



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Departamento de Filología

Hispánica y Clásica

CUESTA TORRE, María Luzdivina, “Las invenciones de Diego López de Haro”, Proceedings of the Tenth Colloquium of the Medieval Hispanic Seminar at Queen Mary and Westfield College, University of London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, London, Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 65-84 (Reseñado por Barry Taylor en BHS, 80, 2003, p. 414). .

Las invenciones de don Diego López de Haro

MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE

(Universidad de León)

La figura de Diego López de Haro, nacido hacia 1453, pues tenía ya cuarenta años en 1493 (Fernández de Oviedo 1974: II, 643), ha sido objeto de muy pocos estudios, siendo la mayoría de los existentes de corte biográfico o comentarios a su obra más extensa, *Aviso para cuerdos*.¹ Efectivamente, nuestro poeta es uno de los considerados 'menores'. De éstos, por lo general, pocos datos han llegado hasta nosotros. Sin embargo, Diego López de Haro constituye una excepción. El hecho de que pertenezca a una de las cuatro familias consideradas más nobles en su época (Buceta 1933: 460-61n4) y su intervención en la política de su tiempo como Justicia Mayor y como Gobernador de Galicia (Pulgar 1943: II, 247), así como su participación en un famoso desafío, que pudo tener consecuencias en la legislación de los Reyes Católicos sobre los duelos (Buceta 1933: 471), y su papel de embajador en Roma (Buceta 1929b y 1930a), hacen de él una figura relevante que destaca del conjunto de sus contemporáneos. Gonzalo Fernández de Oviedo recuerda que: 'En la guerra del rreyno de Granada muchas vezes se señaló e honrró con la lança en la mano en algunos rrencuentros e escaramuças contra los moros' (1974: II, 642).² Además de su obra poética conservamos de él tres cartas, dirigidas al Emperador Carlos V antes de su llegada a España (Buceta 1930b), que contribuyen a establecer su personalidad y sus ideas.

Como poeta, Diego López de Haro alcanza una relativa notoriedad en los cancioneros LB1, 11CG y 14CG. Su producción cancio-

Este artículo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación PB96-1235-C04-04, subvencionado por la DGES del Ministerio de Educación y Ciencia. Una primera versión, mucho más breve, se presentó en el X Colloquium. Los comentarios que surgieron en el debate posterior han sido aprovechados en esta reelaboración, así como las observaciones, que agradezco, de los profesores Alan Deyermond e Ian Macpherson a la lectura del borrador.

¹ Erasmo Buceta (1929a) dedicó un artículo a este poema. Elena E. Marcello (1995: 100-11) comenta la bibliografía existente sobre Diego López de Haro.

² Aspecto también destacado por Pulgar (1943: II, 364 & 369).

neril se eleva al número de unos cuarenta poemas, lo que no es en absoluto desdeñable. La razón de su escasa fama entre los estudiosos de los cancioneros del siglo XV hay que buscarla, posiblemente, en el hecho de que su obra aparece recogida casi de forma exclusiva en estos tres cancioneros, como si los restantes recopiladores de su tiempo no la hubiesen conocido o no gustasen de ella. Esta apreciación es errónea, pues su papel como poeta cancioneril resulta recordado por Pinar, Rodrigo d'Avalos, Garcí Sánchez de Badajoz, quien cita a López de Haro en dos de sus composiciones (Dutton 1990-91: ID 1769 y 0662), y Gregorio Silvestre, quien lo sitúa a la par de Juan Rodríguez del Padrón, Guevara y Juan de Mena, y compara su firmeza en el amor con la de Macías (Marcello 1995: 105-07). Esto, junto con su amistad con algunos de los poetas cancioneriles más notorios, como Juan Álvarez Gato (Marcello 1995: 115), a quien dedica algunas de sus composiciones (ID 3131 y 3166), demuestra el aprecio del que gozó en los círculos literarios cortesanos, especialmente en el establecido alrededor de doña Marina Manuel, la hermana menor de Juan Manuel II, a quien dedica una *Carta* poética (ID 1122). El retrato que de él hace Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Batallas y quinquagenas* lo presenta en su juventud, ostentando en la corte el liderazgo de los caballeros sabios, prudentes, elegantes y galanes, cultos y gentiles trovadores:

fue Don Diego López de Haro, persona de grandes partes e meritos e uno de los señalados Caualleros, sauios del palacio que huvo España en su tiempo. [...] Desde que fui muchacho, le oy loar de sauio e que, siendo manzebo, fue en aquella corte de España un espexo de la gala entre los manceuos Caualleros de su tiempo, e mui leído e gentil trovador. (fol. 476^r)³

Además, es uno de los poetas cancioneriles recordados y alabados por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (1987: I, 252). La concentración de su poesía en estos tres cancioneros podría haber estimulado, sin embargo, el interés de la crítica, ya que ofrece la ventaja de permitir estudiar la relación que existe entre éstos. Sólo tres de sus composiciones no figuran en ellos.⁴ La relación entre

³ Esta cita y las siguientes de las *Batallas y quinquagenas* han sido tomadas de la transcripción de Marcello (1995: 108-11) del ms. 9/4023, fols. 475^r-477^v, de la biblioteca de la Real Academia de la Historia, ya que la edición que realizó Juan Bautista Avall-Arce (1989) se basa en el manuscrito autógrafa salmantino, que no contiene la totalidad de la obra y en el que falta, entre otros, el fragmento relativo a Diego López de Haro.

⁴ Se trata de ID 3131 (MH2-70), 3166 (MH2-102) y 4281 (MH4-1). ID 1120 y 6269,

neril se eleva al número de unos cuarenta poemas, lo que no es en absoluto desdeñable. La razón de su escasa fama entre los estudiosos de los cancioneros del siglo XV hay que buscarla, posiblemente, en el hecho de que su obra aparece recogida casi de forma exclusiva en estos tres cancioneros, como si los restantes recopiladores de su tiempo no la hubiesen conocido o no gustasen de ella. Esta apreciación es errónea, pues su papel como poeta cancioneril resulta recordado por Pinar, Rodrigo d'Avalos, Garci Sánchez de Badajoz, quien cita a López de Haro en dos de sus composiciones (Dutton 1990-91: ID 1769 y 0662), y Gregorio Silvestre, quien lo sitúa a la par de Juan Rodríguez del Padrón, Guevara y Juan de Mena, y compara su firmeza en el amor con la de Macías (Marcello 1995: 105-07). Esto, junto con su amistad con algunos de los poetas cancioneriles más notorios, como Juan Álvarez Gato (Marcello 1995: 115), a quien dedica algunas de sus composiciones (ID 3131 y 3166), demuestra el aprecio del que gozó en los círculos literarios cortesanos, especialmente en el establecido alrededor de doña Marina Manuel, la hermana menor de Juan Manuel II, a quien dedica una *Carta* poética (ID 1122). El retrato que de él hace Gonzalo Fernández de Oviedo en sus *Batallas y quinquagenas* lo presenta en su juventud, ostentando en la corte el liderazgo de los caballeros sabios, prudentes, elegantes y galanes, cultos y gentiles trovadores:

fue Don Diego López de Haro, persona de grandes partes e meritos e uno de los señalados Caualleros, sauio del palacio que huvo España en su tiempo. [...] Desde que fui muchacho, le oy loar de sauio e que, siendo manzebo, fue en aquella corte de España un espexo de la gala entre los manceuos Caualleros de su tiempo, e mui leído e gentil trobador. (fol. 476^r)³

Además, es uno de los poetas cancioneriles recordados y alabados por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (1987: I, 252). La concentración de su poesía en estos tres cancioneros podría haber estimulado, sin embargo, el interés de la crítica, ya que ofrece la ventaja de permitir estudiar la relación que existe entre éstos. Sólo tres de sus composiciones no figuran en ellos.⁴ La relación entre

³ Esta cita y las siguientes de las *Batallas y quinquagenas* han sido tomadas de la transcripción de Marcello (1995: 108-11) del ms. 9/4023, fols. 475^r-477^v, de la biblioteca de la Real Academia de la Historia, ya que la edición que realizó Juan Bautista Avalle-Arce (1989) se basa en el manuscrito autógrafa salmantino, que no contiene la totalidad de la obra y en el que falta, entre otros, el fragmento relativo a Diego López de Haro.

⁴ Se trata de ID 3131 (MH2-70), 3166 (MH2-102) y 4281 (MH4-1). ID 1120 y 6269,

11CG y 14CG parece bien clara y no precisa un ulterior análisis, pero no ocurre así con la que existe entre LB1 y las ediciones del *Cancionero general*. Aunque la mayoría de los estudiosos coinciden en creer que no hay dependencia entre ellos, se discute si LB1 es posterior o anterior a 14CG (Alvar 1991 y Moreno 1997).

Otro motivo que podría haber influido en esa falta de atención es el hecho de que, excepto el *Aviso para cuerdos* (Buceta 1929a) y el *Diálogo entre la razón y el pensamiento*, es decir, sus dos poemas más extensos, su poesía pertenezca a los géneros más breves de la lírica cancioneril (sólo el *Aviso* y doce composiciones superan los veinte versos) y, especialmente, al de las invenciones.

El género poético de la invención no ha recibido hasta ahora excesiva atención por parte de la crítica.⁵ Seguramente la razón es la ya definida por Whinnom como 'cierta falta de respeto por la lírica menor':

el hecho de que los poetas cortesanos trabajan por preferencia en los géneros menores también parece haber contribuido a estorbar el justo aprecio de lo que se puede conseguir en el breve espacio de una canción, una esparsa, una letra o un mote. (1981: 85)

Sin embargo, la invención era uno de los géneros más apreciados por los poetas cancioneriles y por su público, pues 'Sin invenciones, "las justas y torneos", las cañas o los momos, los más celebrados entretenimientos de corte, en suma, se habrían quedado en nada' (Rico 1990: 190). Si, como señala Whinnom (1981: 50), 'La poesía cancioneril es el arte de la miniatura', ese arte debería alcanzar gran intensidad en este género, que hace de la brevedad una de sus principales características. Para Casas Rigall (1995b: 114), el enigma y el símbolo 'constituyen la más importante técnica de la agudeza cancioneril desde un punto de vista cualitativo', y precisamente ambos recursos son utilizados con especial intensidad en las invenciones, en las que 'un objeto de esencia recóndita es comen-

además de estar en LB1, 11CG y 14CG, están en otros cancioneros (MP2-133 y MI1-10, respectivamente).

⁵ Keith Whinnom (1981: 102-03n86-87) y Francisco Rico (1990: 190 n4) indican la somera bibliografía existente en ese momento. A las invenciones dedica también unas interesantes páginas Juan Casas Rigall (1995b: 95-104). El libro de Ian Macpherson, *The 'Invenciones y letras' of the 'Cancionero general'* (1998), es fundamental para el conocimiento del género; agradezco al autor el haberme facilitado las pruebas del libro. Para la definición de las invenciones, los elementos visuales y textuales de que constan, las circunstancias (torneos) en que se dan a conocer, sus características, etc., es imprescindible consultar la introducción, especialmente las pp. 12-14. Se tiene noticia desde hace unos años de la existencia de un estudio del género de la invención, obra de Joaquín González Cuenca, que no ha sido publicado.

tado por unos cuantos versos que aclaran sólo en parte su sentido, proceso que deberá completar el destinatario' (Casas Rigall 1995b: 104).

Diego López de Haro se encuentra entre los poetas de los que se conserva un mayor número de invenciones. Podría decirse que ese género fue uno de sus preferidos, o al menos, uno por el que fue apreciado por el compilador de LB1 y por Hernando del Castillo, otro incondicional del género, al que dedicó una de las nueve partes de su *Cancionero general*. Casas Rigall (1995b: 103) destaca su importante papel entre los compositores de invenciones del tricenio V, que junto con el tricenio IV es el más fecundo en obras de este género. En la colección de Dutton (1990-91: VII, 380-81), las invenciones llegan a la cantidad de once. En el conjunto de su producción, de 40 poemas a los que hay que añadir tres atribuciones dudosas, las invenciones constituyen más de la cuarta parte, aunque hay que tener en cuenta que, por su brevedad, no pueden competir con el resto de su obra poética en número de versos. Y precisamente, una invención es lo que recuerda Gonzalo Fernández de Oviedo: 'y aún una letra le he oýdo atrebuir que me parece bien' (Marcello 1995: 109).

