cobertura: lecciones de literatura medieval*, Francisco Crosas (ed.). Pamplona: Eunsa. 101-128.
- Devoto, Daniel (1963): “Sentido y forma de la cántica «Eya velar»”. *Bulletin Hispanique* vol. 65, no. 3-4: 206-237.
- Dorelle Iglesias, José Luis (2009): “Presencia de la Inmaculada en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*”. *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 9: 41-51.
- Dutton, Brian (1990-1991): *El cancionero del s. XV. C 1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 7 vols.
- Encina, Juan del (1996): *Obra completa*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Turner.
- Férotin, Marius (ed.) (1912): *Liber mozarabicus sacramentorum et les manuscrits mozarabes*. Paris: Firmin-Didot.
- Fradejas Lebrero, José (1988): *La forma litánica en la poesía popular*. Madrid: UNED.
- (1981) “La forma litánica hasta Berceo”, en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Claudio García Turza (ed.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. 63-72.
- Gerli, Michael (1980): “Eros y Agape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media castellana”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (eds.). Toronto: University of Toronto. 316-319.
- (1981): “La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”. *Hispanic Review* 49: 65-86.

- Gironés, Gonzalo (1964): *La Virgen María en la liturgia mozárabe*. Valencia: Anales del Seminario.
- Gómez Moreno, Ángel (1994): *España y la Italia de los humanistas*. Madrid: Gredos.
- Gómez Redondo, Fernando (ed.) (2016): *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Grande Quejigo, Francisco Javier (2002): “Religión de amores en algunos ejemplos del cancionero”, *Il Confronto Letterario* Anno XIX – Nuova serie, 38: 359-384.
- Green, Otis H. (1970): “Country Love in Spanish *Cancioneros*”, en *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain. Essays by Otis H. Green*, John E. Keller (ed.). Lexington: The University Press of Kentucky. 40-92.
- Gutiérrez, Carmen Julia (2012): “Avatares de un repertorio marginal: las preces de la liturgia hispánica”. *Revista de Musicología* XXXV, 2: 11-41.
- Heronymus (1844-1880): *Liber de nomibus hebraicis*, en *Heronymi Opera Omnia, Patrologiae cursus completus series latina*. vol. 27. Ed. Jacques Paul Migne. Paris. 815-904.
- Iogna-Prat, Dominique (2003): “Los muertos en la contabilidad celestial de los monjes cluniacenses en torno al año 1000”, en *La Edad Media a debate*, Lester K. Little y Barbara H. Rosenwein (eds.): Madrid: Akal. 521-551.
- Isidorus Hispanus (1911): *Etymoloriarum sive originum libri XX*. W. M. Lindsay (ed.). Oxford: Oxoni E Tyographeo clarendoniano.
- Le Gentile, Pierre (1949): *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*. Rennes: Plihon.
- Kantorowicz, Ernst H. (1958): *Laudes regiae: a study in liturgical acclamations and medieval ruler worship*. Berkley: Los Angeles, University of California.
- Lewis, S. C. (1969): *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lida, María Rosa (1946): “La hipóbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”. *Revista de Filología Hispánica* 8: 121-130.
- (1973): *Juan Ruiz: Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*. Buenos Aires: Eudeba.
- (1977): *Estudios de literatura española del siglo XV*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Linehan, Peter (1986): “Pseudo-historia y pseudo-liturgia en la obra alfonsina”, en *España y Europa, un pasado jurídico común: actas del I Simposio Internacional del Instituto de Derecho Común*, Antonio Pérez Martín (ed.). Murcia: Editum. 259-274.
- Lucas, Joaquín Benito de (2011): *Poesía y religiosidad en la Edad Media castellana*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Llorens Herrero, Margarita y Miguel Ángel Catalá Gorgues (2007): *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- Martínez Díez, Gonzalo y Félix Rodríguez (1992): *La colección canónica hispana, V. Concilios hispanos: segunda parte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Enrique Flórez.
- Martins, Mário (1960-1961): “Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade-Média e séc. XVI)”. *Lusitania Sacra* 5: 121-220.
- Menéndez Peláez, Jesús (1980): *Nueva visión del amor cortes: el amor cortés a la luz de la tradición cristiana*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Molina Gómez, José Antonio (2004): “La coronas de donación regia del Tesoro de Guarrazar. la religiosidad en la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos”. *Sacralidad y Arqueología. Antigüedad y Cristianismo* XXI: 459-472.

- Morreale, Margherita (1983): "Los gozos de la Virgen en el Libro de Juan Ruiz (I)". *Revista de Filología Española*, vol. LXIII, no. 3/4: 223-290.
- (1984): "Los gozos de la Virgen en el Libro de Juan Ruiz (II)". *Revista de Filología Española*, vol. LXIV, no. 1-2: 1-70.
- Mota Placencia, Carlos (1990): *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona (tesis doctoral).
- Pérez de Guzmán, Fernán (1965): *Generaciones y semblanzas*. Ed. B. B. Tate. London: Tamesis Books Limited.
- Piccus, Jules (1960): "La Misa de amores de Juan de Dueñas". *Nueva Revista de Filología Hispánica* IV: 322-325.
- Pidell, Jordi (1998): *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Pilat Zuzankiewicz, Marta (2016): "Praise, Litany and Cantigas: Catalonia, Galician-Portuguese and Portuguese Poetry up to the End of the Seventeenth Century", en *Litanic Verse I. Origines, Iberia, Slavia et Europa Media*, Witold Sadowski, Madgalena Kowalska y Magdalena Maria Kubas (eds.). Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang. 157-167.
- Pope, Isabel (1934): "Medieval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric". *Speculum*, 9-1: 3-25.
- Rodrigues Lapa, Manuel (1942): *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*. Coimbra: Editora.
- Rosas, Yolanda (1987): *Villasandino y su hablante lírico*. New York: Peter Lang.
- Rozzak, Piotr (2009): "Mozarabowie - niespokojna mniejszość. Liturgia mozarabska jako projekt duchowości czasów «Bycia w mniejszości» w kontekście *Brewiarza Gotyckiego*". *Teologia i Człowiek* 13: 79-98.
- Rupp, Stephenn (1990): "Rhetoric and Patronage in Alfonso Alvarez de Villasandino". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XV, no. 1, otoño: 49-64.
- Sadowski, Witold (2011): *Litania i poezja*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Smith, Colin (1979): "La métrica del *Poema de Mio Cid*: nuevas posibilidades". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28: 30-56.
- Tato, Cleofé (2018): "Juan Alfonso de Baena y sus cancioneros", en *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, Antonio Chas Aguión (ed.). Berlin - Bern - Bruxelles - New York - Oxford - Wien - Warszawa: Peter Lang. 25-52.
- Toro Pascua, María Isabel (2008): "La Biblia en la poesía de cancionero", *La Biblia en la literatura española, I, Edad Media: I.1. El imaginario y sus géneros*. San Millán de la Cogolla: Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla. 125-172.
- Twomey, Lesley K. (2008): *The serpent and the rose: the Immaculate Conception and Hispanic poetry in the late medieval period*. Leiden: Brill.
- Vélez Marín, Manuel (1758): *Dissertación sobre las letanías antiguas de la Iglesia de España*. Madrid: Domingo Fernández de Arrojo.
- Ventura Traverset, José (1906): *Villasandino y su labor poética, según "El Cancionero de Baena"*. Valencia: Domenech.
- Vernet Ginés, Juan (2002): *Literatura árabe*. Barcelona: El Acanalado.
- Wardropper, Bruce (1958): *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental*. Madrid: Revista de Occidente.