

Literatura medieval hispánica

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26
miscelánea 13

Director de la colección: Carlos Alvar



CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente

El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza

El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual

El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar

Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)

Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela

Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE

Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín

Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)

Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco

Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*

Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.

Literatura medieval hispánica
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21_17R)
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



ASOCIACIÓN HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente (<i>Confisyón del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melíbea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	

Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. ^a ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facetieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	1125
CARINA ZUBILLAGA	

LA MUJER EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR* Y
EL *ARCIPRESTE DE TALAVERA*: A PROPÓSITO
DE LA VOZ Y LA CARACTERIZACIÓN NOVELESCA¹

PEDRO MÁRMOL ÁVILA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El *Libro de buen amor* y el *Arcipreste de Talavera* son obras con múltiples aspectos en común. Ello invita a realizar comparaciones entre ambas en virtud de ciertos principios. En el caso presente, se analiza lo relativo a las voces femeninas y su inserción y valor en uno y otro texto. Para ello, se estudian los sistemas de expresión monológica y dialógica como mecanismos que deben ponerse en relación con la narratividad del texto, cuando la hay, el didactismo y el establecimiento de una ficción por la que se vehicula una enseñanza determinada. Se conjugan así prácticas literarias que consolidará la novela moderna.

Palabras clave: *Libro de buen amor*, *Arcipreste de Talavera*, mujeres, voz narrativa, novela moderna.

Abstract: The comparison between the *Libro de buen amor* and the *Arcipreste de Talavera* demonstrates a lot of similarities in different aspects. This study analyzes the use of women's voices and its insertion and value in both texts. To that end, the monological and dialogical discourses are studied in each case as mechanisms that must be connected with the narrative nature of the text, whenever possible, and with the didacticism and the establishment of a fiction whereby a particular lesson is driven. And so, some literary practices that the modern novel will consolidate are conjugated.

1. Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU15/05737), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

Keywords: *Libro de buen amor*, *Arcipreste de Talavera*, women, narrative voice, modern novel.

La mujer encarna uno de los temas fundamentales del *Libro de buen amor* y del *Arcipreste de Talavera*²; tanto Juan Ruiz en el siglo xiv como Alfonso Martínez de Toledo en el xv encontraron en ella una fuente de problemas³ que había que abordar a través de la escritura. Está presente, por ello, en buena parte de los dos textos y hasta asume la voz en primera persona para expresarse por sí misma. Será este último punto el que llame nuestra atención durante las siguientes páginas, toda vez que difieren los resortes formales que presiden las intervenciones femeninas en uno y otro caso, conectados entre sí.

Bien es conocida la deuda de Alfonso Martínez de Toledo con Juan Ruiz, fuente esencial para él (Richthofen, 1941; Alonso, 1964) y fruto de diversidad de convergencias solo imputables a su admiración y el deseo de imitarlo. Así lo denota un ejemplo entre tantos⁴:

a) ¿Quién es tan loco e tan fuera de seso que quiere su poderío dar a otro, e su lybertad someter a quien non deve, e querer ser siervo de una muger que alcança muy corto juyzio, e demás atarse de pies e de manos, en manera que non es de sí mesmo, contra el dicho del sabio, que dize: «Quien pudiere ser suyo, non sea enagenado; que lybertad e franqueza non es por oro conprado»? El enxemplo antiguo

2. Tanto para esta obra como para la de Juan Ruiz me sirvo del título que ambos autores les dieron. Juan Ruiz la llama abiertamente «libro de buen amor» en dos coplas al menos (13 y 933) y Martínez de Toledo hace lo propio en las palabras de arranque: «*Libro conpuesto por Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, en hedat suya de quarenta años. Acabado a quinze de março, año del nascimiento de nuestro salvador Jesuchristo de mill e quatrocientos e treynta e ocho años. Syn bautismo, sea por nonbre llamado "Arcipreste de Talavera", dondequier que fuere levado*» (MARTÍNEZ DE TOLEDO, 1985: 40). Ambas han sido objeto de otras denominaciones a lo largo de la historia, incluida la de *Corbacho* para el *Arcipreste de Talavera*, difundida por la tradición impresa del texto, donde era habitual situar este otro marbete como segunda identificación, aun cuando no recoge la totalidad de su significado, siempre útil como reclamo publicitario por su relación con Giovanni Boccaccio y su *Corbaccio* (GÓMEZ REDONDO, 2002: 2665-2666). Cito el *Libro de buen amor* por la edición de Alberto Blecuá (RUIZ, 2008), con la copla o línea correspondiente, y el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* por la de Joaquín González Muela (MARTÍNEZ DE TOLEDO, 1985), deudora de la labor de Mario Penna (MARTÍNEZ DE TOLEDO, 1985: 36-37).
3. Entendamos «problema» en el sentido que le da ARCHER (2005, 2006), tanto cuando se ocupa de la literatura española bajomedieval en conjunto como del *Arcipreste de Talavera* en particular.
4. Dado que solo me interesa ahora la relación, no me detengo en fuentes anteriores a estas dos citas, que las hay. Véanse, por ejemplo, las notas al pasaje de González Muela (MARTÍNEZ DE TOLEDO, 1985: 54) y GERLI (1979: 75).