El corpus que estudiaré es el siguiente (en la primera columna, M + número entre paréntesis se refiere a la edición de Macpherson 1998):

no.	ID	11CG	14CG	LB1
1 (M13)	0927	493 (140 ^v)	532 (119 ^v)	244 (77 ^v)
2 (M31)	9305	511 (141 ^r)	550 (120 ^r)	247 (77 ^v)
3 (M32)	4146	512 (141 ^r)	551 (120 ^r)	
4 (M33)	6362	513 (141 ^r)	552 (120 ^r)	
5 (M34)	6363	514 (141 ^r)	553 (120 ^r)	
6 (M43)	6366	523 (141 ^v)	562 (120 ^v)	
7 (M44)	0931	524 (141 ^v)	563 (120 ^v)	248 (77 ^v)
8 (M45)	6367	525 (141 ^v)	564 (120 ^v)	
9 (M46)	6368	526 (141 ^v)	565 (120 ^v)	
10 (M47)	0932	527 (141 ^v)	566 (120 ^v)	249 (77 ^v)
11 (M85)	6384	565 (142 ^v)	601 (121 ^v) ⁶	

⁶ En mi edición modifíco el uso de mayúsculas, introduzco los signos de acentuación, y añado puntuación moderna guiándome por la escasa y ambigua puntuación de la época. Uso mayúsculas en los nombres de figuras alegóricas (Esperanza, Ventura, Memoria), que son personificación del concepto abstracto expresado en minúsculas (esperanza, ventura, memoria). Ocasionalmente rectificó la separación incorrecta de

Las invenciones

1. Sacó don Diego López de Haro vn priuillejo con todas las colores sino la verde:

Todas estas confirmaron:
sólo Esperança quedó,
que no quiso, por ser yo.

LB1: sino verde.

El verde es símbolo en la Edad Media de la juventud y la esperanza. En su versión heráldica, el sinople, se utiliza para simbolizar el amor, la alegría, la juventud y la vitalidad (Pastoureau 1986: 199). Los poetas cancioneriles se muestran con frecuencia desesperados. En numerosos poemas se aborda el tópico de no esperar remedio para sus males o, lo que es lo mismo, no esperar ningún tipo de correspondencia o galardón. En esta ocasión, Diego López de Haro va más allá, al decir que la Esperanza no quiere firmar como testigo el privilegio, por ser él quien es, lo que sugiere la idea de que el enamorado tiene un competidor con más fortuna. Por otra parte, desconozco cuáles son 'todas las colores sino la verde', aunque en los privilegios rodados, que todavía se usaban en el siglo XV, el verde tenía un destacado papel. Así en un privilegio fechado en Ocaña en junio de 1424 los círculos de la rueda que sirve de sello del documento están pintados en rojo o en verde, y en otro privilegio de la época de Fernando IV los círculos estaban pintados únicamente en verde (láminas 38 y 23, respectivamente, de Romero Tallafigo 1995).⁷ El color amarillo solía simbolizar la desesperación (significado que adopta en la composición no. 5) o los celos; el azul, la lealtad... El significado de los diferentes colores en la poesía cancioneril puede deducirse de una composición de Lope de Estúñiga, que reparte entre seis damas adormideras de diferentes colores y hace corresponder a la blanca la amargura de 'amarte syn ser amada', mientras la azul significa 'que nunca uerá pesar/ de cosa que bien amare', pero de la negra o prieta dice 'la qual fue

palabras. Desarrollo las abreviaturas. El texto base de la edición es el de 11CG, ya que, según apuntó Vicente Beltrán (1992: 179-81), y confirma Manuel Moreno (1997: 1082), LB1 pudiera ser un borrador, pues ofrece lecturas bastante discutibles. Detrás del poema se recogen las variantes de LB1 y 14CG. Sigo el orden de 11CG y 14CG.

⁷ Agradezco a la Dra. Kirstin Kennedy, del King's College London, que me haya facilitado esta información.

siempre tristeza / muy más áspera que muerte'; la colorada dice 'A mí me llaman plazer', y la verde 'Esperança los que esperan/ me suelen todos llamar,/ mas algunos desesperan/ por mucho tiempo esperar'. A la amarilla corresponde el amor verdadero 'mas las dubdas y temores/ me ponen mucho tormento', de forma que se puede identificar con los celos (*Cancionero de Estúñiga*, Salvador Miguel 1987: 497-99). También Guevara alude en un extenso poema al simbolismo de distintos colores que deberán adornar su sepultura en 'Amor cruel, engañoso'.⁸ Así, el poeta estaría acompañado de los celos, la tristeza, la fidelidad, etcétera, que sí le otorgaron el privilegio, con lo cual sería más inexplicable y dolorosa la deserción de la Esperanza. Al referirse al simbolismo de los colores, Casas Rigall (1995b: 110) ejemplifica el significado del verde como símbolo de esperanza con esta composición.

A esta invención respondió Cartagena con ocho versos (ID 0928 R0927, 11CG-494) en los que identifica el privilegio de Haro como 'rodado' y conmina al poeta a no poner 'su presumpcion [...] en el árbol vedado', lo que sugiere que podría ser éste el rival amoroso de nuestro autor o que la dama era una mujer casada.⁹

2. Don Diego López de Haro a una capa verde que vestía:

Traygo esperança porque
impossible es, mal tan graue,
que no m'acabe, o s'acabe.

LB1: Lopes / que traýa / imposible es / mal tan grande / s'acabe, o me acabe.

14CG: me acabe

El poema insiste en la idea del anterior, pero ahora el poeta se viste de verde. En la mente de los que le veían estarían las protestas de desesperación habituales en su obra y en la de otros autores cancioneriles. Un amante esperanzado debía sorprender al público, que se preguntaría ansioso si ello se debía a un cambio de actitud

⁸ Sobre el simbolismo de los colores en la poesía de cancionero, véase Le Gentil 1949-52: I, 192-93, Casas Rigall 1995b: 110-13 y Macpherson 1998: 23-24.

⁹ Como me hizo notar Ian Macpherson, a quien agradezco su observación, es posible, pero no probable, que exista rivalidad amorosa entre Haro y Cartagena, puesto que durante las fiestas de 1475 en Valladolid el segundo no sólo contesta la invención de Haro, sino también otras seis invenciones, lo que podría indicar que había recibido un encargo oficial de responder a los autores.

de la dama. Rápidamente se sigue la respuesta a esa sospecha inexpresada: la fuerza de su sufrimiento le hace creer que éste acabe pronto. No espera, pues, el galardón, ni ser correspondido. La situación es la misma que en el poema anterior, pero ahora la desesperación amorosa le lleva a tener otro tipo de esperanza: la de la muerte. Sólo en segunda instancia se le ocurre al poeta la posibilidad de que su dolor desaparezca. Por tanto, parece preferible la lectura de 11CG y 14CG, que anteponen el fin del poeta al de su sufrimiento. Por otra parte, 'graue' conviene a 'dolor', y a la posibilidad de la muerte, mejor que 'grande'.

