

PAOLA LASKARIS

“QUANDO YO NO OS CONOSÇÍA”: GLOSA A UN *ROMANCE* DE JUAN DEL ENCINA

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Resumen

El manuscrito facticio Il-1579 de la Real Biblioteca de Madrid conserva entre sus folios finales una composición anónima cuyo incipit “Quando yo no os conosçía” nunca despertó el interés de la crítica, a pesar de tratarse de la glosa de uno de los romances más conocidos de Juan del Encina *Mi libertad en sosiego* e incluido en su célebre *Cancionero*. El poema de Encina gozó de una amplia circulación tanto manuscrita (fue transmitido con su partitura musical en el *Cancionero Musical de Palacio*) como impresa, siendo recopilado en varias antologías poéticas del Siglo de Oro (del *Cancionero General* a la *Flor* de Moncayo, pasando por el *Cancionero de romances* de Nucio) y glosado en un buen número de pliegos sueltos. El presente estudio quiere proponer la edición de la glosa, hasta ahora inédita, poniéndola en relación con el romance de Encina y el entorno de la poesía cortesana y la lírica cancioneril.

palabras clave: romance, manuscrito, glosa, Juan del Encina

Abstract

“Quando yo no os conosçía”: glosa of a romance by Juan del Encina

The factitious manuscript Il-1579 of the Real Biblioteca of Madrid preserves among its final folios an anonymous composition whose incipit “Quando yo no os conosçía” never aroused the interest of critics, despite being a glosa of Juan del Encina’s best-known romances “Mi libertad en sosiego”, included in his famous *Cancionero*. Encina’s poem was widely circulated both in manuscript — it was transmitted with its musical score in the *Cancionero Musical de Palacio* — and in print, being compiled in several poetic anthologies of the Golden Age (from the *Cancionero General* to Nucio’s *Cancionero de romances* and *Flor* by Moncayo). The present study aims to propose an edition of this hitherto unpublished glosa, placing it in relation to Encina’s romance and the milieu of court poetry and cancioneril lyrical poetry.

key words: Spanish ballads, manuscript, glosa, Juan del Encina

*A Ines Ravasini.
In memoriam*

“Trovommi Amor del tutto disarmato”
(Francesco Petrarca, *Canzoniere*, III, vv. 9-11)

El manuscrito II-1579 conservado en la Real Biblioteca de Madrid es una auténtica mina de versos, muchos de los cuales reductibles a autores de renombre, como es el caso de los 145 folios iniciales (y también los ff. 174-79) que Pedro de Padilla redactó de su puño y letra y que constituyen uno de los raros ejemplos de poesía áurea autógrafa¹. En la parte final de los 258 folios que componen el volumen facticio palatino se hallan algunas composiciones anónimas que, a pesar del escaso interés suscitado en críticos y filólogos, revelan una dependencia singular de otros textos más célebres de la tradición cancioneril del proto renacimiento hispano, fruto de ingenios no secundarios en el amplio panorama de la poesía cancioneril de finales del siglo XV, como es el caso del poema que aquí nos ocupa.

Una primera y puntual aproximación descriptiva a los contenidos del códice palatino la dio Menéndez Pidal², que repartió el material textual en nueve núcleos compositivos³. Dirijamos la atención a la sección novena (IX, ff. 247v-58v), que consta de cuatro textos de distinta índole y procedencia:

f. 247v, “Tan agena de consuelo / como el muerto de la vida”, romance de María al pie de la Cruz⁴

f. 250, “Al tienpo que amor dexava / mis sentidos en reposo”, poema en octosílabos

1 Me refiero al *Cartapacio del señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia*, editado por Labrador y DiFranco (Padilla 2007) y objeto de una serie de trabajos enmarcados en el proyecto nacional (PRIN) *La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime*, dedicado al estudio de las variantes de autor. Cfr. la sección monográfica en el número 12 de 2023 de la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* <<https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12>>.

2 El códice presenta “Papeles de diversas clases, escritos de diversas letras. El tomo fue formado en 1906 con fragmentos de una antigua colección en cuatro volúmenes, rehecha por desordenada” (Menéndez Pidal 1914: 307).

3 El manuscrito se halla digitalizado en la página web de la Real Biblioteca Digital. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es>>.

4 Este texto de carácter religioso, anónimo e inédito, ha sido estudiado en Laskaris 2023.

con varios cantares intercalados (“Si amores me an de matar / agora ternán lugar” y “Qué me queréis cavallero, / casada soy marido tengo / casada y no arrepentida / más le quiero que a mi vida / y ser de vos bien querida / nunca lo quise ni lo quiero”. Sigue en el f. 253 “Vendito seas amor / por cuantos males padezco”).

f. 256v, “Quando yo no os conosçía”, glosa del romance de Juan del Encina “Mi libertad en sosiego”

Queremos centrar nuestra atención sobre este último texto, no solo por tratarse de la glosa de un romance del más célebre poeta y músico de la corte de los Reyes Católicos, sino porque los versos de dicha composición, incorporados y refundidos en el articulado diseño lírico de la glosa, difieren de modo significativo, como veremos, de las demás versiones del romance hasta ahora conocidas.