es, el qual puso el Arcipreste de Fita en su tractado (Martínez de Toledo, 1985: 54).

b) Quien tiene lo que'l cunple, con ello sea pagado;
 quien podiere ser suyo non sea enajenado;
 el que non toviere premia non quiera ser apremiado:
 libertat e soltura non es por oro comprado (c. 206).

Las dos citas concuerdan en la dirección de un peligro compartido, el dinero, que pondría en riesgo la libertad individual de todo ser humano⁵, y subrayan dos principios básicos: a) las dos obras comparten ideas, no pocas y b) tiene sentido relacionarlas, no se trata de un procedimiento crítico forzado. Así pues, al estar ambos textos relacionados por sí mismos, no me será tan necesario justificar mi análisis como advertir de la importancia de referirme, antes que nada, a los relieves textuales generales del *Libro de buen amor* y del *Arcipreste de Talavera*, a fin de comprender adecuadamente el sentido de la inserción de las voces femeninas.

Del *Libro de buen amor* habremos de prestar atención a la pseudoautobiografía amorosa, dilatada entre la copla 71 y la 1625, aunque propiamente sea la 77 la que inaugura la acción de un protagonista llamado Juan Ruiz y que es homónimo del autor:

Assí fue que un tienpo una dueña me prisso,
 de su amor non fui en ese tienpo repiso:
 sienpre avía della buena fabla e buen riso,
 nunca ál fizo por mí nin creo que fazer quiso (c. 77).

Interviene hasta en catorce lances amorosos en este tramo narrativo⁶, incluido el de doña Endrina, aunque este, más que por Juan Ruiz, se encuentra protagonizado por don Melón, transformación del Juan Ruiz personaje en aras de adentrarse narrativamente en una comedia elegíaca del siglo XII, fuente del episodio (Lázaro Carreter, 1951): el *Pamphilus*. Los amores se entreveran con algún pasaje alegórico, donde Juan Ruiz llega a interpelar a don Amor y a doña Venus, y una parodia de la épica, «De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma», entre otras opciones. Todo ello delimita un relato donde prima la faceta carnal y terrenal del mundo, por la cual el mencionado personaje se mueve

5. Luego retomarán la cuestión Quevedo y tantos otros.

6. No puedo entrar a valorar otros recuentos que se han hecho de las amadas de Juan Ruiz, si bien algunos de ellos resultan especialmente ilustrativos. Véanse en esta última línea, por ejemplo, DE VRIES (1973) o HILTY (1993).

atropelladamente y sin beneficio alguno de sus esfuerzos «por aver juntamiento con fenbra plazentera» (71d).

En ese mundo, la mujer, en la otra orilla del amor heterosexual (véase Eisenberg, 1996), constituirá una realidad inexcusable para el protagonista y para el relato. La mencionada doña Endrina, doña Garoça, una mora, etc., muchas serán las damas por las cuales el personaje central, por sí mismo o mediante don Melón, sienta una atracción que desatará sus actos. Estas se acompañan de personajes masculinos que asumirán sobre ellas un papel u otro (don Furón, don Pepión, etc.), y en suma tanto personajes masculinos como femeninos actúan en un friso narrativo fundamental en el conjunto del misceláneo material que aglutina el *Libro de buen amor*, al cumplir con dos funciones fundamentales: a) permitir la inclusión de composiciones menores (poemas líricos y *exempla*) y b) proyectar narrativamente las preocupaciones del poeta Juan Ruiz. Las voces aumentan cuando agregamos los personajes de los *exempla*: un león, un mur, una raposa, una liebre, Pitas Payas, un cuervo, etc.

Las dichas «preocupaciones» se concentran en la interferencia entre el mundo terrenal y la divinidad cristiana, que llevan a la reflexión sobre el amor carnal y el divino, una dicotomía plasmada en el prólogo de la obra (cc. 1-70 y prólogo en prosa) en términos rectos, de donde se extrae su relevancia. Digo «en términos rectos» porque esta fase literaria inicial propone los planteamientos que después cristalizarán en intrincados motivos formales durante la pseudoautobiografía, responsables de la perplejidad del *Libro*. Finalmente, asistiremos a una lenta salida mediante un epílogo (cc. 1626-1728).