En las invenciones las palabras acompañaban una imagen o divisa. El cuerpo visual de este texto no va a ser ningún dibujo, bordadura, pintura o cimera artificiosamente construida. El poeta parte de un elemento de la vida cotidiana: de una de las prendas que viste y, en concreto, de la más externa, es decir, la más visible. No será el único: una capa negra es utilizada como divisa en una invención de Luis de Torres (ID 0942), que en otra ocasión (ID 0941) habla de una capa decorada con estrellas. Otra capa aparece en una invención de Arellano (ID 4147 S0915).

3. Otra letra suya a una capa leonada con vnas manzillas en ella, y dixo:

Quando de mi corazón
sallen manzillas al paño,
¡qué tal deue ser el daño!

'Mancilla', según Covarrubias (1943: sv), es 'Qualquiera llaga o herida que nos mueve a compassión. Es diminutivo de mancha o mácula'. El autor juega con un doble sentido, como es caro a este tipo de poesía 'de la agudeza' (Casas Rigall 1995a: 14). No es el único: Nicolás Núñez pide a su dama un limón 'para sanar las manzillas' (Whinnom 1981: 52). El paño de la capa, de color leonado (de nuevo aparece la importancia del color, aunque esta vez no en la letra sino sólo en la divisa), presenta manchas. El poeta se vale de su aspecto desaseado para ofrecer a la vez una disculpa cortés y para expresar sus sentimientos amorosos. El color leonado de la capa debe identificarse, de acuerdo con Casas Rigall (1995b: 111), con el amarillo, símbolo del sufrimiento amoroso. El leonado es objeto de un poema de Guevara, que lo asocia con la congoja y lo enfrenta con el verde, que representa la esperanza (11CG-227, ID 6173).

4. Del mismo a una sierpe partida por medio, que sacó por cimera, con vna yerua en la boca con que se cura poniéndola sobre la herida, y dixo:

Curó partida por medio,
 porque, quanto Dios crió,
 todo tiene su remedio
 sino yo.

La invención hace referencia a una creencia que podemos encontrar en los bestiarios medievales: la de la inmortalidad de la serpiente, capaz de rejuvenecerse con cada cambio de piel. Se atribuía a la serpiente la capacidad de recuperar la vista frotándose los ojos con hinojo (Sebastián 1986: 82-83). También se conocía que 'su vida es en la cabeça, en manera que sy la cabeça con dos dedos le fincase de su cuerpo, bive' (Latini 1989: 72). Diego López de Haro combina las dos leyendas y se compara a sí mismo con la serpiente herida, pero mientras ésta puede curarse, el poeta no tiene salvación. Construye así una hipérbole de su sufrimiento amoroso, al presentarse como la única criatura de la creación cuyo mal no puede remediarse. Quizá no sea impropio pensar que el poeta se queja de que no existe una hierba que sane su sufrimiento amoroso, aludiendo tal vez a la posibilidad de un filtro o bebedizo mágico. Macpherson (1998: 63) comenta respecto a la serpiente de la divisa, que es 'a visual representation of the metaphor of the lover torn into two by the conflict between reason and desire'. A pesar de la utilización de las palabras *medio* y *remedio*, habitualmente usadas en la poesía cancioneril con un significado erótico (Moreno en prensa), no parece que sea ése el caso en esta ocasión.

5. Del mismo, que traía en bordadura vna retama que tiene la flor amarilla y la rama verde, y dixo:

Es la rama ell esperança,
 mas su fin es de manera
 que la flor la desespera.

Se trata de otra invención basada en el simbolismo de los colores (Casas Rigall 1995b: 102 la utiliza para ejemplificar su uso en la poesía cancioneril): la esperanza, simbolizada por el verde de la rama, acaba convirtiéndose en desesperación, simbolizada por el amarillo de la flor. La combinación de los colores verde y amarillo

fue utilizada a menudo en los siglos XIV y XV como señal de la locura. A fines de la Edad Media el amarillo había perdido su asociación simbólica con el oro y lo que éste connota para convertirse en 'la couleur de la bile, du mensonge, de la trahison et de l'hérésie' (Pastoureau 1986: 30) y, como ya se ha visto, de los celos y el sufrimiento amoroso.

Por otra parte, aquí se añade al de los colores el simbolismo de las plantas. La retama se conocía desde Dioscórides por sus poderes curativos y por su sabor amargo (Covarrubias 1943: sv). A esta segunda característica puede hacer referencia Diego López de Haro: la flor es amarilla como símbolo de desesperación y, por tanto, amarga. También podría pensarse que, si la falta de esperanza condujese a dejar de amar, ésa sería, aunque amarga, la curación del enamorado, el 'fin' de su amor. Obviamente, la rama y la flor pueden ser interpretadas también en clave erótica: la 'rama' del poeta tendría su fin en la 'flor' de la dama, que se niega a corresponderle, produciendo así la 'desesperación' subsiguiente.

6. Sacó don Diego López de Haro vno licornio que se toma en las haldas de alguna donzella, y dize:

Quando el tal, sin que se asombre,
se prende de sólo's ver,
¿qué haré yo, que soy ombre,
podiéndo's más conoscer?¹⁰

Es bien sabido que los bestiarios medievales describían la caza de este animal diciendo que sólo era posible capturarlo presentándole una hermosa doncella pura y virginal, a cuya atracción el animal no podía resistirse, durmiéndose finalmente en su regazo (Latini 1989: 92, Malaxecheverría 1986: 146-52 y Sebastián 1986: 28). De este modo el poeta alaba la virtud de su dama, su castidad y no sólo, como parece en una primera lectura, su belleza. Él mismo se compara con el unicornio, por lo que ha de sobreentenderse que también desearía ocupar el lugar de éste durmiendo en el regazo de la dama. Macpherson (1998: 69) sugiere que el poeta 'speculates erotically about the possibilities of knowing her (in all the senses of the word) more fully'. Sin excluir esta interpretación, basada en el sentido bíblico del verbo 'conocer', hay que tener en cuenta que el

¹⁰ Respeto la separación de 'vno licornio' porque remite a la palabra francesa *licorne*.

poeta puede estar aludiendo a la vez al hecho de que el amor se origina en el conocimiento y la percepción de las virtudes del ser amado.

7. Otra de don Diego Lopes a la Memoria, que se pinta vna donzella con la cara que mira hazia tras, y dize:

Ved, el biuo, si es razón
de querella,
pues el muerto biue en ella.