Desde esta perspectiva la glosa “Quando yo no os conosçía” adquiere especial relevancia en su función testimonial, no solo por el diálogo que establece con el texto glosado en cuanto ejemplo del proceso de reescritura y amplificación de un núcleo poético determinado, sino en relación con el resto de la tradición textual de dicho núcleo original. Según aclara Tomassetti (2017: 273):

El estudio de los géneros intertextuales no implica solo un análisis de tipo literario y retórico-estilístico; remite también a complejas cuestiones relacionadas con la transmisión material de las obras. La presencia más o menos explícita y puntual de un texto en el seno de otro texto produce de hecho una forma de transmisión indirecta cuyos rasgos son cruciales tanto para las tareas ecdóticas como para deslindar aspectos de historia de la tradición⁵.

Como se ha adelantado, el poema “Quando yo no os conosçía” [ID 4275] es una glosa (posiblemente temprana) del conocido romance de Juan del Encina “Mi libertad en sosiego” [ID 3698], texto de tema amoroso incluido por el poeta en el célebre incunable salmantino que nos ha legado su obra y que “constituye la primera ocasión en la que un notable caudal de versos amatorios y cortesanos fue llevado a las prensas” (Bustos Táuler 2010a: 23)⁶.

5 “La glosa desempeñó además un papel crucial en la difusión escrita de otro género muy importante en la tradición poética castellana: el romance. [...] Un examen filológico de la tradición romanceril muestra en efecto que los editores del siglo XVI (Martín Nucio *in primis*) reconstruían los versos de los romances sacándolos de las glosas que ya se habían publicado” (Tomassetti 2017: 269, 302).

6 En 96JE el romance trovadoresco “Mi libertad en sosiego” (3698 – n. 108), junto con el villanico correspondiente (“Si amor pone las escalas”, 3737 D 3698 n. 108D) se hallan incluidos en la sección de *Romances y canciones con sus desbechas*, ocupando el penúltimo lugar y constituyendo un ejemplo ulterior del *topos* del *omnia vincit Amor* que caracteriza también los textos anteriores. Cfr.

De la larga tradición textual manuscrita e impresa de dicho romance, dan crédito los siguientes testimonios directos e indirectos.

Fuentes manuscritas:

- *Cancionero Musical de Palacio*, [1498-1520], ff. 53v-54r [romance de 12 versos + villancico “Si amor pone las escalas”, ff. 107v-108]⁷
- *Cartapacio de Pedro del Pozo*, [1547 ca.], f. 26 [romance de 30 versos + villancico “Si amor pone las escalas”]⁸

Fuentes impresas:

- *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, s.i., 1496, f. LXXX-VII [romance de 30 versos con su deshecha “Si amor pone las escalas” de

el análisis propuesto por Bustos Táuler en su tesis doctoral, donde subraya la ubicación no aleatoria del texto en la sección que empieza con el *Triunfo de amor* y la alusión a los asedios históricos (como el de la toma de Granada al que hace referencia el primer romance de la sección “Qu’ es de ti, desconsolado”) y alegóricos de su tiempo (Bustos Táuler 2010a: 286 y ss.)

7 La pieza ocupa el f. LIII de MP4 y es la tercera de las treinta y nueve composiciones recogidas en la sección dedicada a los romances. Según aclara Romeu Figueras (1965, vol. 3-B, n. 79: 284-85) en la nota al romance: “Nuestro cancionero sólo copia los doce primeros versos de los treinta que contiene la poesía en el cancionero de Encina. Al final de la misma va, como deshecha y fin de romance, el villancico que empieza *Si amor pone las escalas* (n. 178 del *CMP*). Del cancionero del poeta el romance y el villancico pasaron a CG [*Cancionero General*] y de éste a Costantina [*Cancionero llamado guirlanda esmaltada*], a M²³ [*Cancionero de Pedro del Pozo*] al C. Rom. [*Cancionero de Romances*], y pl. s. [pliego suelto] 56 [*Romance de Durandarte - Pliegos de Praga*]. Fué glosado en los restantes pliegos sueltos mencionados con varias coplas, la primera de las cuales empieza por *Los grandes a los menores*, y en M¹⁷ (cartapacio Madrid Palacio, II-1579) cuyo primer verso es *Quando yo no os conoçia*”. (Romeu Figueras 1965, vol. 3-B: 285). En MP4, además de incluirse la partitura musical (que en el caso de nuestro romance es del propio Encina), al pie del romance (n. 79, f. 54) se añade la indicación manuscrita *Si amor pone las escalas a CVIII^o*; la misma mano, la cuarta (“tercera de las auxiliares o accidentales”) identificada y descrita por Romeu Figueras en su edición, interviene al pie del villancico (n. 178, f. 108) con la siguiente indicación: *Romance Mi libertad en sosiego a LIII^o* (Romeu Figueras 1965, vol. 3-A: 5, nota 9). El tipo musical es desprovisto de vuelta y coincide con el texto. Cfr. Romeu Figueras 1965, vol. 3-A: 15, 133. A este propósito Bustos Táuler recuerda que “un prestigioso musicólogo como Miguel Querol dijo de la música enciniana de ‘Mi libertad en sosiego’: ‘es para mí una de las piezas más bellas de todo el repertorio antiguo’” (Miguel Querol Gavalda, “La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)”, *Anuario Musical*, XXIV, 1969, págs. 1-11). Encina era extraordinariamente hábil a la hora de fundir música, poesía y teatro en sus piezas [...]”. Cfr. Bustos Táuler 2010b: 479, n. 27.