En consecuencia, el núcleo del texto se localiza en el tramo ubicado entre el prólogo y el epílogo, que representa un juego literario edificado sobre los valores morales que contiene el prólogo, urdido ante la obvia dificultad de las coplas posteriores, que pueden confundir al receptor mejor versado⁷. Se establece así «lo

7. Me convence la hipótesis de que el prólogo en prosa, al menos, se escribiese con posterioridad al cuerpo de la obra: «... por ende comencé mi libro en el nonbre de Dios e tomé el verso primero del Salmo, que es de la Santa Trinidad e de la fe cathólica, que es *Quicu[m]que vull[ti]*, el vesso que dice: *Ita Deus Pater, Deus Filius e cetera*» (líneas 150-154). El pasaje alude al siguiente verso: «Dios Padre e Dios Fijo e Dios Spiritu Santo» (11a). Esos verbos conjugados en pasado («comencé» y «tomé») no ofrecen duda, y no habría motivos aquí para una impostura literaria. Ello se refrenda con el común procedimiento cuando de prólogos se trata, como decía AVALLE-ARCE en relación con la primera parte del *Quijote*: «La etimología nos dice que un *prólogo* es lo que antecede al discurso. En el caso concreto de un libro un prólogo, pues, es lo que precede al texto. La consecuencia casi perogrullesca sería que un prólogo se escribe antes que el texto que le sigue. Pero el maestro Pero Grullo no siempre está acertado. En este caso, la buena lógica —y la experiencia de todo escritor— nos dice que el prólogo es lo que se suele escribir último» (1976: 13). Véase ORDUNA (1988: 1-2), que toma el mismo fragmento del prólogo en prosa para explorar la composición de la obra.

bueno» de acuerdo con lo que se infiera de la aproximación al texto (véase Ancos, 2009), aunque la orientación principal se dirige a Dios, que constituye el verdadero «buen amor», como recoge indudablemente el prólogo en prosa: «E desde que está informada e instruida el alma que se ha de salvar en el cuerpo limpio, piensa e ama e desea omne el buen amor de Dios e sus mandamientos» (líneas 25-28).

Ello da la imagen, creo que precisa, del *Libro de buen amor* como «trampa» para quien se atreve a asimilar los contenidos que se conjugan en su interior, suspendidos en las voces que irán tejiendo la narración central.

En el otro lado, el *Arcipreste de Talavera* se configura de acuerdo con una disposición más sencilla, sugerida por el autor al margen de que los títulos o alguna sección pudieran haber sido incluidos para la imprenta y no se deban a su responsabilidad: a) «Prólogo», b) «Primera parte», c) «Segunda parte», d) «Tercera parte», e) «Cuarta parte»⁸ y f) «Demanda de perdón». El «Prólogo» alberga una información preciosa para el acercamiento a las cuatro partes centrales (Gómez Redondo, 2002: 2668-2672), llegando incluso a pautarlas y a arrojar alguna nota sobre ellas:

E va en quatro principales partes diviso. En la primera hablaré de reprobación de loco amor, e en la segunda diré de las condiciones algund tanto de las viciosas mugeres, e en la tercera proseguiré las conplisyones de los onbres: quáles son, e qué virtud tyenen para amar o ser amados; en la quarta concluyré reprobando la común materia de hablar de los fados, ventura, fortuna, sygnos, e planetas, reprobada por la santa madre Yglesia e por aquellos en que Dios dio sentydo, seso, e juyzio natural, e entendimiento racional: esto por quanto algunos quieren dezir, que, sy amando pecan, que su fado o ventura ge lo procuraron (Martínez de Toledo, 1985: 41-42).

La «Demanda de perdón» sorprende por la vuelta de tuerca que parece implicar en relación con lo planteado hasta ese momento, indudable en torno al desprecio hacia la mujer, que ahora se ve subvertido. Muy discutida ha sido su autoría y no mucho puedo aportar en torno al asunto ahora. Sea como fuere, me resulta convincente el punto de vista de Gómez Redondo⁹. La cuestión no

8. Alguna vez se ha leído «media parte», lo cual atribuyo a un error de copista, con Gerli y algún estudioso más: «En el ms. se lee “mj”», evidente error del copista por el número “iiij”. En todas las ediciones impresas se lee “comiença la quarta parte...”» (MARTÍNEZ DE TOLEDO, 1979: 233).
9. GÓMEZ REDONDO ve en el final de la obra «la suficiente ambigüedad como para ser asumida por todo tipo de públicos» (2002: 2667). Se podría explicar así la «Demanda de perdón», creada con el fin de que el texto ganase en difusión al ofrecer una lectura unívoca y contundente y la contradicción de esa lectura (BROWNLEE, 1987). Existe el antecedente de Andreas Capellanus y su *De amore* o, más cercana, de la novelística sentimental: «... tal ocurre en el *Grisel* de Juan de Flores y

influirá en lo aquí defendido, pues esta última sección no capitaliza el interés de estas páginas.

