

ISABELLA TOMASSETTI

FORMAS MÉTRICAS, RIMAS Y LÉXICO EN RIMA: EL *USUS POETANDI* DE DIEGO DE VALERA

Sapienza Università di Roma

Resumen

El corpus poético de Diego de Valera fue minusvalorado durante mucho tiempo, debido a la preponderancia de su obra historiográfica y político-moral, pero constituye una parcela muy importante de la historia de la poesía cortesana tardomedieval, tanto por sus aspectos formales como por sus componentes estilísticos y temáticos. En este artículo se examinan las formas métricas utilizadas por el poeta y se ahonda en el estudio de las rimas y del léxico en rima para detectar algunas constantes de la técnica creativa de Valera. El análisis de todos estos aspectos formales se ha revelado especialmente útil en el terreno ecdótico, pues ha permitido conjeturar enmiendas de lugares corruptos de acuerdo con el *usus poetandi* de Diego de Valera.

palabras clave: Diego de Valera, métrica, rimas, léxico, ecdótica

Abstract

Metric forms, rhymes and rhyming lexicon: the *usus poetandi* of Diego de Valera

*The poetic corpus of Diego de Valera was undervalued for a long time, due to the preponderance of his historiographic and political-moral work, but it constitutes a very important part of the history of late medieval court poetry, both for its formal aspects and for its stylistic and thematic components. This article examines the metric forms used by the poet and delves into the study of rhymes and rhyming lexicon to detect some constants of Valera's creative technique. The analysis of all these formal aspects has proven to be especially useful in the ecdotic field, since it has allowed us to conjecture amendments of corrupt places in accordance with the *usus poetandi* of Diego de Valera.*

keywords: Diego de Valera, metrics, rhymes, lexicon, ecdotic

1. El corpus poético de Diego de Valera

Entre los poetas del siglo XV, Diego de Valera es sin duda una de las figuras más versátiles y poliédricas, tanto por la riqueza de los temas abordados como por la variedad de las formas experimentadas: su producción revela, entre otras cosas, la impronta de su formación letrada y el oficio de cronista y diplomático real. En efecto, como ya realizó Carlos Alvar (1998), aunque Valera se haya señalado en la historia de la literatura castellana más por su talante de prosista que por su vocación poética, la superioridad de la obra historiográfica y político-moral no debe inducirnos a minusvalorar su poesía¹.

Diego de Valera nació en Cuenca en 1412 de familia conversa: hijo de Alonso de Chirino, médico de cámara del rey Juan II, entró muy pronto en la corte como doncel del Rey y sucesivamente del príncipe Enrique IV. Su larga existencia (murió en 1488) le permitió participar en las vicisitudes de los reinados de Juan II, Enrique IV y de los Reyes Católicos, en todos los cuales pudo ejercer cargos políticos de envergadura (Moya 2007, 2008, 2011; Torre y Franco-Romero 1914; Salvador Miguel 1977). Como es frecuente en la tradición manuscrita de los poetas castellanos, el corpus de Diego de Valera responde básicamente a una tipología monotestimonial y en este caso se observa una significativa distribución de los poemas en bloques independientes transmitidos por un solo códice.

Hemos de suponer que la primera parte de la producción poética de Valera se remonte a una etapa muy temprana de su vida, es decir a los años en que gravitó alrededor de la corte de Juan II y Enrique IV, como era habitual en la trayectoria de los poetas cortesanos del siglo XV. Sin embargo, podemos atribuir una datación segura solo a los textos dirigidos a Álvaro de Luna (en este caso tendríamos un término *post quem* en 1453, año de la ejecución del Condestable, pues Valera se refiere a la caída del valido de Juan II) y a los que se recogen en PN13, que debió ser confeccionado a finales de la década de los sesenta, como he podido averiguar estudiando el códice (Tomassetti 2014). Creo que es un intervalo temporal aceptable, pero hemos de plantearnos alguna pregunta sobre las razones de una circulación tan fragmentaria y a la vez tan rigurosamente repartida entre diferentes códices: el hecho de que la obra de Valera haya llegado mayoritariamente en cuatro cancioneros independientes no solo sugiere que el autor compuso esos textos en períodos distintos, sino que dichas composiciones tuvieron una difu-

1 Precisamente por esta razón he emprendido la edición crítica del corpus poético de Diego de Valera, cuyas entregas se han publicado en diferentes artículos a lo largo de los últimos años (Tomassetti 2015, 2016, 2017, 2018a, 2018b, 2018c, 2019a, 2019b, 2021).

sión muy localizada y restringida, probablemente a través de cuadernos de autor que llegaron a las manos de los compiladores habiendo circulado muy poco. No se explicaría de otra forma la existencia de secciones cerradas y compactas que pertenecen a cancioneros independientes entre sí: en efecto, los únicos textos que figuran en más de un cancionero son el decir que lleva el título de *Ledanía* (MH1 y SA10), las canciones “Vuestra belleza sin par” (MN54 y RC1), “Adiós mi libertad” (MN54, PN4, PN8, PN12, RC1) y el perqué “Por no tener que librar” (PN10 y RC1). Es bastante difícil determinar las razones de la presencia de la *Ledanía* en dos cancioneros independientes, pero en los otros tres casos se explica perfectamente por la pertenencia de los códices a la misma familia (MN54, RC1 y la constelación de códices parisinos que se remontan a la familia napolitano-aragonesa). En cuanto a la cronología de las distintas secciones, los poemas recogidos en MN54, SA10a y SA10b se pueden adscribir al período que va de 1430 a 1445; los poemas recogidos en MH1 se remontan al intervalo 1445-1453 y finalmente los textos conservados en PN13 pueden datarse en los años que van de 1465 a 1468. Resumiendo cuanto se ha dicho sobre la tradición de Valera, se puede esquematizar en la siguiente tabla la *recensio* del corpus poético²:

N.	ID Dutton	Incipit	Testimonio
I	0047	Adiós mi libertad	MN-54-44; PN4-42; PN8-48; PN12-40; RC1-42
II	0571	Non sé gracias ni dolores	MN54-73
III	0580	Señores mucho pesar	MN54-83
IV	0581	Señora en mucho cuidado	MN54-84
V	0596	Vuestra belleza sin par	MN54-99; RC1-77
VI.a	1697	No te remiembres amor	SA10a-1
VI.b	1698	Bien aventurados son	SA10a-2
VI.c	1699	No quieras redargüir	SA10a-3
VI.d	1700	Miserere mei Cupido	SA10a-4
VI.e	1701	Oye señor mi oración	SA10a-5
VI.f	1702	De lo más baxo del suelo	SA10a-6
VI.g	1703	Plégate Señor oír	SA10a-7

2 El orden de las composiciones se ha establecido teniendo en cuenta no solo la cronología de los testimonios sino la evolución formal, estilística y temática del corpus de Diego de Valera.