8 Rodríguez-Moñino 1949-50: I, 479; Rodríguez-Moñino 1950; Dumanoir 2022: 120-21, n. 16.

45 versos]⁹

- *Cancionero General*, Valencia, Cristóbal Cofman, 1511, f. 114 [romance de 30 versos + los 10 primeros versos del villancico “Si amor pone las escalas”]¹⁰
- *Cancionero llamado Guirlanda esmaltada de galanes y elocuentes decires de diversos autores*, recopilado por Juan Fernández de Costantina, s.l., s.i., s.a. [1511-1514 ca.]¹¹
- *Cancionero de romances*, Amberes, Martín Nucio, s.a. [1546], f. 246v¹²
- *Dechado de galanes*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1550, f. CLV
- *Primera parte de la silva de varios romances*, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550, f. CLXXI¹³
- *Flor de varios romances nuevos y canciones. Agora nuevamente recopilados de diversos autores por el bachiller Pedro de Moncayo*, Huesca, Juan Pérez de Valdivielso, 1589¹⁴

9 Con respecto al resto de textos que componen la sección y a la relación que en ellos se establece entre cada romance y su deshecha, Bustos Táuler señala cierta exclusividad del villancico “Si amor pone las escalas” que no presenta el mismo grado de síntesis, ni vuelve a aparecer en otros lugares del *cancionero*, como las otras deshechas. Lo cual le induce a sospechar que Encina lo ideó para que se acoplara únicamente al romance “Mi libertad en sosiego”. La propia conformación tipográfica de 96JE induce a motivar la inserción de todo el villancico partiendo de consideraciones más bien materiales: la reproducción integral del texto en el f. LXXXVII^o le consiente de hecho rellenar toda la columna de la izquierda (a), dejando la de la derecha (b) para el último romance, “Yo me estava reposando”, que no lleva ninguna deshecha y cuyo epígrafe se distancia del texto para que este se distribuya en el espacio de la caja sin dejar huecos en blanco al final. De este modo los contenidos de la sección se armonizan con la página impresa, llegando a ocupar un solo folio según destaca también Bustos Táuler (2010a: 292-93). La presencia en MP4 de todos los romances y villancicos de 96JE evidencia, según el estudioso, el grado de dramatización de los mismos que propiciaba su inserción en espectáculos teatrales y fiestas musicales cortesanas (Bustos Táuler 2010a: 314-15).

10 El texto del romance con su villancico se halla también en las sucesivas reediciones del *Cancionero General*. Cfr. Castillo 2004: II, nn. 457, 568-69 y 830.

11 El *Cancionero*, según subraya Romeu Figueras (1965, vol. 3-B: 222): “Está basado en el contenido del CG, del que es ‘miserable copia inferior a su modelo’, según frase de Foulché-Delbosc. Contiene unas 300 piezas de las 1033 del CG (1511)”. Foulché-Delbosc 1914: 305, n. 194.

12 El romance se halla reproducido también en los *Romances* publicados por Guillermo de Miles en 1550, en las ediciones antuerpienses de 1551 y 1555 de Martín Nucio, en la de 1568 de Filipo Nucio, y en la edición lisboeta del *Cancionero de romances* salida de los tórculos de Manuel de Lyra en 1581. Cfr. Garvin, Higashi 2021: 669-70, 895.

13 Sin el villancico. El texto se incluye también en la edición de 1552.

14 La presencia de este y otros romances de Encina junto a textos de Castelví en la *Flor* de Huesca

Pliegos sueltos:

- **P1:** *Damiani Franci. Glosa de Mi libertad en sosiego*, s.l., s.a. (contiene: “Mi libertad en sosiego”; “El resplandor de las noblezas / de que solo sois”) (Rodríguez-Moñino 1997: nn. 206, 264)¹⁵
- **P2:** *Romance de Durandarte con / la glosa de Soria: et otros diuer- / sos Romances*, s.l., s.a. (contiene diez composiciones entre las cuales se hallan: “*Mi libertad en sossiego / mi coraçon descuydado*”. Otro romance hecho por Juan del Enzina + “*Si amor pone las escalas / al muro del coraçon*”. Villancico) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1007, 766-67)
- **P3:** *Síguense tres romances. El pri- / mero. De Antequera dartio [sic] el moro. Y otro que dize. / Yo me estaua alla en Coymbra. Y otro que dize. / Ya se sienta el rey Ramiro, con su glosa. Y vna / glosa que dize. Mi libertad en sossiego*, s.l., s.a. (Contiene cinco composiciones, la última de las cuales es: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1072, 805-806).
- **P4:** *Romance del conde Dirlos / y de las grandes aventuras que huuo. Agora nue- / uamente añadidas ciertas cosas, que hasta / aqui no fueron puestas. Y una glosa de / Mi libertad en sossiego*. Año de M.D.LXII. s.l., 1562. (Contiene dos composiciones, la segunda es: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1021, 775)¹⁶
- **P5:** *Romance del conde Dirlos, / y de las grandes aventuras que huuo. / Ahora / nuevamente añadidas ciertas cosas que / hasta aqui no fueron puestas. Y vna / glosa de mi libertad es sossiego*. Año. M.D.Lxiiij. Burgos, Felipe de Junta, 1564. (Contiene dos composiciones, la segunda es: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 1022, 776)
- **P6:** *Comiença el romance del rey Ra-/miro, con su glosa. Y otra glosa de la*