Antes bien, tienen relevancia a los presentes efectos las cuatro partes del medio, ordenadas y acotadas con la intención de facilitar al máximo la tarea del intérprete, que se las verá así con un texto tensado a tenor de una voz didáctica que enhebra juicios sin construir una realidad ficticia directamente. Solo la construirá cuando recurra a los *exempla*, que serán relativamente frecuentes, y en los cuales sí que se referirá una cierta historia con personajes que hasta experimentarán una evolución y una temporalidad, donde ganarán en cierta autonomía y se incardinarán en un proceso narrativo (Gómez Redondo, 2002: 2680-2681). El moralista se sirve de vez en cuando de esos *exempla* para afianzar los «buenos» comportamientos frente a los «locos» o «malos», adjetivos usados con asiduidad. Junto a ellos, también los refranes y modismos tendrán cabida, atrayendo con ello el lenguaje popular.

Por su parte, Juan Ruiz sustenta sus enseñanzas en voces, personajes y peripecias que albergan de suyo un interés narrativo de primer nivel, algo nada extraño en un autor de su pensamiento poético, donde toda idea debe cuajar en un correlato narrativo (véase Gómez Redondo, 2005). Ese conjunto de seres internos a su creación artística configura una realidad narrativa que se erige en la base de lo que se ha llegado a llamar en alguna ocasión la «función del Arcipreste» (Rico, 2004). Solo una voz y un personaje destacan por encima del resto: Juan Ruiz, arcipreste de Hita. Se trata de un «doble»¹⁰ del autor de carne y hueso en su propio texto que abre, en rigurosa primera persona gramatical, los pormenores del mundo de ficción por el cual se mueve, uno de tantos que pertenece a ese mundo y que lo muestra con su mirada y con su palabra. Forman parte de esa realidad también los personajes femeninos.

Tanto la presencia de los femeninos como de los masculinos evidencia el progresivo desvanecimiento del autor de carne y hueso frente a su texto. Su voz se va plegando, poco a poco, a la voz de cuantos personajes se manifiestan en la trama de la pseudoautobiografía, aunque antes aún se reconozca hasta la copla

en la *Repetición de amores* de Lucena, dos textos que se imprimen hacia el año 1498, lo que puede explicar la aparición de ese extraño «epílogo» al final del *Arcipreste*» (GÓMEZ REDONDO, 2002: 2667). Se ha defendido con plena convicción tanto la autoría de Martínez de Toledo (TURÓN, 1988) como su carácter apócrifo (DE GOROG, 1982). Optemos por una u otra alternativa, el carácter misógino del texto prevalece, con lo cual en nada se verían afectadas mis apreciaciones. Lo que no contemplo, en ningún caso, es que esta «Demanda» suponga un arrepentimiento real del autor de lo que ha escrito con anterioridad; de ser suya no sería más que un procedimiento retórico destinado a captar público para su obra, preservándose siempre el valor original de su escrito, asumido desde instancias teóricas en el «Prólogo».

10. Por recurrir al término que le sirvió a BANDERA (1973) para un fecundo ensayo.

70 y principalmente en el prólogo en prosa, donde se desvela la intención de Juan Ruiz ante su obra (Joset, 2004). Se expresa así una voz prologal, durante las primeras setenta coplas y el prólogo en prosa, que se apagará definitivamente a la altura de la 70, donde se explicita la iniciativa de dejar hablar al «libro» mediante la perspectiva y la voz del propio libro (Molho, 1986):

De todos instrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente;
sí me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente (c. 70).

La copla da pie a la ficción novelesca y al «trazado referencial» (Gómez Redondo, 2015: 63) que convoca; los personajes desde este punto se sucederán sin pausa. Ahora bien, en todo momento modulados por la voz en primera persona, asociada al Juan Ruiz personaje, como se aprecia en la anteriormente citada copla 77: en primera persona se describe cómo una mujer, o «dueña», cautivó al protagonista: «Assí fue que un tiempo una dueña me prisso» (77a). Extraña, sin embargo, esta voz porque no cumple con lo esperable para una primera persona en los términos más estrictamente modernos, sino que alcanza una capacidad omnisciente (Mármol Ávila, 2017) que le hace abarcar todo el mapa narrativo desde el personaje de Juan Ruiz como eje. Llegan a narrarse con todo lujo de detalles escenas de las que está ausente Juan Ruiz, frecuentemente gracias al diálogo, que suele darse con este ausente en las intervenciones de la medianera Trotaconventos con las damas, por ejemplo. Se muestra así una realidad literaria que es la creación de un autor y cuyo mundo, finalmente, acaba transfigurándose en el mundo de sus personajes:



Fig. 1. El paso del mundo a las voces ficticias de la narración del *Libro de buen amor*

Del mundo del autor, Juan Ruiz, y sus peculiaridades (1), se aquilata un texto (2) donde se pone en pie una narración (3) que refiere una realidad de tipo ficticio (4) gobernada por las peripecias de unos personajes que se expresan desde sus voces (5). Cinco niveles, en consecuencia, son los que interesan en el estudio de las voces, pero habría que ver el proceso a la inversa: las voces (5) son las encargadas de abrir un mundo ficticio (4) que emerge a través de una narración (3).

El receptor de la obra solo podrá ingresar en las entrañas de ese mundo ficticio gracias a la colaboración de los personajes y de sus voces, particularmente los femeninos, como ahora veremos. Sin esas voces, ese mundo enteramente literario no se comunicaría y no se conocería.

Otro es el sistema que define el *Arcipreste de Talavera*:

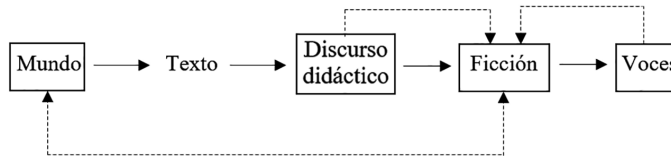


Fig. 2. El paso del mundo a las voces ficticias del *Arcipreste de Talavera*

De nuevo, una realidad determinada (1) envuelve al autor, Alfonso Martínez de Toledo, que genera un texto (2) en el que da cuenta de ella por medio de un discurso didáctico (3) en el cual no existe narración alguna en principio: solo reflexiones teóricas de una voz emparentada con Alfonso Martínez de Toledo, que produce narración y ficción (4) al recurrir a los *exempla*. En tal discurso, y en ocasiones como parte de los *exempla*, se abre paso a intervenciones más o menos breves que aparentan ser del mundo (1) y que al figurar en el texto (2) generan la ficción (4) de un trasvase de las voces (5) del mundo (1) al texto (2). De cualquier forma, voces (5) que generan una ficción (4) por sí mismas al referir hechos determinados con marcados tintes realistas. Pero es ficción (4): no tenemos por qué dar por hecho que las intervenciones referidas se han efectuado alguna vez en el mundo (1), aunque sea fácil imaginar que pudieran darse o haberse dado.

A este último aspecto se le debe conceder una especial relevancia, puesto que Alfonso Martínez de Toledo procura ilustrar su exposición por medio de aportaciones en estilo directo que allanen lo árido o erizado de sus razonamientos. Se conjugan así teoría y práctica y se dinamiza un discurso que, de lo contrario, puede ver perjudicadas sus cualidades aleccionadoras. En la consecución de ese propósito cualquier expresión popular puede salir al paso, como observó Menéndez Pelayo: «... la lengua de la conversación, la de la plaza y el mercado, entró por primera vez en el arte con una bizarría, con un desgarró, con una libertad de giros y movimientos que anuncian la proximidad del grande arte realista español» (1943: 110). Solo penosamente puede comprenderse *La Celestina* sin este fundamental antecedente, por cuanto tiene de llevar el lenguaje de la calle a la literatura, dando pie a un artificio estético de primera magnitud y recurrente en los siglos posteriores.

Así pues, nuestro tratado, sin llegar nunca a instituir una narración en el transcurso principal del texto, solo con los *exempla*, conforma una realidad textual, o una ficción, merced a las diversas voces que se incorporan a su recorrido, se integren en los *exempla* o no. Son introducidas por parte de la voz didáctica principal, que se dirige a un tú en todo momento y arma con el procedimiento un marco dialogístico de partida que será fundamental para comprender el valor de los continuos ejercicios de distensión didáctica que se llevan a cabo, con el propósito de amenizar y aclarar la exposición, volcada en ese receptor interno al texto que desconoce la materia. De vez en cuando, este tú se hace más visible mediante diversas marcas gramaticales (pronombres personales y desinencias verbales sobre todo), sin constituir nunca rango de personaje; es un mero artificio conductor y justificante del didactismo, con el que se busca que se identifiquen los verdaderos receptores de la obra: «Otra razón te digo: yo quiero qu'el amor tuyo se estienda en amar otra muger que non sea de tu amigo; ante sea non conocida, e demás te digo que aun estraña sea» (Martínez de Toledo, 1985: 54-55).

