

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum I

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 10**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrès (10é. 2003. Alacant)
 Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castellà i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva

Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum I): 84-608-0303-1

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica
 de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial
 BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per
 cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de
 l'editor.

AUSIAS MARCH I, 13-16: SEIS VERSIONES CASTELLANAS Y UNA MÁS

Tres célebres composiciones de Ausias March, las que llevan los números 1, 35 y 51 en la edición de Archer (March 1997a), introducen la figura del condenado a muerte para compararla con la del propio enamorado (Archer 1985: 33-34). En la más conocida de esas imágenes —la de 1, 13-16— la decepción del condenado, que se ilusiona con la falsa promesa de un indulto, sirve para expresar la amargura del propio poeta, desgarrado entre el engañoso placer de los recuerdos y la amarga realidad (March 1997a: 38):

Sí com aquell qui és jutjat a mort
e de llong temps la sap e s'aconhorta,
e creure'l fan qui le serà estorta,
e-l fan morir sens un punt de record.

La crítica ha venido señalando dos importantes versiones castellanas del motivo: la de Boscán, «Como'l triste que a muerte'stá juzgado», y la de Diego Hurtado de Mendoza, «Como el triste que a muerte es condenado» (Ferrerres 1979: 471 y 478; McNerney 1982: 8 y 35-36; Hurtado de Mendoza 1989: 432; Garcia Sempere 1996: 98-100; Garcia Sempere 1997: 175-77). Vale la pena detenerse un poco en ambas composiciones. En primer lugar conviene observar cómo Boscán ha convertido la enérgica, pero sobria, comparación de March en una escena mucho más pormenorizada, donde la presencia del verdugo y de la sangre del reo ponen una nota de truculencia casi melodramática (Boscán 1991: 369):

Como'l triste que a muerte'stá juzgado,
que de'sto es sabidor de cierta sciencia,
y *la traga* y la toma en paciencia
poniéndos' al morir determinado;
tras esto dízenle que's perdonado,
y'stando assí se halla en su presencia
el fuerte secutor de la sentencia
con ánimo y cuchillo aparejado:

assí yo, condenado a mi tormento,
de tenelle *tragado* no me duelo,
pero después, si el falso pensamiento
me da seguridad d'algún consuelo,
bolviendo el mal, mi triste sentimiento
queda embuelto en su sangre por el suelo.

Menéndez Pelayo señaló que las imágenes de March son «más reflexivas que pintorescas» (Archer 1985: 17-19), y aunque ese juicio, como ha mostrado Archer, debe tomarse con mucha cautela, su núcleo de verdad queda claro a la luz de los dos textos que acabo de citar. No se trata de un caso aislado, pues Boscán procede de la misma manera con el valenciano en varias ocasiones más. Véase, como ejemplo, el soneto «Soy como aquél que vive en el desierto», donde se reelaboran los versos de March 1, 33-40. Ambos poetas evocan la figura de un ermitaño que, tras recibir la visita de un amigo, encuentra muy duro retomar su vida de soledad. Pero mientras el valenciano dice lacónicamente que su protagonista siente una profunda congoja («mas com s'en part, l'és forçat congoxar»), Boscán (1991: 374) escribe:

Mas cuando ya este amigo se le parte,
al cual partirse presto le conviene,
la soledad empieça a selle nueva;
con las yervas del monte no s'aviene;
para'l yermo le falta toda el arte;
y tiembla cada vez que 'ntra en su cueva.

Al igual que en el símil del condenado, el soneto «teatraliza» la imagen, al añadirle un escenario que falta, o está meramente implícito, en su modelo: el yermo, las hierbas del monte y, sobre todo, el magnífico detalle final de la cueva que intimida al penitente.

También desde el punto de vista léxico, Boscán alterna la escrupulosa fidelidad a los versos de March con libertades más o menos llamativas. Así, el verso 1, «Como 'l triste que a muerte 'stá juzgado», calca exactamente «qui és jutjat a mort»; pero el verso 3, «y la traga y la toma en paciencia», traduce de manera muy pintoresca el verbo «s'aconhorta» (v. 2) de la composición catalana.¹ Ahora bien, la curiosa expresión «y la traga» figura en la traducción de Baltasar de Romaní (Riquer 1946: 5):

soy como aquel a muerte condenado
que de gran tiempo la tiene *ya tragada*,
si le aseguran que será revocada,
quando le matan sientel *morir doblado*.