de 1589, se explicaría, según Montesinos (1952a: 233) a partir de su inclusión en el *Cancionero General*, que aún se reimprimía en 1573, y en el *Cancionero de romances sin año*: “El ir estos dos romances uno tras otro en la *Flor* acentúa la sospecha de que fueran tomados de cualquiera de esos dos cancioneros que los contienen ambos”.

15 Pliego registrado en Colón, *Abecedarium*, n. 14588, y del que no se conocen ejemplares.

16 Como ya anotaba Rodríguez-Moñino en su *Diccionario*, al ejemplar de este pliego conservado en la Biblioteca Nacional (R-31364) le faltan las hojas 2 y la 11 con el comienzo de la glosa de “Mi libertad en sosiego”, de la que solo podemos leer las últimas cuatro coplas y media.

cancion. A la / mia gran pena fuerte. Con la glosa de / Rosa fresca. Año 1564. S.i., 1564 (contiene cinco composiciones entre las cuales se halla: “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, glosa de: “Mi libertad en sosiego”) (Rodríguez-Moñino 1997: n. 771, 264)

- **P7:** *Historia del esforzado cauallero Conde de Dirlos y de las grandes aventuras que hubo. Agora nuevamente añadidas ciertas cosas que hasta aquí no fueron puestas. Y lleva una glosa de “Mi libertad en sosiego”,* Impresa con licencia de los señores del Consejo supremo, en Alcalá, en casa de Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611. (Gallardo 1863: n. 595)¹⁷.

La inclusión del romance de Juan del Encina en prestigiosos cancioneros manuscritos y exitosas antologías impresas, así como de varios pliegos sueltos, denota la larga fama del texto, consagrándolo entre los romances de mayor circulación en la prensa post-incunable, como aclara Di Stefano (2021):

Best sellers pueden considerarse sin duda «Fonte frida, fonte frida» con 16 presencias (11 en volúmenes); tocan las 15 «Emperatrices y reinas» y «La bella malmaridada» (4 en vols. el uno y 5 el otro); hasta las 13 llegan «Ya comiençan los franceses» (3 en vols.) y «Yo m'era mora Moraima» (8 en vols.); son 10 las de «Ferido está don Tristán» (2 en vols.). Entre los trovadorescos [...] se registran, solamente en los *pliegos*, 10 presencias para el que no es propiamente un romance, «Caminando por mis males»; quedan a alguna distancia, con 7 apariciones, «Gritando va el cavallero» y con 6 «Alterado el pensamiento», «Dezime vos, pensamiento», «Mi libertad en sossiego» y «Triste está el cavallero».

Un elemento ciertamente interesante de esta *varia lectio*, según lo que podemos inferir del cotejo efectuado por Romeu Figueras (1965: 285), Dumanoir (2022: 121), Garvin e Higashi (2021: 895), es que el romance “Mi libertad en sosiego” apenas presenta variantes significativas, lo cual denota un grado de asimilación y difusión del texto relativamente uniforme y sustancialmente derivada de 11CG¹⁸. Este dato hace todavía más significativa nuestra glosa y su manera de incorporar y amplificar el romance original de Juan del Encina.

17 Como subraya Durán, a pesar de lo afirmado en el frontispicio “el romance del conde Dirlos no es ni más ni menos que el del *Cancionero de Romances*” (Durán 1949: LXXXIII). La edición reproduce en efecto el mismo texto ya publicado en el pliego de 1562 (P4) y en el de 1564 de Felipe Junta (P5).

18 Los más innovadores parecen ser los pliegos que, como anota Romeu Figueras (1947, 3-B: 285), proponen las siguientes variantes en la edición del romance: v. 9 y *la fe, qu'era el alcaide*] que el alcaide, que es la fe; vv. 11-12 *combatieron por los ojos / diéronse luego de grado*] se omiten. Reservamos para otro lugar el cotejo puntual de todos los testimonios directos e indirectos del romance.

