

**Vallín, Gema**

*De los yeux-partis franceses a los debates de la  
poesía cancioneril*

Décimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 24-26 de  
agosto 2011  
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Vallín, Gema. De los yeux-partis franceses a los debates de la poesía cancioneril [en línea]. Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando del Castillo, 10, 24-26 agosto 2011. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras. Buenos Aires. [Fecha de consulta: ....]

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/yeux-partis-franceses-debates-poesia.pdf>>

(Se recomienda indicar antes de la dirección url la fecha de consulta en el repositorio. Ej: [Fecha de consulta: 6 de junio de 2010])

De los *yeux-partis* franceses a los *debates* de la poesía cancioneril<sup>1</sup>

Gema Vallín (Universidad de A Coruña)

Los debates amorosos constituyen una importante sección de la poesía cancioneril. Han sido objeto de numerosos estudios. También se han señalado sus vínculos con las formas y los temas de los debates provenzales y franceses.

Mi propósito es establecer vínculos más precisos con uno de los géneros más fructíferos y característicos de la poesía de los *trouvères* del siglo XIII: el *jeu-parti*. Pues antes que en el *joc-parti* provenzal o en los debates gallego-portugueses, muchos de los motivos y temas desarrollados en los diálogos amorosos castellanos fueron tratados por los trovadores franceses, en particular por autores de la importancia del rey de Navarra Teobaldo IV o Thibaut de Champagne.

Palabras clave: *debate, jeu-parti*.

From the old french *yeux-partis* to the *debates* of the *cancionero* poetry.

Gema Vallín (A Coruña university)

The amatorian *debates* form an important section of the *cancionero* poetry. They have been the subject of lots of studies. Their links have also been highlighted with Provençal and French discussions' forms and subjects.

My purpose is to make specific links with one of the most successful and characteristic genres of the thirteenth century *trouvères'* poetry: the *jeu-parti*. Furthermore, many of the reasons and topics developed in the amatorian Spanish dialogues were treated by French troubadours, especially by important authors like the King of Navarra, Teobaldo IV or Thibaut de Champagne before doing it in the *joc-parti* Provençal or in the Galician-Portuguese discussions.

Keywords: *debate, jeu-parti*.

Al menos desde el excelente y ya clásico libro de Pierre Le Gentil *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*<sup>2</sup> se admite de forma unánime que los debates de asunto amoroso de la poesía castellana del siglo XV provienen en último término del *partimen* provenzal<sup>3</sup>; un género dialogado este donde la *contentio* o disputa presenta la particularidad, frente a la *tenso* y a otras formas de debate trovadorescas, de que quien toma la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones. Asimismo siempre se compromete a defender la alternativa contraria a la escogida por su interlocutor, porque suele ser la más difícil de sostener, pues la mayor parte de las veces ésta entra en conflicto con los principios y el código moral del amor cortés. En lo que concierne a la forma, el *partimen* sigue las mismas reglas que la *tenso*: las estrofas son pares y no suelen ser más de seis y adoptan las mismas rimas, aunque a veces, al igual que en la canción, pueden variar de dos en dos estrofas, es decir ser *coblas doblas*. Lo propio del género es que las *tornadas* van dirigidas a un árbitro y éste ha de dar su veredicto, dictar a favor de uno u otro contrincante<sup>4</sup>.

El planteamiento, la forma y el contenido, que básicamente versa sobre casuística amorosa, son casi siempre similares al *partimen* que sostuvieron Aimeric de Peguilhan y Guillem de Berguedà. Cito los primeros versos a modo de ejemplo<sup>5</sup>:

De Berguedan, d'estas doas razos  
al vostre sen chausetz la meillor,  
q'ieu mantenrai tant ben la sordellor,  
q'ie.us cuich vensser, qui dreich m'en vol jutgar:  
si volriatz mais desamatz amar,  
o desamar e que fossetz amatz.  
Chauzetz viatz cella que mais vos platz.