VII	0535	O soberana Señora	MH1-270; SA10a-8
VIII	0166	Por no tener que librar	PN10-18; RC1-151
IX	0384	Quién no te conoce, o mundo, te ame	MH1-127
X	0387	Qué fue de vuestro poder	MH1-131
XI	0388	Fágavos Dios en virtud	MH1-132
XII	0389	Óyeme pues siempre llamo	MH1-133
XIII	0390	O persona desastrada	MH1-134
XIV	0391	Por çierto si más tardara	MH1-135
XV	0392	Con cuánto dolor y pena	MH1-136
XVI	0393	El que en este santo día	MH1-137
XVII	2117	Maldigo por vos el día	PN13-27
XVIII	2118	Por las penas que pasé	PN13-28
XIX	2121	Acuérdate agora del triste de mí	PN13-31
XX	2122	O triste vida penosa	PN13-32
XXI	2124	Pues por bien servir yo peno	PN13-33
XXII	1768	Ardidez sin ufana	SA10b-94

La escritura de Diego de Valera se configura como un conjunto compacto y repleto de enlaces intertextuales. Ya subrayé en otra ocasión cómo algunos temas y estilemas de la prosa valeriana aparecen en la poesía, delatando los rasgos característicos de su creación y dando cuenta, además, de las circunstancias genéticas (Tomassetti 2018c). Sin entrar ahora en el terreno tan complejo y enrevesado de las relaciones entre las obras en prosa y la producción poética de Diego de Valera, me centraré en el examen de algunos aspectos formales de la poesía a fin de poner de manifiesto la variedad de géneros métricos y estructuras estróficas utilizadas por el conqueense. Asimismo, profundizaré en la presencia de infracciones o anomalías de tipo métrico-formal cuya génesis puede residir tanto en deliberadas experimentaciones del poeta como en corruptelas debidas a la transmisión manuscrita y, por tanto, enmendables *ope codicum* u *ope ingenii*.

2. Aspectos métricos del corpus valeriano

Diego de Valera había frecuentado el círculo poético que cuajó alrededor de la corte de Juan II, pero también había tenido contactos con los poetas y caballeros

de la corte aragonesa (Juan y Francisco Villalpando, Juan de Dueñas, Suero de Ribera, Juan de Torres, etc.). De ahí que se detecten en su obra poética rasgos formales y temáticos distintos, con una presencia significativa tanto de la poesía política y moralizante como de la poesía cortesana de tonos desenfadados. Por otra parte, la extensa cronología de la obra valeriana hace que se produzca una evolución de las técnicas versificadoras acorde con los cambios estéticos y compositivos experimentados en la escuela poética del siglo XV. Sin embargo, nuestro poeta supo mezclar con desenvoltura rasgos arcaicos y tendencias innovadoras, tanto que Vicenç Beltran señaló el corpus de canciones de Valera como uno de los más versátiles entre los poetas de su generación (1988: 106-07). En cuanto a las formas métricas utilizadas, el conquisense echó mano de todo el repertorio disponible en aquel momento: escribió 15 decires (2 de arte mayor, 13 de arte menor), 11 canciones, una esparsa con tornada y un perquè.

Por lo que atañe a los decires, Valera se ajustó al molde tradicional de las primeras generaciones (A, B y C según la periodización de Beltran 1988), que privilegiaban el uso de coplas de tres rimas (*abbaacca*), tanto en los decires de arte menor como en los de arte mayor (Le Gentil 1949-1953: II, 35). Este rasgo arcaizante se aprecia en todos los decires compuestos en la primera fase de su producción poética:

N.	INCIPIT	ESQUEMA MÉTRICO ³
II	Non sé gracias nin loores	a b b a a c c a (I-V) a b b a (VI)
VI.a	No te remiembres amor	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.b	Vien aventurados son	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.c	No quieras redargüir	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.d	Miserere mei Cupido	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.e	Oye, Señor, mi oración	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)

3 Al lado de cada esquema métrico señalo las coplas del poema en que se detecta. En efecto, aunque prevalezca la uniformidad, algunos poemas presentan esquemas distintos en una o más estrofas. Uso las letras mayúsculas para representar los esquemas métricos de los poemas en arte mayor.

VI.f	De lo más vaxo del cielo	a b b a a c c a (I-VI) a b b a (VII)
VI.g	Plégate, Señor, oír	a b b a a c c a (I-II, IV-VI) a b b a b b a (III) a b b a (VII)
VII	O soberana Señora	a b a b (I-XII)
IX	Quien no te conoce, o mundo, te ame	ABBACDDC (I-III) ABBACBBC (IV) ABBA (V)
XVII	Maldigo por vos el día	a b b a c d d c (I-IV) a b b a (V)
XVIII	Por las penas que pasé	a b a b c d d c (I-IV) a b b a (V)
XIX	Acuérdate agora del triste de mí	A B A B C D D C (I-IV) a b a b b c c b (V)
XXI	Pues por bien servir yo peno	a b a b b c b c (I, VI) a b a b b c c (II) a b a b b c c b (III, V) a b a b b c b c (IV) a b a b (VII)
XXII	Ardideza sin ufana	a b a b c d c d (I-IV)

Es interesante notar cómo en la primera fase de su producción predomina el esquema con tres rimas propio de las generaciones más arcaicas, mientras que a partir de mediados del siglo XV, en el conjunto de poemas recogidos en MH1, en PN13 y en el *unicum* de SA10b, se observa la presencia de cuatro rimas, aunque con alguna excepción debida, a mi parecer, más a dificultades técnicas o simple despiste que a una deliberada búsqueda de la infracción: es el caso de IX, “Quien no te conoce o mundo te ame”, donde la estrofa IV infringe el esquema de cuatro rimas para repetir la rima *B* en la segunda semiestrofa; también se señala el decir XXI, “Pues por bien servir yo peno”, donde las coplas tienen distinta extensión y también esquemas métricos diferentes, pero dicha irregularidad se debe al carácter intertextual del poema, que inserta segmentos líricos de canciones compuestas por otros autores. De hecho, cada estrofa mantiene la misma secuencia de rimas en la sección compuesta por Valera, mientras que las variaciones se producen en la segunda parte de la copla, de acuerdo con la estructura del fragmento citado. Otra anomalía relacionada con el esquema métrico se detecta en VI.g, “Plégate, Señor, oír”, el último de los *Salmos penitenciales*, en que la tercera copla presenta

la rima *a* en lugar de la *c* en la segunda semiestrofa. Muy peculiar es también la combinación de versos de arte mayor y arte menor en XIX, “Acuérdate ahora del triste de mí”: en este caso el *fin* consiste en una copla de 8 versos octosílabos que cita al final el estribillo de un poema anónimo en arte menor designado por el mismo Valera como “canción agena”. El motivo de esta elección formal se muestra evidente: a nuestro poeta debió parecerle menos heterodoxa la heterometría entre estrofas diferentes que una anómala hibridación de versos largos y cortos dentro de una misma sección métrica.