De manera que, o bien el primer traductor de March se valió del soneto de Boscán, o bien (como parece más probable) éste recurrió a la versión de Romaní:

1. En este, y en otros casos análogos, he consultado el aparato de variantes que ofrece Archer 1997b; pero ninguna rama de la tradición textual catalana permite explicar la versión de Boscán.

el barcelonés leería a March en catalán, pero, al escribir en castellano, le resultaba más cómodo utilizar también el texto traducido.

El soneto de Diego Hurtado de Mendoza muestra una técnica muy semejante (Hurtado de Mendoza 1989: 74):

Como el triste que a muerte es condenado
gran tiempo ha y lo sabe y se consuela,
que el uso de vivir siempre penado
le trae a que no sienta ni se duela,
si le hacen creer que es perdonado
y morir cuando menos se recela,
la congoja y *dolor siente doblado*
y más el sobresalto le desvela;
así yo, que en miserias hice callo [...]

Basta considerar el verso 2 para advertir que Hurtado tenía delante, o en la memoria, el texto catalán: «Gran tiempo ha y *lo sabe y se consuela*» (Hurtado de Mendoza, v. 2), «Que de gran tiempo la tiene ya tragada» (Romaní), «Que de 'sto es sabidor de cierta sciencia» (Boscán, v. 2), «E de llong temps *la sap e s'aconhorta*» (March).

Pero en otros casos el soneto coincide con Romaní. Así, el v. 7, «la congoja y dolor siente *doblado*», introduce un término ajeno al original de March, pero presente en su traductor, «quando le matan sientel morir *doblado*». También en este caso me inclino a pensar que la influencia fue de Romaní al soneto y no a la inversa.

Además de las coincidencias anteriores, llama la atención la que existe entre el verso 1 de la composición de Hurtado y la de Boscán: «Como *el triste* que a muerte es condenado». Puesto que el término «triste» falta tanto en March como en Romaní, su presencia en los dos sonetos parece indicar que Hurtado tomó en consideración el texto del barcelonés. Esa deuda se ve confirmada por otros casos más claros. Así, adaptando los versos de March 1, 19-20 (March 1997b: 41-45), Boscán (1991: 371) escribe:

¡O si acabasse mi pensar sus días,
o fuesse d'eternal sueño oprimido!
No es bien bivar, trayéndome'l sentido
pesadas y continas *chismerías*.

Diego Hurtado, en su soneto xxix, adapta el mismo pasaje de March diciendo: «Con *chismerías* de enojo y de cuidado / me viene» (Hurtado de Mendoza 1989: 79). La extraña expresión *chismerías*, que no tiene paralelo ni en el original ni en Romaní, muestra inequívocamente la relación Boscán-Hurtado.

Se dibuja así un situación muy compleja, en la que el poeta granadino reconstruye la imagen del condenado a muerte valiéndose de March, de la traducción de Romaní y de la versión más libre de Boscán.

Sin embargo, el éxito de los versos que nos ocupan es mucho mayor de lo que sugieren los dos poemas anteriores. Díez Fernández ha señalado un par de sonetos anónimos en el *Cancionero general de obras nuevas* de 1554 (Hurtado de Mendoza 1989: 432). Y a esos testimonios podrían añadirse otros dos más, acaso tres: uno de Juan de Coloma; otro, dudoso, de Gregorio Silvestre, y un tercero del poeta de Valladolid, Jerónimo de Lomas Cantoral.

El primero de los sonetos anónimos retoma con cierta fidelidad la imagen del valenciano (*Obras nuevas* 1993: 244):

Como el qu'está a muerte sentenciado
y mucho tiempo á ya que lo á sabido,
tiene el dolor tan hecho su sentido
que no le siente ya de acostumbrado.
Si en esto le dan nueuas qu'es librado
y luego que le burlan á entendido,
doblado del pesar, es ofendido
de su morir *que ya tenía tragado*.
Ansí, acostumbrado a mi tormento [...]

En el verso 7 la expresión «doblado del pesar» depende, sin duda, de la línea Romaní-Hurtado; y en el verso 8, el término «tragado» coincide con Romaní y Boscán. Pero el verso 9, «Ansí, acostumbrado a mi tormento», se relaciona exclusivamente con Boscán («assí yo, condenado a mi tormento»); y los versos 3-4 explican la resignación del reo de una forma que se encuentra sólo en Hurtado de Mendoza. Es decir, se ha constituido ya una tradición castellana del motivo que relega a un segundo plano el original catalán, o simplemente prescinde de él: la influencia de March llega filtrada por la traducción de Romaní y, sobre todo, por los sonetos de Boscán y Diego Hurtado.