LB1: El mismo a la Memoria / mira atrás / que dé querella / bibe en ella.¹¹

Esta invención es recordada de forma diferente por Gonzálo Fernández de Oviedo:

SER[ENO]. Dixéronme que auía sacado una muerte o calaberna de muerto y en ella una memoria. ALC[AIDE]. ¿Cómo se da a entender? o ¿por qué figura o carácter la memoria? SER[ENO]. Atan un hilo al dedo al neçio, o desmemorado para que se acuerde, de por aquel hilo, de lo que quieren que, por él, se le acuerde e ansí sobre la calaberna yba un hilo atado en rredondo como sortixa e la letra dezía desta manera:

bed si deuo de querella
pues quel muerto biue en ella

ALC[AIDE]. La letra es mui linda e mui sentida: que a la uerdad los hombres famosos, aunque sean muertos, biuen en uirtud de su buena memoria, y don Diego López, como él se contaua por muerto de amores, tenía rrazón de querer la memoria. (*Batallas y quinquagenas*, fol. 476^{rv})

Las palabras de Fernández de Oviedo llevan a pensar en la importancia del elemento visual en este tipo de composición, pues, efectivamente, el texto no es el mismo cuando acompaña a una calavera con un hilo enrollado, imagen claramente moralizante, que cuando acompaña la imagen de una hermosa donzella con la cara vuelta hacia atrás, que remite a un contexto más cortesano y, quizá, amoroso. Aunque atestigua la fama de que gozó esta invención en concreto, también testimonia una vida propia de la misma, pues no sólo la divisa es diferente: también lo es la letra. La explicación pudiera ser un fallo en la memoria de Fernández de Oviedo (irónicamente al recordar una invención dedicada a esta facultad);

¹¹ Dutton (1990-91) lee 'quedo'. Macpherson (1998: 69) lee 'que dé'. Al observar el manuscrito se advierte que la 'o' final suele tener una perfecta forma redondeada, cosa que no ocurre en este caso. La palabra 'quedo' aparece en la columna anterior del folio 77^v, y la comparación no hace sino confirmar la diferencia. Ciertamente es que esa letra final tampoco es una 'e' bien dibujada: podría ser una marca de abreviatura.

o tal vez no estuvo presente en las justas en las que Diego López de Haro llevó esta invención y la aprendió (mal) de oídas; o sabía sólo la letra y se inventó la divisa... O quizá el autor reutilizó en otra celebración caballeresca la misma letra con otra divisa diferente.

Alude el poeta al tema de la vida de la fama que perdura después de la muerte, cuyas principales manifestaciones se encuentran en las *Coplas* de Manrique y en el prólogo de Fernán Pérez de Guzmán a sus *Generaciones y semblanzas*, y que tan caro fue a la literatura del siglo xv. La imagen femenina de la divisa indica, sin embargo, que la letra puede tener un doble sentido y no ser sólo filosófica, sino también amorosa, como la mayoría de las obras de este género. El significado filosófico, más tópico y evidente, encubriría en ese caso la intención amorosa, mucho más difícil de captar. ¿Quizá habría que ver en la oposición muerto-vivo, la del antiguo amante, rechazado en favor de uno nuevo? Al mismo tiempo se insinuaría a éste último que debe desear la memoria porque tal vez pronto ocupará a su vez el puesto del enamorado caído en desgracia y sólo los recuerdos le darán vida. ¿O será el vivo el que contemplando a la dama no se enamora, mientras el muerto es el enamorado a quien sólo dan placer los recuerdos? En esta línea va la interpretación de Macpherson (1998: 69): 'The living (those not in love) should question whether it is good to want memory, given that the dead (those in love) live in the memory of the beloved, which is their inferno.' Otra posibilidad es que 'vivo' se refiera al original del que está tomado el retrato, es decir, a la dama. En ese caso el poeta se consideraría a sí mismo muerto de amor y tendría vida sólo en el recuerdo de ella. Esta última interpretación, que parece ajustarse bien a la letra de la invención y que se prestaría también a implicaciones eróticas, requeriría que la divisa fuera un retrato de la dama, algo realmente anómalo según las normas que regían el género (véase el comentario de Macpherson 1998: 14 a Paolo Giovio) y no se explicaría entonces que Hernando del Castillo identifique la imagen con una personificación de la Memoria. Por otra parte, en 'querella' se conjugan los significados de 'quererla' y de 'queja'. El poeta anima bien a desear la Memoria (la vida de la fama), bien a quejarse de ella por mantener vivo al enamorado.

8. Del mismo, a las figuras d'un paño francés, y dixo:

Lo que memoria posee
 en todas parte[s] se vee.

11CG: 'parte'. 14CG: 'partes'

Puesto que no se dice qué representan las figuras, hay que suponer que el compilador lo consideró un aspecto indiferente para la comprensión del poema, pues Hernando del Castillo es incluso 'tan puntilloso' en sus rúbricas que con frecuencia está 'al borde de la impertinencia' (Casas Rigall 1995b: 102). Podemos deducir del texto que el poeta ve en dichas figuras una imagen de su dama, a quien, al no poder apartar de su pensamiento, cree reconocer en el dibujo. Una dificultad, que me ha sido señalada por Ian Macpherson, es que Paolo Giovio afirma que en este género no se permite la representación humana, por lo que el retrato de la dama en la divisa supondría una excepción. Sin embargo, el italiano Paolo Giovio (o Jovio) publica su *Dialogo dell'impresa militari et amorose* en Lyon en 1561, es decir, en una época muy posterior a la de la obra de López de Haro. Además se refiere al género de las empresas, que aunque heredero del de las invenciones y motes, se parece más a los segundos y podría presentar notables diferencias respecto a las primeras. De hecho, el español Juan de Horozco manifiesta su opinión de que los emblemas se diferencian de las empresas precisamente por permitir mayores licencias en las divisas, y tanto en las empresas de Juan de Borja como en las de Saavedra Fajardo o Francisco de la Reguera se contraviene en alguna ocasión la norma de la ausencia de la figura humana (González de Zárate 1987: 4; Reguera 1990: 23). Otra interpretación posible es que las figuras representen a la Memoria, personificándola, pero el poeta parece referirse más bien al concepto abstracto de memoria que a la alegoría de éste, y por otra parte, el uso del plural en 'figuras' descarta la identificación de éstas con aquélla. El autor tampoco indica que las figuras retraten realmente a su dama; más bien al contrario: la semejanza no debía ser evidente, pues de otra forma no tendría sentido que éste ensalzase la intensidad de su sentimiento amoroso diciendo que veía a su amada en 'todas partes', es decir, incluso donde no está. La mención a la memoria conecta esta composición con la anterior, lo que constituye un nuevo argumento para creer que aquélla tiene también un significado amoroso.