En cuanto a las canciones, la variedad formal es más considerable:

N.	Incipit	Esquema métrico
I	Adiós mi libertad	xyxy ababxyxy (<i>retronx</i> de 2 vv.)
III	Señores muchos pesar	xyyx ababxyyx (<i>retronx</i> de 2 vv.)
IV	Señora en mucho cuidado	xyyx ababxyyx (<i>retronx</i> de 2 vv.)
V	Vuestra belleza sin par	xyyxx ababxyyxx (<i>retronx</i> de 4 vv.: 3 versos enteros y una palabra en rima)
X	Qué fue de vuestro poder	xyyx abbaxzzx (<i>retronx</i> de una palabra en rima)
XI	Fágavos Dios en virtud	xyyx ababxyyx (<i>retronx</i> de 4 vv.: 3 versos enteros y una palabra en rima)
XII	Óyeme pues siempre llamo	xyyxy abbaxyxy (<i>retronx</i> de 4 vv.)
XIII	O persona desastrada	xyxy abbaxyxy (<i>retronx</i> de un verso)
XIV	Por cierto si más tardara	xyyx ababxyyx (<i>retronx</i> de 4 vv.: tres versos enteros y una palabra en rima)
XV	Con quanto dolor y pena	xyy abbaxy (<i>retronx</i> de 3 vv.: dos versos enteros, una palabra en rima)
XX	O triste vida penosa	xyxy abbaxyxy (<i>retronx</i> de 3 vv.: 2 versos enteros y una palabra en rima)

Como puede inferirse del esquema, prevalecen las canciones con estribillo de cuatro versos, pero también las hay con cabeza de 5 versos (V, XII) o de 3 (XV). Estas últimas dos tipologías constituyen respectivamente un rasgo innovador y arcaizante de la técnica compositiva del conqueense. La simetría entre estribillo y vuelta suele ser respetada tanto en el número de los versos como en el esquema rímico, pero hay dos excepciones: en el primer caso (X: “Qué fue de vuestro poder”), la vuelta presenta solo una rima del estribillo, introduciendo en cada estrofa glosadora una distinta rima *z*; en el segundo caso (XI: “Fágavos Dios en virtud”), la vuelta de las coplas glosadoras tiene un verso más con respecto al estribillo,

introduciendo una doble rima *x* al principio de la sección. En cuanto al número de coplas glosadoras, Valera no parece reproducir una tendencia que se aprecia en su generación, es decir la contracción del número de vueltas. La generación D, en efecto, prefería la canción de una sola vuelta (77%), habiendo reducido el uso de la canción de dos vueltas al 19% y de tres vueltas al 4% (Beltran 1988: 100). En el corpus valeriano nos las habemos con 5 canciones de dos vueltas (I, XIII, XIV, XV, XX), una de tres vueltas (III) y hasta una de 4 vueltas (X), mientras que las canciones de una sola vuelta ascienden a cuatro (IV, V, XI, XII). Esta peculiaridad no sorprende si tenemos en cuenta la destreza expresiva de Valera, que debería preferir un espacio textual poliestrófico a uno compacto y condensado como el de la canción de una sola vuelta, más indicada para ejercicios de conceptismo y preciosismo retórico. Si se observan las repeticiones textuales entre estribillo y vuelta, fenómeno heredado de la lírica provenzal y conocido con el nombre de *retronx* (Beltran 1988), se detecta una prevalencia de iteración integral de dos versos en la vuelta (I, III, IV, XV, XX), pero se dan casos en que los versos reproducidos completamente son tres (V, XI, XIV) o hasta cuatro (XII). Como señala Beltran (1988: 108), el *retronx* pasa del 14,36% de la generación C al 54,24% de la generación D (la de Valera), con una preponderancia del *retronx* de verso con respecto al *retronx* de palabra:

El *retronx* propiamente dicho es el de verso, el otro funciona sólo como su refuerzo o lo sustituye cuando el poeta no alcanza a encerrar los contenidos previstos en el estrecho margen de estribillo y mudanza, arrancando entonces a la vuelta *retronxada* el espacio necesario (Beltran 1988: 108).

Valera se ajusta, pues, a un proceso de homologación formal y retórico-argumentativa entre el estribillo y la vuelta que tiene como efecto por un lado la simplificación técnica, por otro una marcada impronta iterativa del poema. En muchas canciones, de hecho, el primer verso de la vuelta repite la primera palabra en rima del estribillo, extendiendo el *retronx* a toda la sección métrica (V, XI, XIV, XV, XX). La única canción en que el *retronx* se limita a la palabra final en rima de la vuelta es la X, para la cual ya se ha detectado una anomalía que tiene que ver con la secuencia rímica de la vuelta. En ese poema, pues, Valera lleva a cabo una experimentación cabal que rompe con los patrones de la canción y que se había producido en muy pocas ocasiones entre los poetas del siglo XV (Beltran 1988).