El segundo soneto anónimo de 1554 introduce una novedad importante. Prescinde del motivo del indulto y, por consiguiente, de la esperanza frustrada (*Obras nuevas* 1993: 287):

Como aquel que a la muerte es condenado
y sabe cierto que de morir tiene,
quando se le dilata y se detiene
alguna hora se halla descuydado,
mas luego buelue muy sobresaltado
y allí se acuerda de lo que le viene,
d'esta manera propia se sostiene
mi triste coraçón de ti olvidado.

El núcleo psicológico de la imagen es ahora la angustiosa alternancia entre los momentos de olvido (y, por tanto, de alivio) y los del recuerdo de la terrible sentencia. Este vaivén evoca otra composición de March, la 11, protagonizada también por un condenado a muerte. El anónimo comenzó siguiendo el poema número 1, pero luego combinó ese modelo con otro recuerdo ausiasmarquiano.

Como ya he apuntado, la imagen aparece también en unos versos de Juan de Coloma que recrean la historia de Orfeo. El mítico cantor que, al descender al infierno, se ilusiona con recuperar a Eurídice, pero la pierde luego de manera definitiva, es comparado con el condenado de March. El Amor finge favorecer al amante sólo para llevarlo a una muerte más amarga (*Obras nuevas* 1993: 203):

o porque muera como al que la vida
está el cruel verdugo por quitalle,
y dándole a entender qu'es perdonada,
es luego la sentencia assecutada.

Parece claro que Coloma se vale de la versión de Boscán: introduce la figura del verdugo, así como una expresión, «es luego la sentencia assecutada», que reelabora la de su modelo, «el fuerte secutor de la sentencia».

La figura del condenado aparece fugazmente en una alusión de Gregorio Silvestre, probablemente inspirada en los versos de March, si bien en este caso la ausencia de correspondencias verbales no permite llegar a conclusiones seguras (Silvestre 1592: 365r):

Lo que ha de ser, señora, sea luego:
o luego muera, o luego tenga vida. [...]
Más vale la temprana y presta muerte
que no que el sentenciado en esperalla
padezca mucho más que en padecella.

Mucho más clara es la filiación de un poema de Jerónimo de Lomas Cantoral, cuyo cancionero apareció publicado en 1578. El enamorado argumenta que ya no han de valerle los favores de la dama, pues su herida es tan grave que la repentina curación lo mataría. Y sigue la conocida comparación (Lomas Cantoral 1980: 113):

Como el triste que a morir
sabe que está sentenciado,
y habiéndolo *ya tragado*,
de repente oye decir
que ya es libre y perdonado,
muévele tanto esta nueva,
que, sin poder socorrerse,
queda muerto —rara prueba—
del gozo de libre verse,
tragada tengo mi muerte [...]

Varios aspectos llaman la atención en esos versos. Por primera vez se utiliza el metro castellano de ocho sílabas, y no el italiano de once, para adaptar la imagen. Lomas se adelanta así a la conocida versión en redondillas castellanas, tradicionalmente atribuida a Quevedo, y que quizá sea más prudente considerar

anónima (Riquer 1946: xl; pero Crosby 1967: 81-84 y López Casas 2002²). En segundo lugar, la aparición del término «tragado» indica de nuevo que el punto de partida del poema no es sólo el original catalán, sino la tradición inaugurada por Romaní y Boscán. Sin embargo, la novedad más llamativa es que el indulto al que se refiere el texto no es ya un indulto fingido, sino auténtico, y, por consiguiente, no hay decepción alguna en el condenado. No obstante, el poema no ha querido prescindir del desenlace trágico de su modelo: si en March el desdichado muere al aplicarse la sentencia, en Lomas también termina muriendo, aunque el motivo —el exceso mismo de alegría— sea aquí completamente distinto.

Sorprendentemente, esa versión de la imagen es idéntica a la que ofrece un soneto que Miguel Ángel dirigió a Vittoria Colonna, y que debe fecharse entre 1541 y 1544 (Buonarroti 1993: 128-29):

Non men gran grazia, donna, che gran doglia
ancide alcun, che'l furto a morte mena,
privo di speme e ghiacciate ogni vena,
se vien subito scampo che'l discioglie.
Simil se tuo mercé, piú che ma'soglia
nella miseria mie d'affanni piena,
con superchia pietà mi rasserenà,
par, piú che'l pianger, la vita mi toglia.