[De Berguedà, escoged, según vuestro criterio, la mejor de estas dos posibilidades, que yo mantendré tan bien la peor, que os pienso vencer, si se me quiere hacer justicia: si preferiríais amar desamado o desamar y que fuerais amado. Escoged pronto la que más os place.]

Aimeric de Peguinhan es por tanto quien propone el dilema, pero en esta ocasión el sí defiende la situación más acorde con el código cortés, o sea la de amar sin ser correspondido, mientras que el trovador de Berguedà adopta la postura del poderoso señor feudal, en sintonía además con su propio talante poético, tan a menudo orgulloso y fanfarrón. Los términos con que defiende su elección son harto elocuentes al respecto:

Totz temps vuoill mais qe.m teignan per seignor  
e que desam e c'om mi teigna car;  
car en amor non vengui per musar  
ni anc no fui d'aqels desfasendatz:  
qe.l gazaing vuoill de dompnas e de datz.

[Siempre prefiero que me tengan por señor y que desame y que se me tenga cariño; pues no fui al amor para perder el tiempo ni nunca fui de aquellos desocupados: quiero la ganancia en damas y en dados.]

Considerar al amor no correspondido una pérdida de tiempo, propia de hombres desocupados, y equiparar a las damas con un juego de hazar, al que uno se entrega con el único afán de ganar, es una actitud que aunque parezca tosca concuerda con lo expresado tiempo atrás por el primer trovador. En *Ben vueill que sapchon li pluzor*<sup>6</sup>, Guilhem de Peitieu alardea de ser un *maistre certa* o "maestro certero" componiendo versos, es más, *ieu port d'aicel mester la flor*, sentencia. En esta canción damas y dados forman un binomio indisoluble, son la materia que nutre el *vers*, subliman el carácter lúdico del trovar que reivindica aquí el poeta. La idea, que va en cascada, donde mejor asoma es en los siguientes versos:

E si.m partetz un joc d'amor,  
no soi tan fatz  
no sapcha triar lo meillor  
d'entre.ls malvatz.

[y, si me proponéis un juego de amor, no soy tan necio que no sepa elegir la mejor baza y desechar las malas]

Nótese que *partetz* ("proponer") y *triar* ("elegir") son términos semánticamente afines, que nos vienen al pelo para entender por dónde les nace esta necesidad de tener que elegir entre dos opciones la mejor. Es evidente que al conde de Peitieu, no le hizo falta un interlocutor que le ayudara a elegir la apropiada a sus intereses, como *maistre certa* que se consideraba en el uso de las galas retóricas. En el momento de su composición la metáfora del canto como juego sobre todo busca revalorizar, según señaló Paolo Canettieri, lo que "l'instituzione ecclesiastica aveva iteratamente e ossesivamente vietato, di attacco al moralismo negatore del gioco e dell'amore"<sup>7</sup>. De ahí que una forma poética haya de ser juzgada con arreglo a la situación y a los gustos del tiempo.

Quizá debido en parte a este talante orgulloso y firme de trovadores como Guillermo IX o Guillem de Berguedà, lo cierto es que a los provenzales no les interesó

especialmente debatir sobre casuística amorosa. La mayoría de los *partimens* fueron compuestos entre la década de 1180 a 1190; además, como dijo el gran romanista Alfred Jeanroy, "les auteurs les plus féconds sont ou des jongleurs ou des poètes de salon, également préoccupés d'offrir à leur auditoire un agréable passe-tems"<sup>8</sup> De hecho, los debates sobre casuística amorosa se ponen en boga a través de los textos didácticos escritos en prosa, u octosílabos pareados, que tubieron tanto auge durante los siglos XIII y XIV. Me refiero a los *ensenhamens* provenzales y a las *demandes* o *devinettes* de amor francesas. Ambos son en sustancia un juego de sociedad, donde se diserta a base de preguntas y respuestas sobre cuestiones amorosas. Así, en el *Ensenhamen de la donzela* de Amanieu de Sescas, por ejemplo, éste le aconseja a la dama que desea ser instruida en materia de *fin' amor* que le plantee a su amigo cuestiones como<sup>9</sup>:

Cals donas son pus belas,  
o Gascas o Englezas,  
ni cals son pus cortezas,  
pus lials ni pus bonas?