La única esparsa presente en el corpus (XVI: “El qu’ en este santo día”) representa un caso bastante peculiar, ya que consiste en una novena acompañada de un fin de cuatro versos que no reproduce, como suele ser, el esquema rímico de

la semiestrofa anterior: *ababcdddc efef* (Gómez Bravo 1998). Un caso parecido de esparsa seguida de tornada se detecta en el corpus de Juan Agraz (Tosar López 2022: 495-96): se trata de “El tragón gusano coma” (ID 0399: MH1143), mordaz poema cuya rúbrica específica que fue compuesto “cuando el maestre de Santiago fue degollado”. Dicha coincidencia no parece casual, dada la proximidad cronológica entre los dos textos, que forman parte de un ciclo poético dedicado a la caída de Álvaro de Luna y recogido en una sección de MH1 (Tomassetti 2015). También Pedro de Santa Fe experimentó la forma de la esparsa con tornada en el poema de tema amoroso “Tanto, senyora, valedes” (ID 2640: SA7-277). Tanto en la esparsa de Juan Agraz como en la de Pedro de Santa Fe, la tornada repite las rimas de la semiestrofa anterior (Tato 2004: 186-87). Este rasgo, como la presencia de cuatro rimas (Beltran 2016), es un claro indicio del influjo que la poesía catalana ejerció entre los poetas de la corte aragonesa y que pasó también a los autores que actuaron en el círculo castellano hasta 1445 (Beltran 2023). La esparsa de Valera, sin embargo, presenta una peculiaridad formal que consiste, como se ha dicho, en la autonomía de las rimas de la tornada. Además, tuvo que sufrir un percance en su transmisión, pues el único manuscrito que la conserva (MH1) presenta una secuencia de tres versos monorrimos que, además de ser absolutamente anómalos en la codificación formal del género, producen una alteración sintáctica. Hay que señalar, sin embargo, que una esparsa de Juan de Torres, “Mis passiones sin dezillas” (ID 2590: SA7-209) también presenta un trístico monorrimo en la segunda semiestrofa, pero la presencia de un *verbum dicendi* y la cita de un *refrán* nos induce a pensar en una licencia métrica justificada por la operación intertextual (Mosquera Novoa 2016: 119). En el siguiente apartado volveré sobre esta cuestión para ilustrar la enmienda textual que corregiría la supuesta corruptela de la esparsa compuesta por el poeta de Cuenca.

El corpus de Diego de Valera contiene también un poema designado como *perqué*, que constituye con toda probabilidad una de las primeras experimentaciones después de las de Juan de Torres, Diego Hurtado de Mendoza y Alfonso Enríquez (Chas Aguión 2012). Como es sabido, el *perqué* tiene una singular estructura métrico-sintáctica que lo configura como una forma textual litánica, caracterizada por la repetición anafórica de la locución adverbial “por qué” a lo largo de toda la composición. Esta técnica iterativa se combina con una disposición enlazada de los versos, dispuestos en dísticos en los que la primera rima se retoma del verso final del dístico anterior y la segunda pasa a ser la primera del dístico siguiente, produciendo una disociación sintáctica (Chas Aguión 2016: 595-96). En el caso del *perqué* de Valera tenemos además una redondilla proemial con

rimas *abba* seguida de 35 dísticos y una cuarteta final con rimas *abab* a manera de conclusión cíclica. Como es propio de los perqués, las preguntas que figuran en ellos son retóricas y no requieren respuestas. Representan, más bien, una forma de queja o desazón que atenaza al autor y en algunos casos el texto es críptico y oscuro. El poema de Diego de Valera es uno de los pocos en tener una tradición bitestimonial, ya que, como se ha dicho, la mayoría del corpus del conguense se transmitió en secciones monotestimoniales.

3. Rimado y léxico en rima

Como se ha notado a propósito de la frecuencia del *retronx*, Diego de Valera tenía cierta tendencia a la reiteración, fenómeno que afecta también a la selección de rimas y de palabras en rima. Su rimario incluye 113 rimas, 59 de las cuales aparecen en un solo poema, 18 en dos poemas, 5 en tres poemas, 5 en cuatro poemas, 4 en cinco poemas, 5 en seis poemas, 4 en siete poemas, 4 en nueve poemas, 2 en diez poemas, una en once poemas, 2 en doce poemas, una en dieciocho poemas. Las rimas más frecuentes son, en orden decreciente: *ar* (18), *er* (12), *ía* (12), *ad* (11), *ado* (10), *ano* (10), *ando* (9), *é* (9), *í* (9), *on* (9), *ada* (7), *entes* (7), *ida* (7), *ido* (7), *or* (7). Como puede deducirse de esta lista, se trata en la mayoría de los casos de rimas gramaticales, correspondientes a desinencias verbales. Estas rimas eran en general las más utilizadas por los poetas del siglo XV, pero Valera demuestra hacer un uso masivo de ellas, incluso repitiéndolas dentro de un mismo poema. Al margen de las canciones, cuya estructura circular impone la repetición de rimas y palabras en rima, este fenómeno se registra en muchos decires y confirma el afán reiterativo de Valera (VII, VIII). Los *Salmos penitenciales* son especialmente representativos de dicha tendencia: en esos poemas, en efecto, no solo se repiten rimas dentro de cada sección (VI.a, VI.e, VI.g), sino que muchas de ellas se reiteran en decires diferentes.

Más complejo es el estudio del léxico en rima. La poesía de Diego de Valera ofrece un gran caudal de palabras en rima y sin duda se aprecia una notable riqueza léxica. El vicio de la rima idéntica (es decir el uso de la misma palabra en posición de rima dentro de un poema) es eludido por Valera con mucha atención (al margen, obviamente, de las canciones con *retronx*). Sin embargo, se ha detectado una rima idéntica en IX, un decir en arte mayor donde la palabra “estado” aparece, en posición de rima, en la copla III y en el fin. Más frecuente, como es obvio, es la repetición de una o más palabras en rima en poemas diferentes. En

varias ocasiones la iteración involucra más lexemas que constituyen una constelación semántica y su presencia en dos o más textos contribuye a crear una red de significados y un entramado contextual que a veces delata proximidad genética o contigüidad temática. La lista de estas ocurrencias es amplia, pero hay algunos casos que merecen ser destacados.