[No menos gracia grande, señora, que pesar / matan al que por hurto a morir llevan, / privado de esperanza, heladas las venas, / si llega de repente la nota salvadora. / Igual, si tu merced, aún más que suele, / en la miseria mía de cuidados llena, / con soberbia piedad tanto me aquieta, / que más la vida me quita que la pena.]

Resulta difícil explicar la coincidencia entre las dos composiciones. Puesto que Miguel Ángel fue conocido como escritor en la España de la segunda mitad del siglo xvi —así lo prueba la versión que Baltasar del Alcázar ofrece de su soneto «Non ha l'ottimo artista alcun concetto» (Alcázar 2001: 236, nota de Valentín Núñez Rivera)—, es posible que Lomas hubiera leído los versos del italiano. Pero lo cierto es que la correspondencia de los dos poemas no deja de suscitar cierta extrañeza.

Más misteriosa aún que esa relación es la que vincula al propio Miguel Ángel con el original de March. Los versos del soneto coinciden con los del escritor valenciano en tres aspectos fundamentales:

- a) La imagen del condenado a muerte, muy rara en la lírica italiana del siglo xvi.
- b) El detalle del indulto inesperado. Poco importa ahora que en el caso de March se trate de un indulto fingido y en el de Miguel Ángel de un perdón auténtico: lo relevante es el carácter muy específico de ese detalle, tan característico del poema de March y sus reelaboraciones.
- c) El desenlace trágico del texto, que termina con la muerte del reo.

2. Agradezco a Maria Mercè López Casas que haya llamado mi atención sobre esos textos, así como sobre el problema general de la autoría.

Son demasiadas coincidencias, y demasiado precisas, para ser casuales; así que probablemente exista una fuente común de la que procedan ambas composiciones. Lluís Cabré y Lola Badia han mostrado que March se inspira para su imagen en textos doctrinales y tratados de bien morir (Cabré 1992: 103-05; Badia 1993: 169-75); Archer, por su parte, menciona un posible precedente en el trovador Elías de Barjols: «cum selh qu'es iutjatx a murir / e merce[s] no-l pot pro tener / e-l demandon mil tans que no pot faire» (Archer 1985: 33-34; Stronski 1971: 11). Pero no creo que Miguel Ángel recurriera a tales textos, de manera que todavía está por identificar la fuente que pueda explicar al mismo tiempo los versos del soneto y la composición catalana.

Existe, sin embargo, otra posibilidad, que no me parece descartable de antemano; y es que March influyera directa o indirectamente sobre Miguel Ángel. Dos artículos recientes —uno del propio Cabré y otro de Germà Colón— permiten hacerse una idea de la difusión de March en la Italia del siglo xvi. En una de sus faccias, Giovanni Pontano bautiza a un español de caricatura con cuatro nombres, a cual más pomposo, entre los que figura el de Ausiamarchides (Cabré 1997: 71). Unos años después, en 1548, Lilio Gregorio Giraldi consagra unas líneas de sus *Dos diálogos sobre los poetas de nuestro tiempo* a la figura y la obra del poeta de Gandía (Colón 1999: 205). Además, no conviene olvidar quién es la destinataria del soneto: Vittoria Colonna, viuda del marqués de Pescara (es decir, un Dávalos), cuñada (por matrimonio de su hermano Ascanio Colonna) de Juana de Aragón, frecuentadora asidua, en su juventud, de los poetas napolitanos y ferviente partidaria, por los mismos años de su relación con Miguel Ángel, de los círculos reformistas de Juan de Valdés. Si Ausias March no era un desconocido en Italia, aún menos lo sería en esos grupos hispanizados, y no sería extraño que a través de ellos la imagen del condenado hubiera llegado a Miguel Ángel.