Algunos de los incisos en estilo directo que abre esta voz principal se detendrán en las mujeres o directamente provendrán de ellas. Sean de un tipo o de otro, se clasifican en dos clases: a) se presentan individualmente, más o menos por extenso o b) se presentan en compañía de otros monólogos hasta conjugar una especie de «diálogo» (véase Gerli, 1969), cuyas intervenciones pueden quedar más o menos cercanas en la escritura. Veamos ejemplos de las dos clases¹¹:

a) E, por grande que tú seas, sy le vas manos vazías, nunca podrás ganar gracia de lo que demandares. Antes, syn toda vergüença te dyrá a boses altas: «Amigo, ¿qué quieres? Salid de aquí en buena o mala ora». E farà que non te conosco nin jamás te aya visto (Martínez de Toledo, 1985: 84).

b) Otro enxienplo te diré. Otra muger tenía un frayre tras la cama escondido. Desque vino su marido non sabýa cómo le sacar fuera. Fuese a su marido e díxole: «¿Dónde vos arrimastes, que venís lleno de pelos?» El marido bolvió para que la muger le alinpiase los pelos, e, bueltas las espaldas, salió el frayre que estava escondido. E dixo el marido: «Parescióme como que salió onbre por aquí». Dixo ella: «Amigo, ¿dónde venides? ¿O estades en vuestro seso?» Guay de mí. E ¿quién suele entrar aquí? ¡Guay, turbado venís de alguna enamorada, los gatos vos parecen onbres, señal de buena pasqua! Luego calló el marido e dixo: «Calla, loca, calla; que por provarte lo dezía». E asý fizo e faze su mentira la muger verdad (Martínez de Toledo, 1985: 163-164).

11. Podría haber incluido también el conocido pasaje del huevo y la gallina, estudiado por SALVADOR PLANS (2007) y que podría ocupar el lugar a) de la siguiente lista. Son dos monólogos diferentes los que en este episodio se dan, aunque deben estudiarse unidos.

Ambos pasajes advierten de una mujer que se manifiesta —en el segundo caso en compañía del marido y en un *exemplum*— y en cuyas palabras canaliza las enseñanzas que se vierten en el cuerpo didáctico del texto, con lo que acudir a ellas tiene la función de asimilar las palabras al mundo compartido por Alfonso Martínez de Toledo y el receptor de la obra, en pleno siglo xv. De ese modo, las enseñanzas serán incontrovertibles y la mujer saldrá malparada de ambos fragmentos y de sus propios decires. Así lo prueban, de modo sucinto, los títulos de los capítulos de donde se extractan los fragmentos:

a) «Cómo es muy engañoso el amor de la muger» («Primera parte», «Capítulo XVIII») (Martínez de Toledo, 1985: 81).

b) «De cómo la muger miente jurando e perjurando» («Segunda parte», «Capítulo X») (Martínez de Toledo, 1985: 162).

La intervención a) sirve para tildar el amor de la mujer de «engañoso» y a ella de artera, así como b) pretende descubrir en ella a un ser mentiroso capaz de engañar hasta los últimos términos. Las mujeres se delatan desde su propia voz y perspectiva.

En el *Libro de buen amor* los procedimientos cambian. No opera en la pseudoautobiografía amorosa ninguna voz externa que traiga comentarios del mundo al tejido lingüístico¹². La voz principal convive con las otras voces en el interior del relato, y estas otras voces gozan de una cierta libertad que emana del comportamiento de los personajes en el seno de la trama, asignándoles la responsabilidad de sus propios actos y el correlato con sus pensamientos. La tendencia es otra y, por tanto, no será extraño que unas veces unos personajes y otras otros tomen la voz para hablar y comunicar lo que ocurre en su mundo de ficción. Para ello, la herramienta fundamental será el diálogo, que se reproducirá en estilo directo también, ante un *yo* que lo legitimará. Pensemos en las conversaciones entre doña Garoça y Trotaconventos:

Díxol Doña Garoça: «Verme he, dam'ý espaçio.»
 «¡A la he!», diz la vieja, «amor non sea laçio;
 quiero ir a dezírgelo —¡yuy, ¡cómo me engraçio!—;
 yo'l faré cras que venga aquí, a este palaçio.» (c. 1492).

12. Ello no obsta para que la narración del *Libro de buen amor* se defina también por sus rasgos realistas. Baste pensar en las andanzas serranas de Juan Ruiz, de donde puede trazarse una geografía específica que puede recorrerse hoy en día por la Sierra de Guadarrama.