Un rastreo entre el léxico relacionado con las rimas más frecuentes revela fenómenos diversos y opuestos: la rima *ad*, por ejemplo, que recurre en 11 poemas, da lugar a un léxico en rima bastante variado, con algunas repeticiones en textos diferentes: “voluntad” (3 ocurrencias), “verdad” (3), “bondad” (2), “libertad” (4), “beldad” (2), “maldad” (2), “lealtad” (3). Hay que señalar que en ningún caso un texto presenta a la vez dos o más palabras en rima utilizadas en otro poema. La misma situación se observa en el caso de otra rima frecuente, *ado*, que en los 10 textos en los que recurre da lugar a un léxico amplio, donde las pocas repeticiones entre un poema y otro afectan a no más de una palabra en rima; “cuidado” (3 ocurrencias), “mandado” (2), “desamado” (2), “desconsolado” (2), “grado” (3), “pasado” (2), “culpado” (2). Un caso aún más significativo es el de la rima *é*, que en los 10 textos en los que aparece aglutina palabras siempre distintas, salvo la repetición de la palabra “fe” en dos poemas diferentes. Análoga es la situación de la rima *er*, que recurre en 12 poemas con repetición de palabras en rima aisladas: “querer” (5 ocurrencias), “ver” (2), “ser” (2), “sostener” (2), “saber” (2), “poder” (6), “tener” (2), “perder” (2). También en este caso, las repeticiones del léxico en rima entre un texto y otro no afectan a más de una palabra. En general, como es obvio, se registra una mayor variedad léxica en el caso de rimas muy frecuentes, sobre todo gramaticales, debido al gran caudal de vocablos y formas al que el poeta podía recurrir. Distinta es la situación en el caso de las rimas raras, para las cuales el autor disponía de un léxico más reducido. Esta tipología de rimas da lugar a algunas significativas identidades léxicas que se extienden en algunos casos a más de una palabra en poemas diferentes. Es el caso de la rima *ança*, que recurre en cuatro textos y en dos de ellos (XII y XIII) coinciden dos palabras en rima: “esperança” y “olvidança”. Los dos poemas en cuestión fueron transmitidos por MH1 y forman parte de una sección compacta que el poeta escribió alrededor del año 1453, debido a la presencia de poemas dedicados a la caída del condesable Álvaro de Luna (Tomassetti 2015). La iteración de dos palabras en rima en dos textos contiguos delata indudablemente un común ámbito genético. Un fenómeno análogo se detecta entre II y VI.d, donde se repiten dos palabras en rima: “pudiese” y “fuese”. También en este caso puede haber jugado un papel importante la contigüidad cronológica y la afinidad temática entre los dos poemas,

ya que entran ambos en la tipología de las parodias religiosas. También la rima *eza* da lugar a una significativa repetición en dos poemas diferentes (XVII y XXI), donde aparecen las palabras en rima “cruenza” y “tristeza”: también en este caso se trata de dos poemas recogidos en una sección compacta, transmitida por PN13 y por lo tanto comparten la circunstancia genética, además de la temática amoriosa. Lo mismo ocurre con la rima *ivo*, que genera una pareja léxica coincidente en VII y XVII: se trata de dos poemas pertenecientes con toda probabilidad a dos etapas distintas de la producción de Valera, pero comparten la temática amoriosa. Otra singular coincidencia se produce con la rima *oco*, que aglutina dos palabras, “poco” y “loco”, en dos poemas diferentes (VIII y XIX): el primero es un *perqué* que mezcla la temática política con la amoriosa, el segundo un *decir* de prevalente contenido amorioso, pero no falto de alusiones a circunstancias que tienen que ver con la faceta política de Valera. Es de notar que en XIX las dos palabras en rima se encuentran en el estribillo final, citado por Valera e identificado como “canción agena”. Otra pareja léxica en rima presente en dos distintos poemas es la formada por “conclusiones” y “oraciones”. Dicha coincidencia afecta una vez más a las dos parodias religiosas (II y VI.g, que también compartían la repetición de las palabras “pudiese” y “fuese”), pero en este caso la iteración resulta aún más significativa porque involucra dos sustantivos con una acusada densidad semántica. Es indudable, pues, que Valera tuvo presente el primero a la hora de escribir el segundo y esta enésima coincidencia corrobora la hipótesis de una contigüidad genética entre los dos poemas. La rima *ud*, finalmente, es la que concentra el mayor número de repeticiones en posición de rima: la pareja “juventud”, “virtud” se encuentra en I, XVI y XIX, mientras que la terna “virtud”, “juventud”, “salud” se detecta en XI y XVI. Indudablemente la dificultad de la rima *ud*, que no cuenta con un repertorio muy amplio de palabras, puede haber influido en dichas repeticiones, pero en el caso de los poemas XI y XVI hay que subrayar una importante relación intertextual, pues se trata de dos panegíricos dirigidos respectivamente a Álvaro de Estúñiga y al Infante Alfonso que comparten un buen número de sintagmas y palabras, tres de las cuales, como se ha dicho, en posición de rima. En este caso se puede establecer también la prioridad cronológica de uno de los dos, ya que el panegírico para Álvaro de Estúñiga se escribió a raíz del arresto del Condestable de Castilla, el 1 de abril de 1453, mientras que el poema laudatorio para Alfonso el Inocente se escribió con ocasión del nacimiento del Infante, ocurrido en el mes de noviembre de ese mismo año. Para terminar con esta reseña del léxico en rima, quiero realzar otra coincidencia que hermana a los poemas VI.d y XVII en las palabras en rima “fortuna” y “una”. También en este caso se

trata de una rima rara y difícil y los poemas pertenecen a épocas distintas de la producción de Valera, pero un análisis más detenido de los versos que contienen dichas palabras en rima revela una identidad semántica incontrovertible, realizada por el tema de la maldición a la fortuna, presente en ambos poemas. De hecho en VI.d leemos:

[...]
 agora yo maldiré
 con rrazón a la fortuna,
 pues amando sola una
 vien sirviendo enojé.

En XVII vuelven los mismos vocablos o variantes sinonímicas:

[...]
 Maldigo también fortuna
 que me fizo vuestro ser,
 maldigo quien su querer
 pone todo en sola una.

En el caso del decir XXII, un texto que he podido atribuir a Diego de Valera después de un atento examen temático y estilístico (Tomasseti 2019), he comprobado tanto la presencia de una pareja de palabras en rima utilizada en otro poema, como el uso de palabras en rima poco usuales que figuran en otros textos en varias posiciones. Es el caso de “engañados”, presente en VIII, de “gentileza”, usada también en VIII y de “nobleza”, que figura en II. Especialmente significativa es la coincidencia con las palabras en rima de VIII, un perqué centrado en la polémica en torno a la corrupción de la corte y a la decadencia de la nobleza, tema central del poema XXII. Hay que destacar, además, que XXII comparte dos palabras en rima, “agena” y “pena”, con el texto XIX. Aunque los poemas parezcan muy diferentes desde el punto de vista temático, y desde luego lo son en cuanto a los aspectos formales, no podemos ignorar la doble lectura (política y amorosa) del decir XIX (Tomasseti 2018c), razón por la que no parece casual la coincidencia de las dos palabras en rima. Como se ha visto, en la mayoría de los casos, no se trata de fortuitas convergencias sino de formas iterativas que actúan a varios niveles del texto y que revelan proximidad genética o contigüidad temática.