La glosa con íncipit “Quando yo no os conosçia” [ID 4275] ocupa, como se ha dicho, los últimos folios del ms. II-1579 (ff. 256v-58v) y presenta unos rasgos gráficos arcaizantes que remiten a la escritura de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Las características gráficas del manuscrito (sobre las cuales volveremos más adelante) y su vinculación con el romance de Encina, autorizan a pensar que el ambiente en el que cobró vida la versión ampliada del texto pueda ser aquel mismo espacio cortesano en que se gestó el poema del músico y poeta salmantino. Leamos el texto transmitido por el códice palatino¹⁹:

Quando yo no os conosçia	<i>fol. 256v</i>
bibía tan sin dolor	
que el sosiego que tenía	
ningún dolor consentía	
a los dolores de amor ²⁰ .	5
Agora, con amor çiego,	
véome todo trocado ²¹	
pues en veros perdí luego ²²	

19 En la transcripción se respetan las oscilaciones entre b/v; c-ç-z; g-j, q-c, s/ss; se regulariza el uso vocálico de i/y. Se unen o separan las palabras según el uso moderno, así como se explicitan las abreviaciones, integrando acentuación y puntuación según las normas ortográficas actuales.

20 La ausencia de amor es condición necesaria e imprescindible para mantener el sosiego del alma. El conocimiento de la amada supone, por lo tanto, un momento de cesura entre una condición anterior de serenidad e ignorancia del dolor y una fase sucesiva donde este equilibrio se altera irremediabilmente. La idea del ‘trueque’ de una dimensión despreocupada a otra mucho menos apacible es la que reverbera en los primeros sonetos del *Canzoniere*: “Era la mia virtute al cor ristretta / per far ivi et negli occhi sue difese, / quando ‘l colpo mortal là giù discese / ove solea spuntarsi ogni saetta” (soneto II, vv. 5-8); “Tempo non mi pareo da far riparo / contra colpi d’Amor: però m’andai secur, senza sospetto; onde i miei guai nel commune dolor s’incominciaro” (soneto III, vv. 5-8). Cfr. Petrarca 1992: 4-5.

21 Juego paronomástico y de gusto conceptista alrededor del verbo “ver” y del motivo de la ceguera. El mismo uso reiterado del verbo “trocar”, que reaparece en la copla siguiente (v. 13) es revelador de la metamorfosis sufrida por el yo poético.

22 Aquí se introduce el topos clásico, luego canonizado por Petrarca y la poesía cancioneril, del amor que entra por los ojos, que son el instrumento que propicia la caída de las defensas del corazón, como subrayado en los dos sonetos petrarquistas antes citados, especialmente en los versos del soneto III (vv. 9-11): “trovomme Amor del tutto disarmato / et aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio et varco” (Petrarca, 1992: 5). Cfr. también el poema XIV: “Occhi miei lassí, mentre ch’io vi giro / nel bel viso di quella che v’è morti” (Petrarca 1992: 16). Sobre la influencia de Petrarca en la poesía cancioneril cfr., por ejemplo, Toro Pascua 2002, Whetnall 2006 y Alonso 2005.

*my libertad en sosiego
y el corazón descuidado.* 10

Mi libertad sosegada
y mi libre corazón²³
tienen la vida trocada,
ya no les alegra nada
sino llorar mi pasión. 15

No tienen ya su firmeza
ya²⁴ no están como an estado,
pues por vuestra gentileza²⁵
*sus muros y fortaleza
amores me lo an çercado*²⁶. 20

Çercado²⁷ de mill dolores
me tienen de tal manera
amores de mis amores²⁸,
que no quieren los traidores²⁹

23 Los versos 11-12 retoman de forma especular el dístico final de la copla anterior

24 La insistencia en la anáfora de la forma adverbial *ya* hace hincapié en la idea del paso de un tiempo pasado libre y sosegado a un presente de cautiverio y dolor.

25 La alusión no es banal si pensamos en la profusión de manuales de gentileza en verso que circularon en las cortes del siglo XV y en la lírica cancioneril (cfr. Chas Aguión 2009), entre los cuales destaca sin duda el *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña, cuya edición fue realizada por Giuseppe Mazzocchi.

26 El verso, que discrepa del romance original donde el pronombre se relaciona con un antecedente femenino, como veremos más adelante, remite aquí al corazón, que ha perdido de un golpe su libertad y se ve acometido por las huestes de la amada, o sea los amores. El poeta insiste en la pérdida no solo de su anterior serenidad sino de su propia libertad, ahora sometida a la tiranía de Amor.

27 El comienzo de la copla enlaza anafóricamente con el último término de la anterior subrayando, a través de un ritmo circular, la idea de cerco y cierre.

28 Este verso es el mismo que se halla en unas *Lamentaciones de amores* mencionadas por Gallardo (tomo I, n. 1140) y pertenecientes a un pliego conservado en la Biblioteca Nacional (R 3662) en cuya primera estrofa leemos: “Amores de mis amores, / gloria de mis pensamientos, / ensalzados / en los mayores dolores / que tuvieron de tormentos / namorados” (Castillo 1980: 271, nota).