Son mujeres que se identifican con sus voces y que acaban trazando una imagen de sí mismas no distante de las mujeres del *Arcipreste de Talavera*: seres apetecibles para el hombre, un ingrediente más del mundo terrenal y un peligro para la profesión de la fe cristiana. La diferencia radica en que los personajes femeninos del *Libro de buen amor* cuentan con un estatuto más propio de personajes, hasta el punto de que evolucionan psicológicamente en el trance de los amores y tienen nombre propio¹³. Por ejemplo, antes de desembocar en su unión matrimonial —«Doña Endrina e Don Melón en uno casados son» (891a)—, el proceso de amores de doña Endrina y don Melón arranca con la inicial declaración de don Melón y desde ahí asistiremos a la evolución del parecer de doña Endrina desde un comienzo en que ella no accede más que a hablar posteriormente con don Melón: «ante testigos que nos veyan, fablarvos he algund día» (681d).

Numerosas aportaciones femeninas que aquilatarán la matriz por la cual deberá moverse el intérprete de la maraña de sentidos posibles emanados de un texto ambiguo por naturaleza que no se deja aprehender, más que a duras penas, ni en una lectura literal. Creo, sin embargo, que la lectura más acorde con la peculiaridad literaria del *Libro de buen amor* y hasta con la intención creadora de Juan Ruiz es la que preconiza el alejamiento de todo lo que el texto narra en este tramo intermedio. Que ese conjunto de voces, acciones, tiempos y espacios internos a la ficción, y alejados del Juan Ruiz autor, se disuelva en beneficio de una ironía fundamental. Ese fracaso continuado del protagonista debe ser elocuente: mejor no perseguir el amor mundano. No obstante, Juan Ruiz aceptará que alguien lo intente. En esa dualidad se mueve. Es un proceso gradual y la lectura más sencilla será la última: imitar al protagonista, pero evitando sus fallos. En cualquier caso, la realidad narrativa se presenta delante del que se acerque a la obra, adopte un camino u otro, o quizá alguno más.

No en balde, tanto el *Libro de buen amor* como el *Arcipreste de Talavera* se fundamentan en un mecanismo común que podríamos llamar «objetivismo» y que actúa cuando el autor cede al comportamiento individual de los personajes y a sus voces el contenido que, de modo teórico, se plantea en el primer caso en lo que he denominado «prólogo», y que se retomará al término de la obra, y en el otro en el mismo cuerpo del texto, aunque también se perfila en el «Prólogo». Con ello, la teoría se vuelve práctica gracias a las voces de los personajes, que son retazos en el *Arcipreste de Talavera*. Los dos tratados se nutren del mecanismo para subrayar el peso de sus argumentaciones, y en el fondo las intervenciones femeninas serán una realidad de la que convenga apartarse, nos dicen ambos autores.

13. Al contrario que Alfonso Martínez de Toledo, que tiende a «no individualizar», en palabras de González Muella (MARTÍNEZ DE TOLEDO, 1985: 26).

Aun así, hay matices. En el *Arcipreste de Talavera* solo cabe el rechazo a la mujer, a la par que en el *Libro de buen amor* será constante esa gradación según la cual lo ideal consiste en acercarse a Dios (el verdadero «buen amor») y evitar a la mujer, pero también se presta el texto a ser utilizado como manual para aprender a acercarse a la mujer y pecar (el otro «buen amor»), con lo cual ambas opciones estarían previstas por el Juan Ruiz autor, como he sugerido con anterioridad. Estemos ante la univocidad del primer caso o ante la dicotomía del segundo, no admite duda el hecho de que sendas ficciones están supeditadas a una enseñanza determinada. No nos las habemos aún con la acción por la acción: se narra para enseñar. Por ello, el objetivismo deberá evolucionar bastante todavía hasta su definitiva incursión en la novela moderna¹⁴:

Desde el punto de vista de la génesis de la novela, en el *Arcipreste de Talavera* se ejecutan unos maravillosos ejercicios de descripción, diálogo y monólogo. Son puros ejercicios, «estudios», sin finalidad novelesca alguna. Pero estos ejercicios son lo que un siglo después hace posible el nacimiento de la novela realista europea. De aquí saldrá el *Lazarillo*. Y, a través del *Lazarillo*, el *Quijote* (Alonso, 1964: 136).

En conclusión, el papel de las voces femeninas en el *Libro de buen amor* y en el *Arcipreste de Talavera* se presenta fundamental para comprender ambos textos, así como el distanciamiento que el intérprete deberá llevar a cabo en relación con unas mujeres que en sus propias voces desvelarán defectos propios, ya sea de modo directo, como ocurre con el texto de Martínez de Toledo, o a través de la comparación con los postulados teóricos previos, como ocurre con el de Juan Ruiz. Voces que, en fin, hablan para ser negadas, con la dosis de ironía inherente a todo ello, emanada de la creación de una ficción más o menos consistente en uno y otro caso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Dámaso (1964), «El Arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista», en *De los siglos oscuros al de Oro*, 2.^a ed., Gredos, Madrid, pp. 125-136.
- ANCOS, Pablo (2009), «Los poemas en cuaderna vía del siglo XIII como textos cerrados y obras abiertas», *Romance Quarterly*, 56, 3, pp. 154-168.

