

Armando López Castro

María Luzdivina Cuesta Torre

(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)**

VOLUMEN I



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Secretariado de Publicaciones

2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

EL ECO DE JUAN DEL ENCINA: UN GÉNERO ITALIANO EN EL CANCIONERO GENERAL

Álvaro Alonso

Universidad Complutense

A mi hija

A María Jesús Fernández Leborans

La composición de la que quiero ocuparme en estas páginas es la de Juan del Encina «Cuando yo triste me seco», que, según es bien sabido, ha llegado hasta nosotros en dos versiones diferentes: una, incorporada a la égloga de *Plácida y Vitoriano*; otra, incluida como poema exento en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo de 1511. Reproduzco aquí el comienzo de la versión de 1511:

*Aquí comiença una obra de Juan del Enzina llamada Eco dirigida a la
marquesa de Cotrón*

Aunque yo triste me seco

Eco

Retumba por mar y tierra.

Yerra

Que a todo el mundo importuna.

Una

Es la causa sola dello.

Ello

sonará siempre jamás.

Mas

Adondequiera que voy

Hoy

Hallo mi dolor delante. [...] (Encina 1975: 215)

Puesto que la composición pasa por ser el primer ejemplo castellano de los llamados «poemas en eco» o, simplemente, «ecos», convendrá aclarar primero cuáles son las características de tales composiciones. El artificio básico (al que llamaré «repetición ecoica») consiste en colocar, una a continuación de otra, dos palabras, de las cuales la segunda está formada por los sonidos finales de la anterior (al menos, desde la última vocal acentuada). Así, en los versos de Encina que he reproducido, el primer verso termina con la palabra «seco», cuyo final es retomado por la palabra inmediatamente siguiente, «eco». En los versos 3 y 4, el mismo artificio se repite con los términos «tierra» y «yerra (ierra)»; y así hasta el final del poema. De ahora en adelante, llamaré «palabra repetida» a la que aparece en segundo lugar (es decir, la más breve), y «palabra plena» a la que figura en primer lugar (es decir, la más larga).

Se observará que la repetición ecoica es más exigente que la simple rima: «sorpresa» y «mesa» riman entre sí, pero la segunda palabra no actúa como eco de la primera, ya que su *m*-inicial no encuentra correspondencia en «sorpresa». Dicho de otra forma: en la rima ordinaria el «segmento fonológico común» (-*esa* en nuestro ejemplo) no coincide plenamente con ninguna de las dos palabras en rima; en cambio, en el eco coincide con la más corta de las dos (Billy 1984: 69-70). Así, por no salir del poema que nos ocupa, «una» está en relación ecoica con «importuna», pues el segmento fonológico común, -*una*, coincide plenamente con la palabra más breve.

No obstante, para que se hable de eco en sentido estricto, suele exigirse que, además de ese artificio, los versos presenten una o varias de las siguientes características:¹

1. Que la palabra repetida ocupe por sí sola un verso (como ocurre, de hecho, en el poema de Encina)
2. Que se mencione a la ninfa Eco, o al eco como fenómeno acústico.
3. Que el eco, o la ninfa (sustituida en algunos casos por el propio dios de amor) responda a las preguntas formuladas por la voz lírica (o por alguno de los personajes, en el caso de textos narrativos).

Teniendo en cuenta estas precisiones, me propongo comparar los versos de Encina con otros análogos de autores franceses e italianos. Será posible ver así las semejanzas y las diferencias y, eventualmente, establecer una filiación.

FRANCIA

Salta a la vista la relación entre el eco y dos artificios bien conocidos en la poesía francesa del siglo XV, que los propios poetas de la época bautizan con los nombres de *rimes enchainées* y *rimes couronnées* (Paraíso 2000: 68). El primero consiste en comenzar un verso con una palabra que está formada por los sonidos finales de la palabra con la que termina el verso anterior:

Trop durement mon cour souspire,
Pire mal sent que desconfort,
Confort le fait plus n' a riens fort [...] (Le Gentil 1981: II, 127)

En la *rime couronnée*, en cambio, la última palabra de un verso está formada por los sonidos finales de la palabra anterior, penúltima de ese mismo verso. Así, en el siguiente fragmento de Jean Molinet:

«Guerre a fait maint *chatelet laid*
Et mainte bonne *ville vile* [...]» (Elwert 1965: 109)

Conviene tener presente que ambos juegos verbales tienen precedentes en la poesía latina medieval, y paralelos en la española. Los poetas y gramáticos latinos conocieron con el nombre de *versus serpentini* un artificio muy semejante al de la *rime enchainée*; y con el de *metrum echoicum* uno idéntico a la *rime couronnée* (Norberg 1958: 43; Cristóbal 1985: 157).² Por lo que se refiere a España, ya Le Gentil observó la semejanza entre los artificios franceses que aquí nos ocupan y los que el propio Encina, en su *Arte de la poesía castellana*, llama «redoblados» y «encadenados» (Le Gentil 1981: II, 126-127; López Estrada 1984: 91-92).