4. Anomalías métricas, corruptelas y posibles enmiendas

Puesto que la tradición de Valera, como se ha dicho, es prevalentemente monotesimonial, su corpus presenta lugares corruptos en los que el editor tiene que intervenir recurriendo a la enmienda conjetural. El *usus scribendi* de un poeta, se sabe, no tiene que ver solo con la lengua y el estilo, sino también con la versificación, ya que la regularidad métrica y la armonía prosódica son principios básicos de la composición poética. A lo largo de este apartado, pues, podremos comprobar cómo los aspectos métricos conforman el *usus scribendi* (o *poetandi*) de nuestro autor y hasta podemos apoyarnos en ellos para proceder con algunas enmiendas conjeturales (Tomassetti 2018a, 2021).

El ejemplo más vistoso de corruptela corregible de acuerdo con criterios métricos atañe a la canción IV, cuyo íncipit el copista de MN-54 transcribió mal, reproduciendo el del poema anterior y creando una evidente irregularidad métrica y sintáctica que se ha podido enmendar *ope ingenii* introduciendo una palabra en rima, “cuidado”, que reintegra la secuencia rímica del estribillo (Tomassetti 2017, 2018a). Además, se ha procedido al cambio morfológico de “Sennores” a “Sennora”, introduciendo la preposición “en”, como requiere la sintaxis:

Texto transmitido por MN54

Sennores mucho pesar
me pone tu sennoria
por siempre mas que solía
me veras a tu mandado.

Non siento pesar tan fuerte
que mude mi voluntad
nin menos tan buena suerte
que faga contrariedad
desto bive sin cuidado
que si mill annos bivia
por siempre mas que solía
me veras a tu mandado

Texto crítico

Sennora, en mucho cuidado
me pone tu sennoría:
por siempre, más que solía,
me verás a tu mandado.

Non siento pesar tan fuerte
que mude mi voluntad,
nin menos tan buena suerte
que faga contrariedad;
desto bive sin cuidado
que, si mil annos bivía
por siempre, más que solía,
me verás a tu mandado.

La clave para descubrir el origen del error se encuentra en el folio anterior de MN-54, donde se copia otra canción con el mismo íncipit (Salvador Miguel 1987: 444-45), esta vez evidentemente correcto, “Señores mucho pesar” (ID 0580):

Sennores, mucho pesar

me fuerça desir agora:
la cruel de mi sennora
qué uida me faz pasar.

Sabe Dios que mi deseo
es seruir su fermosura,
e su plaser, segund ueo,
es darme mucha tristura;
claro, uos puede mostrar,
por la pena que en mí mora,
la cruel de mi sennora
qué uida me faz pasar.
[...]

Se trata de los únicos textos de Valera copiados consecutivamente en MN54, y tanto su ubicación en el código como su afinidad temática, inducen a pensar que formarían un conjunto unitario, una especie de ejercicio de escritura sobre el tema de la fidelidad amorosa, el primero construido en forma de apóstrofe a un público no definido, el segundo dirigido a la propia dama.

Dada la semejanza temática entre las dos canciones, es posible que el poeta hubiese querido subrayar el enlace intertextual eligiendo para ellas un íncipit muy parecido. Al leer los dos primeros versos de ID 0581 según MN54, podemos observar que la apóstrofe a “sennores” no concuerda con la persona verbal (“pone”) ni con el género del sujeto (“tu señoría”) que figura en el v. 2. Si mi hipótesis es correcta, el error de copia pudo producirse por una interferencia de la memoria (Beltrami 2010: 30) debida a la similaridad entre los íncipit de estas dos composiciones, semejanza que pudo inducir al copista a un error de dictado interior, sobre todo si en su ejemplar los dos poemas se habían copiado en la misma página. Al decantarme por esta explicación, he supuesto que el íncipit originario debía empezar con la invocación a la dama, a la que efectivamente el poeta se dirige en esta composición. La semejanza entre “sennora” y “sennores” del texto anterior pudo haber inducido al amanuense a confundir los dos primeros versos, pero esto no sería suficiente para explicar su identidad total en la copia de MN54. Por esta razón, he optado por enmendar “sennores” con “sennora” y sustituir “mucho pesar” con un sintagma que pudiese enlazar sintáctica y métricamente con el verso siguiente. La hipótesis de Salvador Miguel (1987), es decir la de suponer una palabra en rima como “cuidado” en sustitución de “pesar”, no resolvería por sí sola la anomalía sintáctica que hemos descrito, pero, aun pudiendo parecer *lectio facillior*, ofrecería un elemento adicional para explicar la génesis del error. El paso de “sen-

nora en” a “sennores” en la copia de MN54 podría tener una base paleográfica por la semejanza gráfica entre las dos formas. El cambio de “cuidado” a “pesar” tampoco es muy peregrino, pues se trata de dos sinónimos y un copista podría haber incurrido fácilmente en un lapsus de este tipo. No se detecta en la producción de Valera otra expresión correspondiente a esta (“poner en cuidado”), pero la poesía del siglo XV ofrece un ejemplo muy significativo en un autor coetáneo de Valera y relacionado con él: Rodrigo Manrique. Se trata de la canción “Pues cognoçes la razón” (ID 2268), cuyo contenido presenta varios puntos de contacto con la de Valera, puesto que la expresión “poner en cuidado” se refiere al servicio amoroso y al sufrimiento que procede de él (Beltran 2009: 8):

Pues cognoçes la razón
que has de ser olvidado
¿quién te puso en tal cuidado,
cativo de corazón?
[...]

La sustitución del lexema “pesar” con la palabra “cuidado” constituye la parte más importante de la enmienda y el hecho de que se repita al principio de la vuelta no parece mermar su aceptabilidad ya que, como hemos visto en otras canciones, Valera usa un *retronx* de tres y hasta cuatro versos, llegando a repetir en la vuelta hasta la primera palabra en rima del estribillo.