Tendré que concluir, por tanto, con algunas afirmaciones y varias dudas:

a) La imagen del condenado a muerte gozó de un éxito notable en la poesía castellana del siglo xvi, sobre todo en los quince años que van de 1540, fecha aproximada del soneto de Boscán, a 1554, año del *Cancionero general de obras nuevas*. No obstante, todavía veinticinco años después, en 1578, el tardío cancionero de Lomas Cantoral recoge una versión del símil.

b) La imagen sufre una serie de modificaciones, que parecen tanto más profundas a medida que nos alejamos cronológicamente del modelo. De acuerdo con una técnica muy suya, Boscán añade algunos detalles que ayudan a visualizar la escena de la ejecución; pero tanto él como Diego Hurtado se mantienen relativamente fieles al sentido de los versos de March. El *Cancionero* de 1554 introduce ya, en uno de sus sonetos, un cambio importante en el contenido psicológico de la comparación; y Lomas Cantoral lleva hasta sus últimas consecuencias esas modificaciones.

c) La versión de Boscán se relaciona, sin duda, con la traducción de Romaní. Resulta difícil precisar la dirección en que se ejerció la influencia, pero me inclino a pensar que fue de Romaní al soneto. Por su parte, Hurtado parece combinar recuerdos del original catalán, de Romaní y del soneto de Boscán.

d) Ciertos detalles muestran que la mayor parte de los autores castellanos, si no todos, tomaron como punto de partida las versiones de Romaní, Hurtado y, sobre todo, Boscán, en mayor medida que el original catalán.

e) Me resulta imposible fijar con precisión el lugar que ocupa el soneto de Miguel Ángel en la historia de la imagen, aunque estoy convencido de que sus relaciones con el poeta valenciano no se deben a la pura casualidad. En cualquier caso, me ha parecido un texto de cierto interés porque obliga a plantear nuevas preguntas sobre los versos de March, al mismo tiempo que permite colocarlos en un más amplio panorama europeo.

ÁLVARO ALONSO
Universidad Complutense

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁZAR, Baltasar del (2001), *Obra poética*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.
- ARCHER, Robert (1985), *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- BADIA, Lola (1993), *Tradició i modernitat als segles xiv i xv. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BOSCÁN, Juan (1991), *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- BUONARROTI, Miguel Ángel (1993), *Sonetos completos*, edición y traducción de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra. [2ª ed.]
- CABRÉ, Lluís (1992), «'E volgra sser no-res': Notes al poema xxxv de March», en Antoni Ferrando y Albert G. Hauf, eds., *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 101-119.
- (1997), «From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other Ausimarchides», en Ian Macpherson y Ralph Penny, eds., *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London, Tamesis, pp. 57-73.
- COLÓN, Germà (1999), «Una nota sobre la recepció d'Ausiàs March a l'estranger (segles xvi i xvii)», en Rafael Alemany, ed., *Ausiàs March i el món cultural del segle xv*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 199-215.
- CROSBY, James O. (1967), *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia.
- FERRERES, Rafael (1974), «La influencia de Ausias March en algunos poetas del Siglo de Oro», en Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín, eds., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, I, Granada, Universidad de Granada, pp. 469-83.

- GARCIA SEMPERE, Marinela (1996), «La relació de l'obra poètica de Joan Boscà amb la d'Ausiàs March», *Miscel·lania Germà Colón*, 6 (= *Estudis de llengua i literatura catalanes*, 33), pp. 98-108.
- (1997), «Més sobre Ausiàs March al segle xvi castellà», en Rafael Alemany, ed., *Ausiàs March: textos i contextos*, Alacant/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Universitat d'Alacant / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 173-190.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1989), *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta.
- [LOMAS CANTORAL, Jerónimo de] (1980), *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. de Lorenzo Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial.
- LÓPEZ CASAS, Maria Mercè (2002), «¿Quevedo, traductor de Ausiàs March?», en Juan Casas Rigall y Eva M. Díaz Martínez, eds., *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 555-589.
- MARCH, Ausiàs (1997a), *Obra completa*, ed. de Robert Archer, Barcelona, Barcanova.
- (1997b), *Obra completa. Apèndix*, ed. de Robert Archer, Barcelona, Barcanova.
- McNERNEY, Kathleen (1982), *The Influence of Ausiàs March on Early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam, Rodopi.
- Obras nuevas* (1993), *Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)*, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Delstre's.
- RIQUER, Martín de (1946), *Traducciones castellanas de Ausiàs March en la Edad de Oro*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- SILVESTRE, Gregorio (1592), *Obras*, Lisboa, Manuel de Lyra.
- STRONSKI, Stanislas ((1971), *Le Troubadour Elias de Barjols*, New York-London, Johnson Reprints. [Cito por esta edición, que reproduce la de Toulouse, Édouard Privat, 1906.]