Las *rimes couronnées* y *enchainées* se basan en el artificio de la repetición ecoica, pero no presentan ninguna de las tres características que he señalado como necesarias para los ecos propiamente dichos: la palabra repetida no aparece en un verso independiente, sino integrada en el anterior o el posterior; no hay referencias al eco, ni estructura de preguntas y respuestas. Lo mismo cabe decir de los artificios análogos de la poesía latina y española. Tan solo el *metrum echoicum* establece, ya desde su mismo nombre, una relación con el fenómeno acústico; pero esa asociación parece haberse perdido durante el siglo XV tanto a un lado como a otro de los Pirineos.

Convendrá, por tanto, que nos fijemos en otros artificios. Comenzando por la característica 1, cabe preguntarse si existen en la poesía francesa palabras repetidas que formen por sí solas un verso. Lo cierto es que resulta muy difícil encontrar esa estructura métrica antes de 1500-1510. No obstante, Lote cita los siguientes versos del poeta del siglo XIII Gilles le Vinier:

¹ Adapto aquí a mis propósitos las consideraciones de Gauthier 1915.

² Agradezco a Vicente Cristóbal el haber llamado mi atención sobre estos paralelos latinos de los fenómenos que aquí analizo.

Au partir de la froidure
Dure
Que voi apresté
Esté,
Lors plains ma mesadventure,
Cure
N' ai eu d' amer;
Car amer
Ai sovent son gieu trouvé;
Prové
Ai soventes fois,
Malefois
Fait partout trop à blamer (Lote 1949-1955:61-62)

Los versos pares son versos cortos que riman con el inmediatamente anterior. Pero en los vv. 1-2 y 3-4 no hay simplemente una rima ordinaria, sino una repetición ecoica: «froidure-dure» y «apresté-esté». Por consiguiente, en estos cuatro versos tenemos un esquema métrico igual al de Juan del Encina, sólo que aquí no se extiende a todo el poema: en los vv. 5-6, por ejemplo, «cure» rima con «mesadventure», pero no la repite en eco.

Sin embargo, como observa también Lote, Gilles le Vinier «a fait mieux encore»:

Icelle est la tres mignote
Note
Qu' amors fet savoir.
Avoir
Qui puet bele amie,
Mie
Nel doit refuser.
User
En doit sans folie:
Lie
Est la peine as fins amans. (Lote 1949-1955: 61-62)

Ahora la repetición ecoica se ha extendido a todos los versos pares, y el resultado es prácticamente idéntico al texto de Encina. No sólo: ambas composiciones coinciden incluso en su desajuste entre rima y sentido: la palabra repetida hace eco a la del verso anterior, pero suele asociarse, por sintaxis y significado, con el siguiente. Así, el v. 4 de la composición francesa, «avoir», repite en eco el final del v. 3, «savoir», pero se une sintácticamente al v. 5. Y lo mismo ocurre con los vv. 6-8-10. De la misma forma, en Encina «eco» (v. 2) rima con «seco», pero actúa como sujeto del verso siguiente «retumba por mar y tierra»; y así prácticamente en todos los pareados.

Ese detalle sugiere que el esquema métrico que manejan Encina y Gilles le Vinier se relaciona con las *rimes enchainées* (o con alguna otra forma de *rima al mezzo*). En un encadenado, la palabra repetida a' rima con la última palabra del verso anterior, a; pero tenderá a formar frase con su propio verso (Cuadro A, 1.). Si ese verso se fragmenta en dos (Cuadro A, 2.), a' sigue manteniendo la rima con el verso que la precede, pero se asocia sintáctica y semánticamente con el verso siguiente, ya que éste no es sino la parte final de lo que inicialmente (en la situación 1.) era el verso segundo.