[¿Qué damas son para vos más bellas y corteses, las de Gascuña o las de Inglaterra?]

Este juego de salón, como le llamó Jeanroy, quienes sí le practicaron fueron los *trouvères* del siglo XIII, y de forma vehemente. Tanto es así, que los *jeux-partis* forman uno de los corpus más extensos y coherentes de toda la poesía medieval. Pero no serán los poetas de las cortes quienes se sientan más inclinados a componerlos, sino los que frecuentaron el *Puy* de Arras. Más de la mitad de los casi doscientos que nos han llegado son *jeux-partis* confeccionados para el disfrute de la próspera y vivaz burguesía de esta ciudad del norte de Francia. Aquí, fuera de la corte, el ritual se transforma por entero en un juego, donde cada dilema que se plantea supera al anterior, hasta llegar en ocasiones a la parodia o al absurdo de preguntar cosas tales como si tendría más éxito con la misma dama el amante que se hubiera convertido en ciego o el que fuera sordomudo<sup>10</sup>. Jean Bretel y todos los del *Puy* consiguen implantar, con una mezcla de admiración, pedantería y no sin cierta mofa, un manierismo de la cortesía en la sociedad medieval *avant la lettre*, pero sobre todo influyen en el gusto poético de la época. El éxito de la radicalización a que someten los contenidos amorosos traspasa fronteras y prospera con el tiempo, pues sino de dónde iban a tomar mejores y más abundantes ejemplos que no fuera aquí, en este variopinto mosaico textual, los poetas castellanos

del siglo XV cuando escribieron las cerca de cuarenta preguntas disyuntivas sobre materia sentimental que registran los cancioneros. Ni sus vecinos más próximos, los poetas del Consistorio de Barcelona, ni menos aún los gallego-portugueses, pudieron dejar una impronta mayor que la de los *trouvères*.

Aunque la cantidad se nos antoja ridícula al lado del gran corpus francés, Antonio Chas, en un minucioso trabajo donde recoge y cataloga todas las cuestiones poéticas formuladas bajo el molde de preguntas y respuestas, subraya precisamente su importancia numérica: suman casi un cuarenta por ciento de todo el conjunto de las dedicadas al tema amoroso. Asimismo destaca que son tres las compilaciones que mayor número de ellas registran; esto es: el *Cancionero de Baena*, el *Cancionero de Gómez Manrique* y el *Cancionero general de 1511*, es decir, "suponen un punto inicial, medio y final en el desarrollo de la lírica cancioneril"<sup>11</sup>.

Prácticamente todos echan mano de dilemas que ya habían sido planteados por los troveros a lo largo del siglo XIII. Aunque la ocasión no permite detenerse en todos y cada uno de los casos, me voy a ceñir a destacar algunos ejemplos de bulto. Cabe subrayar que incluso cuando los términos en que se exponen no coinciden en los detalles, el poema castellano halla igualmente ahí el motivo, antes de que termine propagándose a los cuatro vientos. Un ejemplo está en la *Pregunta* que formula Juan Alfonso de Baena a Álvaro de Cañizares, que dice *Pues vos tenéis por grant papagayo*<sup>12</sup>. En la *finida* dice lo siguiente:

¿Quál gentil ombre farié mejor guisa:  
quien su amiga toviere en camisa,  
o toda desnuda en cuerpo muy lisa?

Antonio Chas señala, no sin razón, que se trata de un "motivo difundido en géneros dialogados de otras literaturas románicas"<sup>13</sup>, en concreto refiere las *Demandes*. Pero pasa por alto que la elaboración más sofisticada y erótica de todas cuantas se hicieron es la de Guillaume le Vinier, muerto en 1245 y quien lo expone por vez primera. La pregunta se la dirige a Thibaut de Champagne<sup>14</sup>:

Sire, ne me celez mie  
li queus vous ert melz a gré:  
s'il avient que vostre amie  
vous ait parlement mandé  
nu a nu lez son costé

par nuit que n'en verroiz mie  
ou de jorz vous best et rie  
en un biau pré  
et enbrast, mès ne di mie  
q'il i ait de plus parlé.