14. Ténganse presentes las novedosas aproximaciones de Sanmartín Bastida al *Arcipreste de Talavera*, con las que pone de manifiesto la teatralidad del texto. Remito a una monografía (SANMARTÍN BASTIDA, 2003), entre otros trabajos.

- ARCHER, Robert (2005), *The Problem of Women in Late-Medieval Hispanic Literature*, Tamesis, Londres.
- ARCHER, Robert (2006), «El *Arcipreste de Talavera* y el problema de las mujeres», *Memorabilia*, 9. <<http://parnaseo.uv.es/memorabilia/memorabilia9/archer/archer.htm>> [Consultado: 12/01/2019].
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976), *Don Quijote como forma de vida*, Fundación March-Castalia, Valencia.
- BANDERA, Cesáreo (1973), «La ficción de Juan Ruiz», *PMLA*, 88, 3, pp. 496-510.
- BROWNLEE, Marina S. (1987), «Hermeneutics of Reading in the *Corbacho*», en Laurie A. Finke and Martin B. Shichtman (eds.), *Medieval Text and Contemporary Readers*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 216-233.
- DE GOROG, Ralph (1982), «La atribución de la “Demanda” al Arcipreste de Talavera», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7, 1, pp. 73-81.
- DE VRIES, Henk (1973), «Tres por cinco son quince», en Manuel Criado de Val (coord.), *El Arcipreste de Hita, el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional del Arcipreste de Hita*, SERESA, Barcelona, pp. 231-234.
- EISENBERG, Daniel (1996), «El buen amor heterosexual de Juan Ruiz», en José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg y Víctor Infantes (eds.), *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de Erótica Hispana*, Huerga & Fierro Editores, Madrid, pp. 49-69.
- GERLI, E. Michael (1969), «Monólogo y diálogo en *Arcipreste de Talavera*», *Revista de Literatura*, 35, pp. 107-111.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2002), *Historia de la prosa medieval castellana, III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Cátedra, Madrid.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2005), «El *Libro de buen amor*: las líneas de pensamiento poético», en Carlos Heusch (coord.), *El «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*, *Archiprêtre de Hita*, Ellipses, París, pp. 159-174.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2015), «La ficción medieval: bases teóricas y modelos narrativos», en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Universitat de València, Valencia, pp. 45-74.
- HILTY, Gerold (1993), «Un episodio enigmático del *Libro de buen amor*», *Vox Romanica*, 52, pp. 237-242.
- JOSET, Jacques (2004), «El pensamiento de Juan Ruiz», en Bienvenido Morros y Francisco Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor». Actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, pp. 105-128.

- LÁZARO CARRETER, Fernando (1951), «Los amores de Don Melón y Doña En-drina. Notas sobre el arte de Juan Ruiz», *Arbor*, 18, pp. 210-236.
- MÁRMOL ÁVILA, Pedro (2017), «La omnisciencia del narrador del *Libro de buen amor* desde las intervenciones de Trotaconventos», en Francisco Toro (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, pp. 207-217.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1979), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Michael Gerli (ed.), Cátedra, Madrid.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1985), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Joaquín González Muela (ed.), 2.ª ed., Castalia, Madrid.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*, I, CSIC, Madrid.
- MOLHO, Mauricio (1986), «Yo Libro (*Libro del Buen Amor* 70)», en A. David Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Istmo, Madrid, pp. 317-322.
- ORDUNA, Germán (1988), «El *Libro de buen amor* y el libro del arcipreste», *La Corónica*, 17, 1, pp. 1-7.
- RICHTHOFEN, Erich von (1941), «Alfonso Martínez de Toledo und sein *Arcipreste de Talavera*, ein Kastilisches Prosawerk des 15. Jahrhunderts», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 61, pp. 417-537.
- RICO, Francisco (2004), «La función del Arcipreste», en Bienvenido Morros y Francisco Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor». Actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, pp. 13-14.
- RUIZ, Juan (2008), *Libro de buen amor*, Alberto Blecuca (ed.), 8.ª ed., Cátedra, Madrid.
- SALVADOR PLANS, Antonio (2007), «El episodio de la pérdida del huevo y la gallina: Alfonso Martínez de Toledo y Rodrigo de Reinosa», *Anuario de Estudios Filológicos*, 30, pp. 335-352.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2003), *Teatralidad y textualidad en el «Arcipreste de Talavera»*, Queen Mary, Londres.
- TURÓN, Mercedes (1988), «La enmienda de *El Arcipreste de Talavera* escrita por Martínez de Toledo», *Rilce*, 4, 2, pp. 99-128.