29 El motivo de la traición y del engaño, reiterado en el v. 41, es fructífero en la poesía lírica, sobre todo en la retórica de la guerra de amor. Lo vemos cuajar en los versos de la *Obra dicha escala de amor* de Jorge Manrique, que tiene muchas analogías con el romance de Juan del Encina, y en cuyos

que me dé, sino que muera³⁰. 25
 Y por darme más tristura³¹
 mis vasallos me an quitado
 mis criados a natura,
*mi saber, seso y cordura*³²,
que estavan a mi mandado. 30

Los que míos ser solían *fol. 257r*
 ya no son, ni yo soy mío³³;
 los que siempre me seguían
 me huyen y se desvían
 mis sentidos y alvedrío; 35
 y allá van de los cabellos
 presos³⁴, de Amor y Cuidado
 y sin nunca conozerillos
hizieron trato con ellos,
malamente me han burlado. 40

versos leemos: “Mis ojos fueron traidores / ellos fueron consintientes / [...] Qué gran aleve hizieron / mis ojos y qué traición: / por una vista que os vieron / venderos mi corazón. / Pues traición tan conocida / ya les plazía hazer / [...]” (Manrique 2000: 64, vv. 17-18, 33-38).

30 Es la rendición total del sujeto y su derrota definitiva sin apelación la que Amor le exige.

31 El término es uno de los más recurrentes en la lírica amorosa medieval (pensemos en el íncipit de la célebre canción de Macías “Cativo de miña tristura”. Cfr. Casas Rigall 2009, Zinato 2023).

32 Son las tres facultades naturales (“criados a natura”) que deberían hacer del hombre un ser libre: el conocimiento (“saber”), la razón (“seso”) y la sabiduría (“cordura”). Recordemos el celeberrimo primer monólogo de Segismundo, que a distancia de más de un siglo se interroga sobre la gran paradoja de poseer estas tres facultades humanas y sin embargo no gozar de la libertad.

33 En esta copla se explora el topos de la enajenación de amor (“ni yo soy mío”) siguiendo el compás binario del enfrentamiento entre un pasado en el que el poeta dominaba todas sus facultades y un presente en que ha perdido todos “sus sentidos y alvedrío”. El motivo se halla en otra composición de Jorge Manrique, “Allá verás mis sentidos”, donde leemos: “Allá verás mis sentidos, / corazón, si los buscares, / pienso que harto perdidos, / con gran sobra de pesares. / [...] / Allá está mi libertad, / allá toda mi cordura; / tiénelo en cargo bondad / cativólos hermosura”. (Manrique 2000: 66-67, vv. 1-4, 17-20).

34 El dramatismo teatral de la imagen recupera implícita e idealmente el topos de la ocasión que siendo calva no se deja asir, mientras que los sentidos y alvedrío del poeta se han dejado atrapar rápidamente por el Amor.

Todos me fueron traidores
 pues que sin más defensión,
 estando por veladores,
 entraron escaladores
 a prenderme el coraçón. 45

Mi dicha fue tan aviesa
 que no pude³⁵ ser librado,
 porque se entraron de priesa
*y la fee que era alcaidesa*³⁶
las llaves les a entregado. 50

Las llaves de mi poder
 todas se las entregaron
 para estorbar el querer,
 mas por no se detener
 todo lo descerrajaron³⁷ 55

sin mirar de mis enojos
 en ello se an entregado.
 Y por ganar más despojos
combatieron por lo ojos
luego se dieron de grado. 60

Tanbién los otros sentidos
 no curan de defenderse,
 sin ser mucho combatidos³⁸
 fueron solos y rendidos,
 que no pudieron valerse. 65

No hallando a quién resista
 vn poder tan prosperado
 y su tan brava conquista,
entraron a escala vista

fol. 257v

35 En el ms. se lee “puede”.

36 En el CORDE se registra un solo caso de presencia de este término en un documento de 1473.

37 Del verbo descerrajar: “Arrancar la cerradura o cerraja de alguna puerta, cofre, o escritorio” (*Diccionario de Autoridades*).

38 Otra imagen plástica e icónica a través de la cual se alude a la facilidad con la que las defensas del enamorado se rinden ante la fuerza de Amor.

*por la vista an escalado*³⁹. 70

Por la vista con escalas,
por la vista me escalaron⁴⁰,
y Amor falso con sus galas
me quebró todas las alas
del corazón, que ruinaron⁴¹. 75

Con sus muy crueles tiros
lo más fuerte⁴² an derribado
y con pasos de subiros⁴³
subieron dos mill sospiros
subió pasión y cuidado. 80

Subieron sin resistir
con fuerça para forzarme⁴⁴

39 El motivo de la escalera, central en el villancico “Si Amor pone las escalas” que acompaña el texto del romance en el *Cancionero* de Juan del Encina y en MP4, tiene un modelo inmediato y evidente en la lírica amorosa de Jorge Manrique, especialmente en el citado poema “Escala de amor” (Manrique 2000: 64, Castillo, 2004: II, 206-207): “Estando triste, seguro, / mi voluntad reposava / cuando escalaron el muro / do mi libertad estava; a escala vista subieron / vuestra beldad y mesura / y tan de rezo hirieron / que vencieron mi cordura” (vv. 1-8). Según subraya Bustos Táuler (2010b: 478), el romance “Mi libertad en sosiego” de Juan del Encina “fue claramente escrito sobre la plantilla de la composición de don Jorge”.

40 Otro ejemplo de repetición de los versos finales de la copla anterior que, como veremos, evoca el movimiento del *leixaprén* de la lírica medieval.