Un caso más sencillo de enmienda se detecta en XX, donde la segunda copla glosadora de la canción presenta una rima aislada debida a error de transcripción por parte del copista, probablemente por atracción de otra palabra en rima que, sin embargo, pertenece a la vuelta (“acabar”). Un simple cambio vocálico de “desamar” a “desamor” permite restaurar la regularidad rímica:

Texto transmitido por PN13

[...]
Do servi mas sin error
resçebi pena y desgrado
do mas ame desamado
fui siempre de desamar
pues congoxa tan ravisosa
quien la puede comportar
que jamas yo quise cosa
que la pudiesse acabar

Texto crítico

[...]
Do serví más sin error
resçebí pena y desgrado,
do más amé desamado
fui siempre de desamor,
pues congoxa tan ravisosa
¿quién la puede comportar!
que jamás yo quise cosa
que la pudiesse acabar.

Más compleja es la supuesta corruptela que se registra en XVI, la ya mencionada esparsa dedicada a Álvaro de Estúñiga, donde una serie monorrima de tres versos en la segunda semiestrofa y una incongruencia sintáctica sugieren una distinta distribución del trístico:

Texto transmitido por MH1

El quen este santo día
redimio el linage umano
vos de señor alegría
et vos faga con su mano
sienpre ser virtuoso
dandovos luenga salud

pues vos fizo en juventud
tan conplido de virtud
et vos faga tan famoso

Seno de virtud et tenplo
que vuestra noble memoria
quede a todos por exemplo
ser por univerva gloria.

Texto crítico

El qu'en este santo día
redimió el linage umano
vos dé, Señor, alegría,
et vos faga con su mano
sienpre ser virtuoso,
dándovos luenga salud,

5

et vos faga tan famoso
pues vos fizo en juventud
tan conplido de virtud.

Seno de virtud et tenplo:
que vuestra noble memoria
quede a todos por exemplo
ser por univerva gloria.

10

Valera experimentó varias tipologías estróficas, pero en ningún caso utilizó dicha secuencia rímica. De ahí que podamos aventurar la hipótesis de que el poema haya sufrido una alteración en el orden de los versos. Además, tanto la construcción sintáctica como el arreglo retórico del texto sugerirían otra lectura: el v. 9 de MH1, introducido por la conjunción “et”, resulta anómalo como verso conclusivo de la copla, pues la conjunción copulativa entre la oración subordinada y la principal (“pues vos fizo en juventud / tan conplido de virtud / et vos faga tan famoso”) crea una incoherencia sintáctica no habitual en Valera, cuya habilidad expositiva como prosista no deja de reflejarse también en su producción poética.

Cabría pensar, pues, en su ubicación en otra sección del texto: considerando el franco paralelismo entre este verso y el v. 4, no sería descabellado suponer que la versión original del poema acogiera el v. 9 entre los 6 y 7 de la transcripción de MH1. Si así fuese, no solo se reproduciría el paralelismo (“et vos faga con su mano”, “et vos faga tan famoso”), sino que mejorarían la sintaxis y la semántica de la copla entera (véase el texto crítico). Con la enmienda propuesta, en efecto, la esparsa presentaría una perfecta estructura tripartita formada por tres optativas,

cada una de las cuales ocupa tres versos: en los vv. 1-3, el autor invoca a Dios con una larga perífrasis rogándole que le done alegría a don Álvaro de Estúñiga; en los vv. 4-6 desea que la divinidad prolongue la virtud en el homenajeado, proporcionándole una larga vida; en los vv. 7-9 expresa la esperanza de que Dios le haga famoso a don Álvaro gracias a la virtud que en su juventud le ha dispensado. En el espacio de nueve versos Valera construye, pues, un razonamiento que combina las dimensiones temporales del presente y del futuro, introduciendo además la noción de pasado en el futuro: los vv. 7-9, en efecto, relacionan la fama y la memoria futuras con el don de la virtud que don Álvaro ha recibido en la actualidad. Para reforzar la plausibilidad de esta enmienda, hay que añadir que, además de solucionar la incongruencia sintáctica, resuelve la anomalía métrico-compositiva a la que aludíamos al principio, es decir la presencia de una terna de versos monorrimos contiguos. En cuanto a la génesis de este error de copista, dada la posición final del verso trastocado, cabe pensar que el escriba hubiese eludido inadvertidamente la transcripción del mismo y que, dándose cuenta del despiste, lo hubiese añadido al final de la estrofa, en el único lugar donde no perjudicaría la *mise en page* del manuscrito. En el folio correspondiente de MH1, sin embargo, no parece vislumbrarse ninguna irregularidad en la transcripción ni titubeos por parte del copista, razón por la que es posible que el escriba de MH1 copiara de un testimonio ya corrupto sin percatarse de la anomalía (Tomassetti 2018a).

5. Conclusiones

El ensayo descriptivo de las formas métricas, de las rimas y del léxico en rima utilizados por Diego de Valera ha revelado una interesante concomitancia entre tendencias conservadoras e innovadoras, conformidad con las técnicas consolidadas y búsqueda de variaciones transgresivas. Hemos visto cómo el corpus de los decires presenta una composición estrófica generalmente más propia de las generaciones arcaicas, con uso de la octava de tres rimas, pero también una hibridación singular entre arte mayor y arte menor que parece prefigurar experimentos posteriores como el *Claro oscuro* de Juan de Mena.

Por otra parte, en las canciones Valera no se conforma con la reducción a una sola vuelta (tendencia dominante en su generación) para seguir proponiendo canciones con dos, tres y hasta cuatro coplas glosadoras. Asimismo, extiende el *retronx* a tres o cuatro versos, conforme a una propensión iterativa y a una fusión retórico-argumentativa entre estribillo y vuelta que se afirmará cada vez más en

las generaciones sucesivas.

En cuanto a las rimas, la selección valeriana se ajusta perfectamente a los patrones de su generación y el léxico en rima revela una significativa variedad, aunque el poeta incurre esporádicamente en alguna rima idéntica. Por otra parte, la reiteración de parejas o ternas de palabras en rima en poemas diferentes casi nunca es casual y se ha podido notar cómo las circunstancias compositivas o la afinidad estilística y temática entre poemas diferentes terminan por fomentar ciertos fenómenos de redundancia.

Los hábitos compositivos de Diego de Valera se configuran también como una valiosa herramienta para enmendar lugares corruptos o interesados por anomalías métricas y formales: lo hemos comprobado con la enmienda propuesta para la canción IV, cuyo íncipit presenta un grave error que perjudica la estructura métrica y la congruencia sintáctica. Lo hemos constatado, además, con la esparsa XVI, cuya anomalía métrica, aunque no perjudique de forma grave la coherencia textual, sí contraviene al *usus scribendi* del poeta en cuanto a la composición estrófica y al rigor retórico-argumentativo. Finalmente, el cotejo entre el léxico (en rima y no) de los poemas de Diego de Valera ha permitido corroborar, junto con otras herramientas, la autoría del decir XXII, erróneamente atribuido a un improbable Diego de Valencia.