CUADRO A

Situación 1. - - - - -a	Situación 2. - - - - -a
- -a' / - - - - -b	- - a'
	- - - - -b

El segundo verso de la situación 2., integrado exclusivamente por la palabra repetida, es un verso cortísimo; pero también el tercer verso es (ligeramente) más corto que el primero, ya que se le ha sustraído, por delante, la palabra a'. Una situación así es la que parece entrecerse en el poema francés, donde el primer verso es más largo, por supuesto, que el segundo, pero también que el tercero. Sin embargo, no sería extraño que en una fase posterior el esquema tendiera a regularizar la medida de todos los versos relativamente “largos”: es lo que ocurre en el poema de Encina, donde todos los versos impares, es decir, todos aquellos que no contienen la palabra repetida, tienen la misma medida de ocho sílabas.

Se observará que el desajuste entre rima y sentido no se daría si el punto de partida de todo el proceso fuera una *rime couronnée*:

CUADRO B

Situación 1. - - - - -a - -a'	Situación 2. - - - - -a
- - - - -b	- -a'
	- - - - -b

Aquí, en el momento inicial 1., a' forma sentido con el verso al que pertenece, que es el mismo al que pertenece también a. Si a' se desprende para integrar un verso propio (Cuadro B, 2.), rimará y formará sentido con el verso anterior.

En todo caso, y al margen de cualquier deducción sobre los orígenes del fenómeno, es indudable la semejanza que los textos franceses mantienen con el del poeta español. Por otro lado, la composición de Gilles le Vinier, aunque rara, no constituye un caso aislado. Revisando el repertorio de Mölk y Wolfzettel, que alcanza hasta 1350, se encuentran algunos esquemas métricos muy semejantes: así, por ejemplo, el que lleva el número 514 (Mölk y Wolfzettel 1972: 237).

En el siglo XV el fenómeno es igualmente raro: Elwert, Lote o Zumthor, que encuentran con suma facilidad ejemplos cuatrocentistas para las *rimes enchaînées* y *couronnées* (Elwert 1965: 109; Lote 1949-1955: II, 151-170; Zumthor 1978: 59, 120, 236-237), no ofrecen, antes de 1510, prácticamente ningún ejemplo de palabra repetida métricamente independiente.³ Sólo pueden citarse casos más o menos semejantes. Así, el elogio fúnebre de Pierre de Bourbon, *Temple d'honneur et de vertus*, escrito por Lemaire de Belges en 1503:

Estocq de nobilité,
 Puis que par mortalité,
 Alité
 Es en ce beau gardinaige,
 Nous doubtons mendicité,
 Et perdre felicité,
 Bourg, cité,
 Ville, champ et maisonnage [...] » (Blanchard 1983: 1214)

³ Mencionaré en seguida una excepción de Jean Molinet (Zumthor 1978: 289-291).

El poema está muy próximo al primero que he citado de Gilles le Vinier: los vv. 3 y 7 (como muchos otros a lo largo del poema) son versos cortos que riman con los inmediatamente anteriores. Pero en el 3 no sólo hay rima, sino una repetición ecoica: «mortalité-alité». No parece improbable que algún otro poeta (o el propio Lemaire en otra composición) generalizara el artificio a todos los versos cortos, igual que hizo Gilles de Vinier en su segundo texto. De hecho, una repetición ecoica se insinúa también en los vv. 6-7: «felicité-cité»; por más que, en este caso, la interposición de «bourg» impida que la palabra plena y la palabra repetida estén una a continuación de otra. Un caso parecido parecido puede encontrarse en *La Ressource du petit peuple*, de Jean Molinet (Zumthor 1978: 289-291).

Vale la pena, en fin, citar a un escritor del siglo XX, Mély du Dot, autor de un poemario en el que, según explica él mismo, pretende revitalizar «quelques formes de Rime employées en France à la Cour de Bourgogne par les poètes virtuoses du XV^e siècle et leurs disciples». Entre sus composiciones figura la siguiente:

Spectre pensif et revenu
Nu,
Victor, le front comme une panse,
Pense
Que tout le trésor des cervaux
Vaut
Moins que le trésor des pucelles
(Celles qui
l' ont) [...] » (Dot 1987: 14)

¿Qué «poète virtuose du XV^e siècle» ha servido aquí de modelo al poeta moderno? Mély du Dot no lo indica, ni he sabido identificarlo; pero la composición (¿y su fuente?) coincide con las de Gilles le Vinier y Encina hasta en la estructura a base de pareados y la dislocación de rima y sentido.

En cualquier caso, en todos estos ejemplos faltan las características 2 y 3: ni se alude al eco, ni el poema presenta estructura dialogada.