41 “Ruinar” es variante de “arruinar”, empleada aquí con el valor de “derribar” (verbo que aparece en el v. 77) y de vencer a algo o alguien “en alguna batalla o pelea, derribándole de su estado” (*Diccionario de Autoridades*).

42 El ms. trae “fuertes”. Enmendamos con “fuerte”, que además de dar mayor sentido a la frase, permite, através de la sinalefa, evitar la hipermetría.

43 Al movimiento ascensional, violentamente frustrado, de las alas, corresponde el análogo movimiento de las huestes enemigas que hacen que la amada ascienda a la conquista del poeta.

44 Juego paronomástico introducido a continuación del que vertebra la parte final de la copla anterior (construido alrededor del verbo “subir” y sus derivaciones) y que hallamos también en los vv. 4-7 del villancico “Si Amor pone las escalas”, que enlaza, como subraya Bustos Táuler (2010b: 480), con la antes citada composición de Jorge Manrique: “Precisamente en el contexto de este tópico de la suprema fuerza del amor topamos con otra nota manriqueña, un guiño a su predecesor, en los vv. 62-63 de esta composición: ‘Son sus fuerças tan forçosas / que fuerçan lo más que fuerte’: el recurso a la célebre *derivatio* muestra claramente una filiación manriqueña, la conocidísima del

y comienzan a herir
 lo más bibo del bibir⁴⁵
 para del todo acabarme. 85
 Con nueva arte de dolores
 todos en mí se an vengado
 y ansí como vencedores
*diziendo «¡Amores, amores!»*⁴⁶
su pendón an levantado. 90

Levantaron sus pendones *fol. 258r*
 y abaxaron mi sperança⁴⁷;
 mandan dar grandes pregones,
 que se junten las passiones
 a tomar en mí vengança. 95
 Comiençan a cometerme⁴⁸
 congoxas, penas, cuidado⁴⁹,
 que era imposible valerme:
quando pensé defenderme
halleme todo tomado. 100

Todo me tomaron junto
 las passiones que tomé⁵⁰.
 Y en aquel momento y punto

comienzo de su *definitio amoris*”.

45 Otra *adnominatio* muy de gusto cancioneril.

46 El mismo verso se halla también en el *Infierno de Amor* de Garci Sánchez de Badajoz, recopilado por Hernando del Castillo en su *Cancionero General*, n. 264. González Cuenca en su edición anota otras posibles reminiscencias de la exclamación en la *Misa de Amor* de Suero de Ribera y en un villancico con glosa incluido en el *Cancionero de Velázquez de Ávila* y en el *Espejo de enamorados*. (Castillo 2004: II, 386, 395, v. 254)

47 El poeta juega aquí sobre el doble y opuesto movimiento dinámico (“levantar” y “abaxar”) para subrayar que a medida que crece la fuerza combativa de las huestes de Amor, disminuye cualquier esperanza de vencer.

48 Caso de *a* embebida: “a acometerme”.

49 Trimembración que recuerda, de forma antitética, la del v. 29: donde antes reinaban saber, seso y cordura, ahora dominan congojas, penas y cuidado.

50 Paronomasia del verbo tomar.

quedara cierto defunto
si no fuera por la fe⁵¹. 105

Mas como vi al corazón
tan captivo y amarrado,
sin aguardar a razón
acordé darme a prisión
*de grado siendo forçado*⁵². 110

Y ansí vencido y contento,
alegre con mi prisión⁵³,
quisiera tomar intento
cómo bibir sin tormento
y desechar mi pasión: 115

en no penar me vi muerto
y en penando descansado,
ningún camino hallé cierto.
No tiene ningún conçierto
la ley del enamorado. 120

51 Aquí el anónimo poeta parece jugar con la ambigüedad del verso que puede aludir tanto a la fe que sostiene al cristiano ante la muerte, como a la *religio amoris* y a la fe incondicional del enamorado hacia el dios Amor. Esta acepción es evidentemente la que se impone en la segunda mitad de la copla y redunda en la siguiente. Una vez más el modelo más inmediato es el de Jorge Manrique, que en el poema “Una llaga mortal” (especialmente en los vv. 19-24: “porque mi querer es fe, / y quien algo en él dubdasse / dubdaria / en dubda que cierto sé / que jamás no se salvasse / de eregía”) “juega descaradamente con la hipérbole sagrada aplicada a fines profanos, tan frecuente en esta época” (Manrique 2000: 74). Sobre el motivo cfr. Lida de Malkiel 1945, Crosas 2000.

52 En la estela de Jorge Manrique y de la metáfora del enamorado asaltado por las milicias de Amor, en total sintonía con el romance de Juan del Encina y de nuestra glosa, cfr. el poema de Tapia “Capitán, gentil señor”, donde el poeta dirigiéndose a don Diego López de Ayala *dizele cómo amor le escaló la estancia y le hirió d’una llaga mortal* declarando “[...] mas al fin quedé forçado / de sus fuerças y vencido” (Alonso 2008: 358, vv. 26-27).