[Señor, no me ocultéis qué situación os agrada más: que vuestra amiga os convoque para estar a su lado por la noche desnudos, de forma que no veríais nada, o que de día en un bello prado os bese, sonría y abrace, pero sin que os diga nada porque ya está todo hablado.]

Como era de esperar, el rey de Navarra, fiel a su espíritu y a su linaje, elige tenerla desnuda en el lecho, aunque no la vea, y le cede la *druërie* o la galantería y la conversación del prado a Guillaume. Aún hay otro *jeu-parti*, perteneciente a la escuela de Arras, donde se aborda el mismo tema, pero con un importante matiz: le pregunta Perrot de Neele a Jean Bretel si prefiere tener a su amante vestida con una tela bordada en oro o bien desnuda en un grabado<sup>15</sup>. Bretel, el autor más fecundo del género, se decanta aquí por la primera opción.

En este planteamiento subyace una cuestión que a menudo inquietaba a trovadores y poetas: la de la importancia que adquieren los sentidos en el amor, en particular el de la vista, dada la primacia que le otorgó Andreas Capellanus en el tratado *De Amore* al seguir la tradición ovidiana puesta en boga por los trovadores de las primeras generaciones<sup>16</sup>. La de poder ver a la dama sin dirigirle la palabra o hablarle pero nunca poderla mirar es, por ejemplo, la disyuntiva que da paso a sendas *Preguntas* por parte de Juan Alfonso de Baena y Gómez Manrique. El primero le requiere respuesta a Fernán Manuel de Lando sobre si es mejor

Ver mi amiga e nunca fablalla,  
o siempre fablalla e nunca miralla

y a su vez Gómez Manrique a Francisco de Bocanegra lo repite en estos versos<sup>17</sup>:

Fablarla sin esperar  
de nunca jamas la ver  
o verla sin la poder  
en vuestra vida hablar.

Ambos toman partido por la vista, son fieles a la tradición ovidiana y trovadoresca.

El *trouvère* Raoul de Soissons se la había expuesto mucho antes, pero implicando en ella a todos los sentidos, a *li rois de Navarre* en el *yeu-parti Sire, loez moi a choisir*. O sea regresamos otra vez al periodo de Thibaut de Champagne. La pieza parece haber sido compuesta pocos años después de 1240, tras la desafortunada cruzada que emprendió el rey de Navarra. Raoul, que le acompañó y volvió malherido de tierra santa, alude en tres ocasiones a la muleta o *baston* en el cual se va *apuiant*<sup>18</sup>. Les recuerdo los versos en donde le plantea si es mejor

ou souvent s'amie sentir,  
besier, acoler, sanz veoir,  
sanz parler et sanz plus avoir  
a touz jorz mès de ses amors,  
ou parler et veoir touz jorz,  
sanz sentir et sanz atouchier?

[¿o acariciar a menudo a la amada, besarla, abrazarla, sin verla, sin hablarle y sin tener nunca otras muestras de amor, o hablarle y verla siempre sin acariciarla y sin tocarla?]

Mayor es el paralelismo que existe entre la pregunta que Fray Diego de Valencia plantea a un doctor anónimo del *Cancionero de Baena*<sup>19</sup> y la que le hizo Robin de Compiègne a Jehan Bretel en un *jeu-parti* donde se aborda el dilema de si es mejor ser fiel o traicionar al amigo que te ha encomendado la custodia de su mujer<sup>20</sup>. Aunque la traición a la confianza de un compañero se consume en otros *jeux-partis*<sup>21</sup>, en este las circunstancias que la rodean, el léxico y las expresiones usadas asemejan tanto al poema castellano que causan asombro. Donde el texto francés dice *Sire Jehan Bretel, conseil vous prie*, Fray Diego *Ora, señor noble, dadme consejo*; donde el doctor señala *dexó a su amiga en guarda de mí*, Robin dice a Bretel *s'íl a sa dame en ta garde lessie*. Ambos se debaten frente a la oportunidad soñada, porque el amigo *pieç'a est alez hors du país* ("hace tiempo que se fue del país") y, como advierte Fray Diego, sería *muy sobeyo amarla grant tiempo* y ahora no *tocarla de todo plazer*; o *moult m'en doit on blasmer pour ma sotie* ("mucho se me debería recriminar la estupidez") si dejara pasar esta ocasión, nos dice Robin.