9. Del mismo, que traía en vnos reposteros muchos ojos:

Que todos pudieran ver
sólo vn bien, auíe de ser.

'Suele algunas vezes sinificar repostero un paño quadrado con las armas del señor, que se pone sobre las acémilas' (Covarrubias 1943: sv). El tema es la relatividad de los juicios humanos. Se trata pues de un asunto filosófico o moral. El poeta desearía que fuera posible un acuerdo absoluto sobre lo que es bueno. Transpuesto al universo amoroso, se referirá al deseo del autor de que todos fueran capaces de ver la superioridad de su dama. El uso del subjuntivo 'pudieran' implica que no sucede así. Diego López sugiere que quienes no están de acuerdo con él se encuentran ciegos: no pueden ver, como no pueden ver tampoco los ojos pintados o bordados en los reposteros.

10. Otra suya a un laúd negro, y las cuerdas verdes y quebradas:

Traygo, como veys, tristura
do plazer nunca s'alcança,
después que quebró Ventura
las cuerdas del esperança.

LB1: El mismo a un lahú negro [resto del título suprimido]: / pues plazer / en la fe de mj esperanza [este verso sustituye a los dos últimos].

La variante de LB1 constituye el único caso en las invenciones de López de Haro en que existe una notable diferencia respecto a las lecturas recogidas por Hernando del Castillo. La versión de éste concierda mejor con la parte gráfica de la invención. LB1, que no menciona las cuerdas del laúd, ni su color verde ni su rotura, suprime en la letra las referencias a ellas. La divisa y la letra de 11CG y 14CG son más complejas y elaboradas.

De nuevo la divisa consiste en un elemento tomado de la realidad cortesana. El poeta se identifica con el instrumento, cuyas cuerdas verdes están rotas. Del mismo modo él está triste (negro) pues sus esperanzas han quedado quebradas. Como en muchas de las invenciones vistas, se realiza un juego con el significado de los colores. El negro, ya en una *ballade* de Guillaume de Machaut, es el color del luto (Le Gentil 1949-52: 1, 192), y con el mismo simbolismo, de dolor y muerte, aparece en los cancioneros castellanos (Casas Rigall 1995b: 110). El hecho de que haya sido la Ventura quien haya roto las cuerdas indica una personalización de este concepto abstracto. El poeta se ve a sí mismo, pues, como un instrumento

musical que la Ventura (la suerte) ha maltratado hasta dañarlo. Puesto que la música se asocia con la alegría (el 'plazer'), el poeta podría insinuar que al faltarle la esperanza será, como el laúd mudo, incapaz de deleitar con su 'música': la poesía.

11. Don Diego López de Haro traía en el bonete vna puerta de oro cerrada, y dixo:

D'un dolor que Dios os guarde
fue cerrada aquesta puerta,
quando Esperança fue muerta.

La composición se basa en un hipérbaton: la Esperanza ha muerto de dolor, por lo que su casa aparecerá en adelante cerrada. Al estar la divisa representada en el bonete, que cubre la cabeza, debe de ser ésta el habitáculo de la Esperanza, y la puerta cerrada por el luto es, probablemente, la de los elevados pensamientos amorosos del autor. El oro, que remite al color amarillo, sugiere que donde habitaba la Esperanza ya sólo queda la desesperación. La calidad del dolor sufrido queda magnificada por el encarecimiento de la frase popular 'que Dios os guarde'.

Consideraciones generales

La brevedad de las invenciones no permite establecer con certeza la relación entre los tres cancioneros que las recogen (Alvar 1991 y Moreno 1997), aunque la lectura de 11CG, idéntica a la de 14CG, resulta preferible, tanto por el detenimiento con que se explica la divisa, lo que ayuda a comprender mejor el significado de la letra, como por la corrección de ésta. En las ocasiones en las que la variante es relativamente importante, como en la invención no. 10, que pasa de cuatro a tres versos, la lectura del *Cancionero general* concierta mejor con el elemento visual, es más completa y ofrece mayor sentido. Hernando del Castillo reproduce también un corpus notablemente mayor de invenciones. Aunque en 14CG incorporó algún poema nuevo de López de Haro a los que ya había recogido en 11CG, entre éstos no se encuentra ninguna invención.

Si se considera el conjunto de las invenciones de Diego López de Haro, destaca un tema favorito: la esperanza y los males que acarrea su falta al enamorado. Acerca de esto tratan las composiciones 1, 2, 5, 10 y 11. Éste es también uno de los temas fundamentales en el resto de su obra poética. Podemos encontrarlo, por ejemplo, en los versos finales de la *Carta [...] a doña Marina*

en varias estrofas de su composición 'Yo soy el que siempre llora' (ID 6083), en 'No lloro yo los dolores' (ID 1118), 'Penoso está el sentimiento' (ID 1116), 'Pues no me vale ventura' (ID 6084), en la canción 'Quando acierta el desear' (ID 1120) o en el villancico 'Mi esperanza es acabada' (ID 6858), y en 'Ya no sé cómo me quexe' (ID 6085) y 'Ved que tal es mi beuir' (ID 1124), donde se combina con el tema de la memoria.

quan contados y quan largos
son los días del qu' espera,
y quan amargos! (ID 1122, 11CG-92, vv. 79-81)

mi esperanza dolorida
del todo se me despide (ID 1116, 11CG-101, vv. 33-34)

Porque el presente dolor,
de lo passado membrança,
la pena torna mayor
y menor ell esperanza (ID 1124, 11CG-369, vv. 5-8)

Por tanto, la preocupación central de las invenciones constituye un tema importante en el resto de su obra poética, y la única diferencia fundamental consiste en que en ellas ha personificado este concepto abstracto o ha establecido una metáfora identificando la esperanza con diferentes objetos, basándose en el simbolismo del color verde.