ITALIA

En la poesía italiana del siglo XV pueden encontrarse con facilidad esquemas parecidos a las *rimes couronnées* y *enchainées* de la literatura francesa (Bauer-Formiconi 1967: 248-253). Pero en relación con Juan del Encina revisten un particular interés los ecos dialogados que se generalizan durante el último cuarto de siglo. El punto de partida lo constituyen unos versos de Poliziano en los que el autor, reelaborando a su manera dos epigramas de la *Antología griega* y un pasaje ovidiano de *Metamorfosis*, III, 356-401, concibe el siguiente diálogo entre Pan y la ninfa Eco (Pozzi 1984: 95-98; Martyn 1988: 135):⁴

Che fai tu, Eco, mentr' io ti chiamo? -Amo.
Ami tu dua o pur un solo? -Un solo
E io te sola et non altri amo. -Altri amo.
Dunque non ami tu un solo? -Un solo. [...]

Por caminos al parecer distintos, Poliziano desemboca en un artificio análogo a las *rimes couronnées* de la poesía francesa: la última palabra del verso repite, total o parcialmente, la penúltima palabra de ese mismo verso. Con la excepción del v. 1, Poliziano prefiere todavía la repetición total, si bien la parcial no tardará en ganar terreno: ya en 1505, el poeta Pollio Lappoli

⁴ Agradezco a Barry Taylor el que llamara mi atención sobre el artículo de Martyn.

tiene 10 ecos parciales sobre un total de 17 (Martyn 1988: 136). Pero lo importante es que aparecen ya las características 2 y 3 que mencioné al comienzo: la referencia a Eco, y el carácter dialogado de la composición. Este esquema de preguntas y respuestas es la gran novedad de Poliziano, y alcanzará en seguida un enorme éxito, primero en Italia y, más tarde, en toda Europa (Pozzi 1984: 98-102; Praz 1993: 396).

Falta, en cambio, el rasgo 1: en los versos del poeta y humanista, la palabra repetida no ocupa por sí sola un verso autónomo, sino que aparece integrada en un verso más largo. Sin embargo, podemos conjeturar la existencia de ecos métricamente independientes gracias a un testimonio muy claro, aunque tardío. En el acto IV de *Il pastor Fido*, Battista Guarini incluye un eco célebre, en el que, de acuerdo con la práctica habitual en Italia, engloba la palabra repetida en el verso anterior. Lo interesante es que, comentando ese pasaje, el propio poeta escribe:

Questa eco è fatta con quell' arte che si dee osservare, ed ha infin' a qui osservato ogni buon poeta antico e moderno. E Ovidio specialmente, che ne fu l' inventore, che la risposta dell' eco sia compresa nel verso, e non resti segnata fuori nel margine, come fanno alcuni moderni, che nulla intendono. (Guarini 1977: 195)

Aunque sea para condenarlos, el texto de Guarini da testimonio de ecos con la palabra repetida «fuori del verso», es decir, métricamente independiente. La observación del poeta, sin embargo, es de finales del siglo XVI, y cabe preguntarse si la situación que presenta se daba ya a principios de siglo.

ENCINA Y LA TRADICIÓN FRANCESA E ITALIANA

Conviene regresar ahora al poema español y recordar sus características fundamentales. Para empezar, los versos del salmantino cumplen lo que he venido llamando la condición 1, es decir, que la palabra repetida ocupe por sí sola un verso completo. Se trata de una solución minoritaria, mucho menos habitual que otros artificios análogos, como el encadenado y el redoblado, o sus equivalentes de las *rimes enchaînéés* y *couronnéés*. Pero aunque infrecuente antes de 1500 o 1510, semejante esquema métrico no es desconocido en la poesía francesa ni, tal vez, en la italiana. Me inclino, no obstante, hacia el modelo francés, por dos motivos. En primer lugar, porque parece más fácil encontrar ejemplos del fenómeno en Francia que no en Italia. En segundo lugar, porque la palabra repetida en los ecos italianos tiende a formar una unidad de sentido con la frase que precede, a la que sirve de respuesta. En cambio, tanto en el poema español como en los textos franceses que he citado, la palabra en eco se asocia sintáctica y semánticamente con el verso siguiente.