En definitiva, la impregnación temática de estos y otros motivos en los debates amorosos de la poesía castellana invitan a buscar la continuidad y la infiltración trovadoresca en otro molde litúrgico que no sea el provenzal. Los meridionales, a fin de cuentas, se prodigaron menos en este género que sus compatriotas del norte. Los asuntos de los debates habían sido renovados por estos últimos, y los cauces por donde



fluir penetraron en las salas burguesas y animaron a participar en su confección a un número mayor y más variopinto de trovadores. La huella de la herencia lírica en lengua de oíl no es un hecho aislado, forma parte de un realidad literaria que a menudo ignoramos investigar, pero que ha dado resultados tan decisivos como descubrir que la cantiga gallego-portuguesa de fecha más tardía (*Ora faz ost'ó senhor de Navarra* de Johan Soarez de Paiva) sigue el modelo métrico de la famosa canción de cruzada de Conon de Béthune *Ahí, Amors, come dure departie*<sup>22</sup>, o que la poesía castellana comienza su andadura inspirada en el género francés del *lai* lírico, me refiero al poema anónimo *Señor genta*, escrito bajo el influjo de la corte poética de Alfonso XI<sup>23</sup>. O lo que es lo mismo: en el origen de las dos escuelas peninsulares dejaron su impronta los géneros y los autores del norte de Francia.

## Bibliografía

- Alvar, Carlos, «Johan Soárez de Pavha, "Ora faz ost'ó senhor de Navarra"», *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Gredos, Madrid, vol. III, 1986, pp. 7-12.
- Beltrán, Vicente, «Tipos y temas trovadorescos. VII. Leonoreta / fin roseta, la corte poética de Alfonso XI y el origen del Amadís», *Cultura Neolatina*, LI, 1991, pp. 47-64 y 341.
- Billy, Dominique, «Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: tenson, partimen et expressions synonymes», *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, a cura di M. Pedroni e A. Stäuble, Longo Editore, Ravenna, 1999, pp. 237-313.
- Canettieri, Paolo, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Bagatto Libri, Roma, 1996.
- Chas Aguión, Antonio, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Toxosoutos, A Coruña, 2000.
- Chas Aguión, Antonio, *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2001.
- Cummins, John G., «The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic *Debates*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, pp. 9-17.
- Cummins, John G., «Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate», *Hispanic Review*, XXXI, 1963, pp. 307-323.
- Dutton, Brian & González Cuenca Joaquín, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Edición y estudio de...*, Visor Libros, Madrid, 1993.
- Gally, Michèle, «Entre sens et non sens: approches comparatives de la *tenso d'oc* et du *jeu-parti* arrageois», », *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, a cura di M. Pedroni e A. Stäuble, Longo Editore, Ravenna, 1999, pp. 223-235.
- Jeanroy, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, vol. 2, E. Privat-H. Didier, Toulouse-Paris, 1934.
- Labrador Herraiz, José J., *Poesía dialogada medieval (La «pregunta» en el «Cancionero» de Baena)*. Estudio y antología, Ediciones Maisa, Madrid, 1974.
- Langfors, Arthur, *Recueil général des jeux-partis français*, Champion, Paris, 1926.

Lavis, Georges, «Le *jeu-parti* français: jeu de réfutation, d'opposition et de concession», *Medioevo Romano*, XVI, 1991, pp. 21-128.