Otro tema importante de su obra lírica, el amoroso, está presente también en las invenciones 3, 4 y 11, que tratan sobre el tópico sufrimiento del enamorado. En otras se combina el tema filosófico con el amoroso, por ejemplo, en la composición no. 9, que trata el tema de la subjetividad del bien. La no. 6, al tiempo que alaba la belleza y virtud de la dama, relaciona el origen del amor con el conocimiento. Otras dos invenciones (las nos. 7 y 8) giran en torno al tema de la memoria que, como ya se ha dicho, también aparece en otras composiciones suyas más extensas. Incluso algunas de las invenciones que tratan acerca de la esperanza tienen también cierto contenido filosófico. Por tanto, aunque predomina el contenido amoroso, no es exclusivo, pues se da entrada en estos brevísimos poemas a consideraciones morales y filosóficas, algo realmente raro en el género. Por otra parte, la vertiente filosófica de la poesía de López de Haro queda reflejada en sus dos poemas más ambiciosos: el *Aviso para cuerdos* y el *Diálogo entre la razón y el pensamiento*. Debe concluirse que existe una unidad fundamental entre los temas desarrollados en las invenciones y los presentes en el resto de su obra poética. Las invenciones, a pesar de constituir un grupo aparte por sus características métricas, por su brevedad y, sobre todo, por ir

acompañadas de un complemento visual, no pueden ser estudiadas sin tener en cuenta el resto de la producción cancioneril de López de Haro, en la que predominan los mismos temas y preocupaciones.

En cuanto a sus divisas, se basan preferentemente en el simbolismo, ya sea el de los colores (verde, negro, amarillo) o el de los animales de los bestiarios (sierpe, unicornio). Si se observa el índice de divisas en Macpherson 1998: 114-15, se aprecia mejor la originalidad de López de Haro: sólo él utilizó las divisas del unicornio y la sierpe, la rama, la retama, la memoria, la doncella, las mancillas, el laúd, el repostero, la puerta, o el simbolismo del leonado y el amarillo (aunque amarillo y oro se consideran en la heráldica como un único color a efectos simbólicos, no he computado aquí las alusiones al oro, pues como señala Pastoureau 1986: 30, la identificación de oro y amarillo estaba desapareciendo a fines de la Edad Media). El oro, el negro o el verde, sin embargo, son utilizados en varias invenciones de diferentes autores, al igual que divisas basadas en ojos, o en flores, hierbas o animales. En la Edad Media el uso de bestiarios, herbarios, lapidarios y tratados de heráldica convirtió a algunos animales, plantas y piedras preciosas en 'emblemas de ciertas ideas' (Whinnom 1981: 51). Aunque era habitual en las invenciones que la letra hiciese referencia al objeto de la divisa o a su color (Whinnom 1981: 47), Diego López de Haro es uno de los autores que más uso hace del simbolismo de colores, animales y plantas. En cambio, no encontramos en su obra invenciones basadas en acertijos sobre un nombre propio (*argumentum a nomine*), ni en contenidos de raigambre bélico-caballeresca, ni en la aplicación al tema amoroso de un componente de carácter religioso, fórmulas habituales en estos enigmas (Casas Rigall 1995b: 98-102). Llama la atención el hecho de que en varias ocasiones el elemento visual de la invención no ha sido creado para acompañar a la letra, sino que se ha tomado de la realidad cotidiana y ofrece una apariencia 'casual': así tenemos una pieza del vestuario, la capa, objeto de dos composiciones, y un instrumento musical (el laúd). El simbolismo del color y la imagen de la capa también aparecen en su *Testamento de amores*, demostrando de nuevo la unidad que mantiene su producción cancioneril:

y el que fuere, no de amores
vaya vestido indecoro,
mas vaya de desfavores,
en vna capa de lloro,
cubierta de más dolores [...]

No dexando mi llorar,
insertas mis ocasiones,
porque el color del penar
con el matiz de passiones
no las dexe despintar.
(ID 1114, 14CG-21 (LB1-435 no
contiene los mismos versos): vv. 26-30 & 36-40)

Como ya se ha dicho, este uso de la prenda de vestir como apoyo visual a un texto no es exclusivo de López de Haro, aunque no sea tampoco habitual en las invenciones.

Las divisas de Diego López son moderadamente originales: inscribiéndose dentro de la tradición y utilizando como fuente el simbolismo bien establecido de animales, plantas y colores, como tantos otros, es, sin embargo, capaz de variar los motivos más empleados. No puede hablarse de novedad en sus divisas, pero tampoco de repetición. Mantiene un relativo equilibrio entre lo conocido y aceptado como tópico y la búsqueda, en el acervo cultural, de motivos que todavía no han sido empleados (o lo han sido en escasa medida) por otros. En dos ocasiones, al presentar en sus divisas figuras de doncellas, resulta no sólo original, sino incluso transgresor respecto a la norma que prohibía las representaciones humanas. Parece, a pesar de todo, un tanto pobre y reiterativo en la utilización de los mecanismos que crean el enigma básico de la invención, pues se limita prácticamente a uno sólo: el simbolismo, desdeñando el *argumentum a nomine* o la transposición de los contenidos caballerescos o religiosos al marco amoroso.

En cuanto a la métrica, predominan las composiciones de tres versos, libre el primero y pareados en consonante los dos últimos: composiciones 1, 2, 3, 5, 7, 11. También el no. 10 en LB1 es un terceto con el primer verso libre, forma que Navarro Tomás (1991: 125) considera típica en la gaya ciencia y que en las invenciones recogidas en el *Cancionero general* constituye la estrofa predominante, siendo la del 41%, seguida de las composiciones de dos (31%) y cuatro versos (19%) (Macpherson 1998: 19-20). La no. 3 ofrece la peculiaridad de que el verso primero rima en asonante con el resto. Son pareados las 8 y 9. De cuatro versos son la invención 4, la 6 y la 10: 'Son muchas las redondillas sueltas que se encuentran en la sección de "Invenciones y letras de justadores" del *Canc. gral.*' (Navarro Tomás 1991: 126). Las redondillas de las invenciones de López de Haro se atienen a la rima más tradicional, en *abab*, ya usada en poemas narrativos de los siglos XIII y XIV. Como es típico del género, el verso utilizado es el octosílabo, en dos ocasiones (las

invenciones 4 y 7) combinado con el verso de pie quebrado, que se da también, según indica Macpherson (1998: 20) en el 8% de las invenciones del *Cancionero general*. Por tanto, las invenciones de Diego López se adaptan perfectamente a las normas del género, y no muestran ninguna innovación o peculiaridad métrica respecto a las del resto de los poetas de cancionero.