El estudio de los aspectos formales de la poesía, como se ha visto, no es un estéril ejercicio de descripción, sino que constituye la base para comprender la estructura profunda de los textos, sobre todo en el caso de un sistema altamente formalizado como es la poesía castellana tardomedieval. La escritura de Diego de Valera constituye un inmejorable terreno de investigación porque no deja de revelarnos una personalidad brillante y compleja, capaz de experimentar con igual acierto géneros diferentes y de crear una singular ósmosis entre ellos.

Bibliografía citada

- ALVAR, CARLOS (1998), “La poesía de Mosén Diego de Valera (tradición textual y aproximación cronológica)”, *Filología romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, eds. Andrea Fassò; Luciano Formisano; Marco Mancini. Alessandria, Edizioni dell’Orso, I: 1-13.
- BELTRAMI, PIETRO G. (2010), *A che serve un’edizione critica? Leggere i testi della letteratura romanza medievale*, Bologna, il Mulino.
- BELTRAN PEPIÓ, VICENTE (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*,

- Barcelona, PPU.
- BELTRAN, VICENÇ, ed. (2009), *Poesía cortesana (siglo XV)*. Rodrigo Manrique, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- BELTRAN, VICENÇ (2016), “La esparsa”, *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua: 581-95.
- BELTRAN, VICENÇ (2023), “Poetes i diplomàcia al seguici de Joan II: entre Petrarca, Santillana, Torroella, Masdovelles i Juan de Villalpando”, *Estudis en honor del professor Rafael Alemany Ferrer*, eds. Marinela García; Francesc Llorca; Llúcia Martín; Josep Lluís Martos; Joan Perujo i Gabriel Sansano. Alacant, Universitat d’Alacant: 79-89.
- CHAS AGUIÓN, ANTONIO (2012), *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- CHAS AGUIÓN, ANTONIO (2016), “El perquè”, *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua: 595-604.
- GÓMEZ BRAVO, ANA MARÍA (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares/Madrid, Universidad de Alcalá.
- LE GENTIL, PIERRE (1949-53), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 2 vols.
- MOSQUERA NOVOA, LUCÍA (2016), *La poesía de Juan de Torres*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- MOYA, CRISTINA (2007), “A propósito de la *Crónica abreviada* de España de Mosén Diego de Valera”, *Voz y Letra*, 18/1: 17-26.
- MOYA, CRISTINA (2008), “La producción historiográfica de mosén Diego de Valera en la época de los Reyes Católicos”, *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, eds. Nicasio Salvador Miguel; Cristina Moya García. Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert: 145-66.
- MOYA, CRISTINA (2011), “Un ejemplo de heterodoxia política en el siglo XV castellano: el gobierno de Álvaro de Luna visto por Diego de Valera”, *eHumanista*, 18: 156-70.
- PENNA, MARIO (1959), “Diego de Valera”, *Prosistas castellanos del siglo XV* (Biblioteca de Autores Españoles, 116), Madrid, Atlas: XCIX-CXXXVI.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO (1977), *La poesía cancioneril. El ‘Cancionero de Estúñiga’*, Madrid, Alhambra: 242-55.
- TATO, CLEOFÉ (2004), *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2015), “Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de San Román* (MH1)”, *Studi romanzi*, n.s. XI: 53-74.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2016), “La sección de Diego de Valera en el *Cancionero de Salvá* (PN13): entre cortesía y palinodia”, *‘Antes se agotan la mano y la pluma que su historia’ / ‘Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria’*. Homenaje a Carlos Alvar, eds. Constance Carta; Sarah Finci; Dora Mancheva. San Millán de la Cogolla, Cilengua, I: 959-81.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2017). “Hacia una edición de la poesía de Diego de Valera: los poemas del *Cancionero de Estúñiga* (MN54)”, *Doiro antr’o Porto e Gaia. Estudos de*

- Literatura Medieval Ibérica*, coord. José Carlos Miranda. Porto, Estratégias criativas: 925-45.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2018a), “Reflexiones sobre la enmienda conjetural. Calas en la tradición poética de Diego de Valera”, *Incipit*, XXXVIII: 107-30.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2018b), “Los *Salmos* penitenciales de Diego de Valera: entre cortesía y parodia”, *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura - Cultura - Lengua*, ed. Christoph Strosetzki. Berlin/Boston, de Gruyter: 262-73.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2018c), “*Do serví más sin error / resebí pena y desgrado*: la poesía de Diego de Valera entre ideología cortés y denuncia política”, *Poesía, poéticas y cultura literaria*, eds. Andrea Zinato; Paola Bellomi. Como-Pavia, Ibis: 75-92.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2019a), “Diego de Valera y la *Regla de galanes*: una atribución discutida”, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti, eds. Roberta Alviti; Aviva Garribba; Massimo Marini; Debora Vaccari. San Millán de la Cogolla, Cilengua, II: 1259-70.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2019b), “La *Ledanía* de Diego de Valera. Problemas ecdóticos e interpretativos”, *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, eds. Josep Lluís Martos; Natalia A. Mangas. Alacant, Universitat d’Alacant: 101-14.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2021), “Ecdótica, interpretación y fuentes: la edición de los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 10: 381-409.
- TORRE Y FRANCO-ROMERO, LUCAS DE (1914), “II. Mosén Diego de Valera. Su vida y obras”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 64: 54-83.
- TOSAR LÓPEZ, JAVIER (2022), *Juan Agraz y Juan Marmolejo, poetas de cancionero: estudio y edición de su poesía*, tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña.

Isabella Tomassetti es catedrática de Literatura española en La Sapienza Universidad de Roma. Es especialista en poesía castellana de los siglos XV y XVI, en cuyo ámbito se ha ocupado del estudio histórico-tipológico de algunos géneros poéticos como el villancico, la glosa y el decir y de cuestiones relacionadas con la morfología de la tradición y la ecdótica de la poesía tardomedieval y renacentista (Diego de Valera, Gómez de Rojas, Fernando de Herrera). Sus líneas de investigación abarcan también la literatura contemporánea: ha publicado la edición italiana de *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno y del ensayo de María Zambrano, *Isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*. Acaba de salir su traducción de una antología de poemas de Antonio Colinas.
isabella.tomassetti@uniroma1.it