Le Gentil, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, 1949-1953, 2 vols. (reimpresión, Genève-Paris, Slatkine, 1981).

Nicolò, Pasero, *Guglielmo IX d'Aquitania: Poesie*, Modena, 1973.

Paz y Mélia, Antonio, *Gómez Manrique. Cancionero*, Imprenta Pérez Dubrull, Madrid, 1885-1886. (reimpresión facsimilar, Diputación provincial, Palencia, 1991).

Riquer, Martín de, *Guillem de Berguedà. Estudio histórico, literario y lingüístico*, 2 vols., Abadía de Poblet, 1971.

Sansone, Giuseppe E., *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Adriatica Editrice, Bari, 1977.

Schrötter, Wilibald, *Ovid und die Troubadours*, Max Niemeyer, Halle, 1908.

Wallensköld, Axel, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Champion, Paris, 1925.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se integra en el seno del proyecto 10PXB104262PR, financiado por la Dirección Xeral de I+D+I de la Consellería de Economía e Industria de la Xunta de Galicia.

<sup>2</sup> Le Gentil (1949-1953), vol. I, pp. 461 y ss.

<sup>3</sup> Cummins (1965), p. 9, Labrador Herraiz (1974), pp. 25-26 y Chas Aguión (2000), p. 44.

<sup>4</sup> Para las características de todas estas modalidades de debate occitanas, véase Billy (1999), y sobre el carácter y la forma del *jeu-parti* francés es muy completo el trabajo de Lavis (1991).

<sup>5</sup> Tomo el texto y la traducción de la edición sobre la obra poética de Guillem de Berguedà realizada por M. De Riquer (1971), vol. II, pp. 246-251.

<sup>6</sup> Cito por la edición de Pasero (1973), p. 113.

<sup>7</sup> Sobre esta metáfora y el desarrollo de la misma en toda la lírica provenzal, y en el poema del conde en particular, véase Canettieri (1996), pp. 101 y ss.

<sup>8</sup> Jeanroy (1934), p. 261.

<sup>9</sup> Son los versos 306-310. Cito por la edición de Sansone (1977), p. 245.

---

<sup>10</sup> Se trata del texto *Doy home sont auques tout d'un eage*, compuesto por Sandrart Certain y Colart li Changieres. Es el número XV de la ed. de Langfors (1926), p. 58.

<sup>11</sup> Vid. Chas Aguión (2000), p. 46.

<sup>12</sup> Cito por la edición del *Cancionero de Baena* realizada por Dutton y González Cuenca (1993), nº 415, p. 682.

<sup>13</sup> Cf. Chas Aguión (2000), p. 98.

<sup>14</sup> Cito el texto por la ed. de Thibaut de Champagne de Wallensköld (1925), pp. 139-140.

<sup>15</sup> Se trata del texto *Jehan Bretel, respondez*; véase en Langfors (1926), vol. I, p. 335.

<sup>16</sup> Para la influencia ovidiana y la importancia del sentido de la vista en el amor entre los trovadores, véase Schrötter (1908), y para sus derivaciones en los poetas cancioneriles Le Gentil (1949-1953), I, p. 171 y ss.

<sup>17</sup> Pertenecen al texto de Gómez Manrique Por cuanto la ociosidad; véase en la edición de Paz y Mélia (1885-1886), II, p. 314.

<sup>18</sup> Para las alusiones a su estado de invalidez, véanse los versos 42, 47 y 55 de la ed. de Thibaut de Champagne de Wallensköld (1925), así como la nota histórica que acompaña el texto. Pp. 148-152.

<sup>19</sup> *Doctor muy onrado, de grant perfección*, véase en Dutton y González Cuenca (1993), p. 340.

<sup>20</sup> Es el número XCV de la edición de Langfors (1926), pp. 346-348.

<sup>21</sup> El ejemplo más ilustrativo es *Jehan Bretel, respondez*; véase Langfors (1926), p. 335.

<sup>22</sup> Véase Alvar (1986), pp.7-12

<sup>23</sup> Véase Beltrán (1991), pp. 47-64.