En resumen, las invenciones de Diego López de Haro discurren en torno a las mismas preocupaciones que encontramos en el resto de su poesía y muestran una notable unidad en cuanto a temas y motivos visuales. No sobresalen entre las composiciones pertenecientes a este género: su métrica, el recurso al simbolismo en las divisas y sus temas amorosos son habituales en este tipo de poemas. La principal originalidad de López de Haro se encuentra en la búsqueda de símbolos poco utilizados, en el uso de objetos de la vida cotidiana y de figuras humanas como apoyo visual al texto y en la contaminación del tema amoroso con contenidos filosóficos. Destaca, por otra parte, lo que parece una voluntaria reducción de recursos y temas: entre los primeros, el simbolismo en sus divisas y la personificación de figuras alegóricas y las metáforas en sus letras; entre los segundos, la esperanza, el sufrimiento amoroso y los conceptos filosóficos de memoria, subjetividad del bien y el tema del conocimiento como origen del amor. Como autor de invenciones prefiere que el enigma básico de la composición encuentre su solución en el mundo de los conceptos abstractos, más que en los juegos basados en la ambivalencia del lenguaje. Aunque lo erótico no está ausente de su obra, no parece que sea ése su sentido principal. Tal vez no destaque como un poeta especialmente agudo en la creación de invenciones, pues sus enigmas no son demasiado difíciles de desvelar, pero no puede negársele cierta originalidad y una fuerte personalidad que le lleva a desdeñar el abordar temas que no le interesan o recursos que no aportan una mayor densidad al asunto expuesto. Sus invenciones, al igual que el resto de su obra cancioneril, nos muestran a un poeta de carácter serio, preocupado por el mundo de las ideas, más que por la brillantez y el adorno de sus composiciones.

OBRAS CITADAS

- ALVAR, Carlos, 1991. 'LB1 y otros cancioneros castellanos', en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers: Actes du Colloque de Liège 1989*, ed. Madeleine Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de

- l'Université de Liège, 258 (Liège: Univ.), pp. 469-97.
- BELTRÁN, Vicente, 1992. 'Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique', en *Historia y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv: Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet & J. L. Sirera (València: Dept. de Filologia Espanyola, Univ. de València), pp. 167-88.
- BUCETA, Erasmo, 1929a. 'Aviso para cuerdos', *RH*, 76: 321-45.
- , 1929b. 'Contribución al estudio de la diplomacia de los Reyes Católicos', *Anuario de Historia del Derecho Español*, 6: 145-96.
- , 1930a. 'Nuevos datos sobre la diplomacia de los Reyes Católicos: minuta de las instrucciones para la embajada de Roma en 1493', *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 97: 331-59.
- , 1930b. 'Tres cartas de don Diego López de Haro al Emperador', *BRAE*, 17: 363-95.
- , 1933. 'Cartel de desafío enviado por D. Diego López de Haro al adelantado de Murcia, Pedro Fajardo, 1480', *RH*, 81.1: 456-74.
- CASAS RIGALL, Juan, 1995a. 'La agudeza en el cancionero amatorio castellano: líneas maestras', en *Medievo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes (Granada: Universidad), II, pp. 7-21.
- , 1995b. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Monografías da Universidade, 185 (Santiago de Compostela: Universidade).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1943. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Joaquín Horta). Reimpr. Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- DUTTON, Brian, ed., con Jineen KROGSTAD, 1990-91. *Cancionero del siglo xv, c. 1360-1520*, BESXV, Serie Maior, 1-7 (Salamanca: Universidad & BESXV).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, 1974. *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures: Texts, Textual Studies and Translations, 1 (Chapel Hill: Department of Romance Languages, University of North Carolina).
- , 1989. *Batallas y quinquagenas*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Lengua y Literatura, 4 (Salamanca: Diputación Provincial).
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, ed., 1987. 'Emblemas regio-políticos' de Juan de Solórzano, prolog. Santiago Sebastián, trad. de epigramas Lorenzo Matheu y Sanz, revisada por Francisco Tejada Vizuete, *Emblemática*, 1 (Madrid: Tuero).
- GRACIÁN, Baltasar, 1987. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, CCa, 14-15 (Madrid: Castalia).
- LE GENTIL, Pierre, 1949-52. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* (Rennes: Plihon).
- LATINI, Brunetto, 1989. *Libro del tesoro: versión castellana de 'Li Livres dou Tresor'*, ed. Spurgeon Baldwin, Spanish Series, 46 (Madison: HSMS).
- MACPHERSON, Ian, 1998. *The 'Invenciones y letras' of the 'Cancionero general'*, PMHRS, 9.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, trad., 1986. *Bestiario medieval*, Selección de Lecturas Medievales, 18 (Madrid: Siruela).

- MARCELLO, Elena Elisabetta, 1995. 'Diego López de Haro, poeta *cancioneril*: profilo storico-biografico', *Il Confronto Letterario*, 12: 105-29.
- MORENO, MANUEL, 1997. 'Sobre la relación de LBI con 11CG y 14CG', en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. José Manuel Lucía (Alcalá de Henares: Univ. de Alcalá), II, pp. 1069-83.
- , en prensa. 'El dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir'.
- NAVARRO TOMÁS, T., 1991. *Métrica española*, Colección Labor, ns, 11 (Barcelona: Labor).
- PASTOUREAU, Michel, 1986. *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales* (Paris: Le Léopard d'Or).
- PULGAR, Fernando del, 1943. *Crónica de los Reyes Católicos por su secretario: versión inédita*, ed. Juan de Mata Carriazo, CCE, 5-6 (Madrid: Espasa-Calpe).
- REGUERA, Francisco de la, 1990. *Empresas de los Reyes de Castilla y León*, ed. César Hernández Alonso (Valladolid: Universidad).
- RICO, Francisco, 1990. "'Un penacho de penas": de algunas invenciones y letras de caballeros', en su *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV*, *Filología*, 22 (Barcelona: Crítica), pp. 189-227.
- ROMERO TALLAFIGO, Manuel, et al., 1995. *Arte de leer escrituras antiguas: paleografía de lectura* (Huelva: Universidad).
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, ed., 1987. *Cancionero de Estúñiga*, Clásicos Alhambra, 33 (Madrid: Alhambra).
- SEBASTIÁN, Santiago, ed., 1986. 'El Fisiólogo' atribuido a San Epifanio seguido de 'El bestiario toscano', trad. del latín Francisco Tejada Vizuete, trad. del catalán Alfred Serrano i Donet & Josep Sanchís i Carbonell, *Investigación y Crítica*, 2 (Madrid: Ediciones Tuero).
- WHINNOM, Keith, 1981. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Languages Series, Hispanic Monographs, 2 (Durham: University).