Sin embargo, hay un aspecto inequívocamente italiano en el poema de Encina, y es la referencia al eco (característica 2), presente ya en el epígrafe y luego, significativamente, nada más iniciarse la composición. Hasta donde he podido ver, la poesía francesa anterior a 1500 no establece nunca una relación entre estos artificios fonéticos y el fenómeno natural del eco o su contrapartida mitológica. Por el contrario, tal relación es la norma en los textos italianos, donde la ninfa Eco aparece de manera casi inevitable, en diálogo con otro personaje mitológico, o con la propia voz lírica. Es cierto que en Encina falta esa estructura dialogada (característica 3), pero aún así parece indudable el origen italiano del fenómeno. A favor de esa hipótesis están también los datos externos del poema. Éste no figura en el *Cancionero* enciniano de 1496, y sólo se documenta a partir de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, estrenada en 1509, y del *Cancionero general* de 1511: dos fechas tardías, que corresponden de lleno al período romano del poeta y dramaturgo. Por otra parte, es también significativo que los versos se incluyeran en una égloga, ya que la relación entre los ecos y el mundo pastoril se produce desde muy pronto en la literatura italiana, y llegará hasta *Il pastor Fido* y Gian Battista Marino (Pozzi 1984).

La situación, antes de 1510, podría resumirse en el siguiente esquema:

	Francia	Italia	Encina
La palabra repetida es métricamente independiente	Infrecuente	¿Inexistente?	Sí
Referencia al eco	No	Sí	Sí
Preguntas y respuestas	No	Sí	No

Encina trabajaba, por tanto, con un esquema métrico de procedencia poco clara, aunque verosímelmente francesa. Pero, fuera cual fuera su origen, comprendió que se ganaba mucho al imitar a los poetas italianos y asociar esos artificios a la idea del eco. No advirtió, sin embargo, que para que el procedimiento fuera plenamente eficaz no bastaba con mencionar al eco, sino que había que cederle la palabra, haciéndolo dialogar con los hombres, en un misterioso o irónico juego de preguntas y respuestas. Como tantos otros poetas cancioneriles, Encina no supo, o no quiso, incorporar la novedad que le llegaba de Italia más que a medias, y a su manera.

APÉNDICE: A PROPÓSITO DEL TÉRMINO «ECO»

La palabra «eco» designa cosas diferentes en las tres literaturas románicas a las que aquí he aludido. Entre los críticos franceses la condición esencial para poder hablar de «eco» (aparte del artificio básico, la repetición ecoica) es de naturaleza métrica: la palabra repetida debe ocupar por sí sola un verso independiente, y no integrarse en el anterior (como ocurre en la *rimes couronnées*), ni en el siguiente (como sucede en las *rimes enchainées*, o *annexées*, como prefieren llamarlas algunos). Así lo definen, por ejemplo, Elwert y Mölk:

Rime en écho. C' est une variété de rime couronnée, mais la couronne reste en dehors du vers et n' intervient pas dans le compte des syllabes (définition de Sebillot). (Elwert 1965: 110)

Un aspect particulier de rime paronyme qui forme un vers extrêmement court en reproduisant la fin du mot-rime du vers précédent à la façon d' un écho, par exemple: *pucelle/celle*. (Mölk y Wolfzettel 1972: 27)

Lo decisivo, por tanto, es que la palabra repetida quede «en dehors du vers [anterior]», o que «forme un vers» por sí sola. Es decir, lo que a lo largo de estas páginas he llamado la característica 1.

En cambio, entre los críticos de poesía italiana, lo que define al eco no es un criterio métrico, sino semántico: el poema debe presentar una estructura dialogada de preguntas y respuestas entre una voz y Eco (o Amor). Así, el trabajo de Pozzi (Pozzi 1984) gira en torno a composiciones cuyo modelo es el verso de Poliziano «Che fai tu, Eco, mentr' io ti chiamo? - Amo»: la palabra repetida aparece integrada en el verso anterior, al igual que en las *rimes couronnées* francesas, y lo que marca la diferencia es el esquema interrogativo-responsivo. En la misma línea, Bauer-Formiconi engloba bajo el rótulo de «Echogedichte» tres composiciones dialogadas de Serafino Aquilano donde la palabra repetida aparece integrada también en el verso anterior (Bauer-Formiconi 1967: 248). En la edición de las *Rime maritime* de Marino, los editores utilizan el término con notable flexibilidad, pero todos sus ejemplos corresponden a poemas dialogados (Marino 1988: 88-89). De manera que en la tradición crítica italiana los rasgos definitorios parecen ser el 2 y el 3.

El significado de la palabra «eco» entre los hispanistas merecería un tratamiento más pormenorizado. Bastará recordar dos o tres definiciones. Navarro Tomás, en el «Índice de estrofas» de su conocida *Métrica* define así el fenómeno:

Eco. Estrofa o serie de versos en que las sílabas correspondientes a la rima de cada verso o de algunos de ellos son repetidas por un vocablo bisílabo o monosílabo, a modo de resonancia, a continuación del verso respectivo. El eco figuraba a veces dentro del verso como núcleo silábico que se repetía en la terminación. Otras veces se utilizaba para encadenar el final de un verso con el principio del siguiente. (Navarro Tomás 1974: 533-534).

No se exige, por tanto, que la composición tenga carácter dialogado; pero tampoco parece necesario que la palabra repetida ocupe por sí sola un verso: de tal manera que la definición se acomoda también a las *rimes couronnées*. De hecho, en la parte histórica se señala que «una variedad del eco eran los versos con refleja o rima redoblada [...] “Peligro tiene el más probado vado”» (Navarro Tomás 1974: 272).

Por su parte, Isabel Paraíso define el término «a la francesa», es decir, insistiendo en la necesidad de que la palabra repetida no esté integrada en el verso anterior:

La rima en eco, a su vez, puede constituir una modalidad de la rima doblada, una parte de la cual se traslada al verso siguiente, como en el «encadenado». (Paraíso 2000: 68)

El carácter dialogado parece inesencial, y, de hecho, los tres ejemplos que se ofrecen (el de Encina, uno de Quevedo y otro de Rubén Darío) corresponden a poemas no dialogados.

La definición más exigente es la Foulché-Delbosc, quien llama «eco en sentido estricto» a una composición que reúna las tres características que aquí he estado considerando: que la palabra repetida llene un verso completo; que el artificio se asocie con el eco; y que mantenga el juego de preguntas y respuestas (Gauthier 1915).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUER-FORMICONI, Barbara (1967), *Die Strambotti des Serafino dall' Aquila. Studien und Texte zur italienische Spiel- und Scherzichtung des ausgehender 15. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink.
- BILLY, Dominique (1984), “La Nomenclature des rimes”, *Poétique*, 57, pp. 64-76.
- BLANCHARD, Joël (1983), *La Pastorale en France aux XIV et XV siècles. Recherches sur les structures de l' imaginaire médiévale*, Paris, Honoré Champion.
- CRISTÓBAL, Vicente (1985), “Los versos ecoicos de Pentadio y sus implicaciones métricas”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 19, pp. 157-167.
- ELWERT, Theodor W. (1965), *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck.
- ENCINA, Juan del (1975), *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. JONES y Carolyn R. LEE, Madrid, Castalia.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond. Véase GAUTHIER, M.
- GAUTHIER, M. (Raymond FOULCHE-DELBOSC) (1915), “De quelques jeux d' esprit”, *Revue Hispanique*, 35, pp. 1-76.
- GUARINI, Battista (1977), *Il pastor Fido*, ed. Ettore BONORA, Milán, Mursia.
- LE GENTIL, Pierre (1981), *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thèmes, les genres et les formes*, Ginebra, Slatkine. [Reproduce la edición en 2 vols. de Rennes, Plihon, 1949-1953].
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.
- DOT, Mély du (1987), *Les Rimes des Rhétoriciens. Principes & exemples nouveaux, avec un postface de Philippe Jones*, Quart (Valle de Aosta), Musumeci.
- LOTE, Georges (1949-1955), *Histoire du vers français. Première partie: Le Moyen Âge*, 3 vols., Paris, Boivin y Hatier.

- MARINO, Giovan Battista (1988), *Rime marittime*, ed. Ottavio BESOMI, Costanzo MARCHI y Alessandro MARTINI, Ferrara-Módena, Panini.
- MARTYN, John R. C. (1988), "An Unknown Echo Poem by Martial", *AUMLA, Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 69, pp. 132-150.
- MÓLK, Ulrich y WOLFZETTEL, Friedrich (1972), *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Munich, Wilhelm Fink.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1974), *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 4ª ed., Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor.
- NORBERG, Dag (1958), *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo, Almqvist & Wiksell.
- PARAÍSO, Isabel (2000),: *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros
- POZZI, Giovanni (1984), "L'eco", en su libro *Prontuario di figure artificiose*, Bolonia, Il Mulino, pp. 95-102.
- PRAZ, Mario (1993), "Voce dietro la scena", en su libro *Voce dietro la scena. Un'antologia personale*, Milán, Adelphi, pp. 393-397.
- ZUMTHOR, Paul (1978), *Le Masque et la lumière*, París, Du Seuil.