53 Se desarrolla aquí, a través del *oximoron*, el motivo de la alegría del esclavo de Amor, que en su caída y derrota experimenta el placer de la rendición. En su poema “Con el gran mal que me sobra”, Jorge Manrique describe en estos términos la paradoja del enamorado, feliz de su prisión y sus pesares: “Y en hallándome cativo / y alegre de tal prisión, / ni me fue el placer esquivo / ni el pesar me dio motivo / de sentir mi perdición” (Manrique 2000: 47, vv. 61-65). Los vv. 116-17 concentran la antítesis conceptista, cara a toda la poesía de cancionero, entre vida y muerte, placer y dolor, que vertebran la actitud irracional del enamorado, gozoso de verse perdido y cautivo, como subraya la copla siguiente y conclusiva de la glosa.

Solo me gozo en pensar *fol. 258v*
 vn gran bien de mi ventura:
 que, pues tengo de penar,
 es por quien no tiene par
 en saber y hermosura⁵⁴. 125

Dichoso fue en me perder
 do en perderme soy ganado,
 cativo me quiero ser,
pues de amor y su poder
nadie puede ser librado. 130

Como se ha podido apreciar, tanto el romance “Mi libertad en sosiego” como la glosa “Quando yo no os conosçía” se enmarcan en el ámbito lírico de la *pugna amoris*, que desde el *Roman de la Rose* hasta Jorge Manrique (González 2021), pasando por el *Canzoniere* de Petrarca (Rigo 2014, Morros 2005), tanta parte ha tenido en la forja del *topos* del asalto de amor al castillo o fortaleza del alma⁵⁵. A pesar de la escasa originalidad de la metáfora bélica ambos textos revelan un grado de asimilación y reelaboración de la imaginería erótico militar nada superficial. Romeu Figueras (1965: 3-A, 74) resume en los siguientes términos la alegoría amorosa que el romance “Mi libertad en sosiego” despliega:

amores han cercado la fortaleza del corazón, libre y descuidado; razón, seso y cordura pactaron con amores, y la fe –«el alcaýde»– abrió las puertas; los ojos, como ocurre comúnmente en la casuística cortés, fueron aquí también la causa de la traición.

En los dos textos encinianos (el romance y la deshecha que lo acompaña) y también en la glosa asistimos a una teatralización de la pasión amorosa, caracterizada por su talante bélico y su poderío extremado e invicto⁵⁶. El referente más inmediato es sin lugar a dudas el célebre y ya citado poema de Jorge Manrique “Estando triste, seguro” (Bustos Táuler 2010b: 478), que, como subraya Beltran

54 *Topos* de la perfección de la amada (dechado de gracia, hermosura y saber) que justifica el placer de la derrota y hace que el vencido se considere bien aventurado y dichoso.

55 En la breve nota que acompaña el romance de Encina en la edición de las *Obras completas*, Rambaldo afirma de entrada que “La alegoría de la fortaleza que se rinde es trillada” (Encina 1978: III, 154-55).

56 Según destaca Bustos Táuler (2010a: 289), hablando de la deshecha del romance de Encina, en el “elogio del poder universal del amor que es el poema ‘Si amor pone las escalas’ percibimos una conexión evidente –otra más– con los textos específicamente dramáticos de Encina, como la *Representación sobre el poder del Amor*”.

(Manrique 2000: 64-65):

Es un juego de palabras basado en la aplicación del vocabulario militar a la relación amorosa y en la personificación de los sentidos y cualidades. En la poesía castellana de cancionero no he encontrado composiciones anteriores a Manrique con esta misma estructura, pero sí las hay posteriores. Encina, Quirós y Diego López de Haro aplicaron el mismo esquema que, con todo, era muy antiguo: remonta como mínimo al *Roman de la Rose* de Jean de Meun, en cuyo final se cuenta la seducción de una doncella como el asalto a un castillo en cuya torre del homenaje estaría recluida la virtud.

Como se ha podido apreciar, la glosa “Quando yo no os conosçía” se presenta como una composición muy bien estructurada, lo cual hace que la *amplificatio* parezca del todo natural y no una mera dilatación artificiosa y accesoría del tema original. Cada copla glosadora está ‘cosida’ a la siguiente a través de los propios versos del romance incorporados, que constituyen no solo el punto de llegada de aquella estrofa sino el punto de partida de la siguiente. El anónimo poeta aprovecha la técnica melódico-retórica del *leixaprén* a lo largo del texto. Este vínculo es bien evidente en los casos siguientes: vv. 9-12 (donde el eco de las palabras *libertad*, *sosiego* y *corazón* retumba en el íncipit de la copla glosadora siguiente); vv. 20-21 (en que se reitera el término *cercado*); vv. 29-32 (con la anáfora de los adjetivos y pronombres posesivos *mi* y *míos*); vv. 40-41 (que desarrollan el concepto de traición a través de la pareja *burlado* y *traidores*); vv. 50-51 (con la repetición del sintagma *las llaves* en posición inicial); vv. 60-62 (donde la voluntad de entregarse *de grado* reverbera en la total despreocupación por *defenderse*); vv. 69-73 (con su eco paronomástico); vv. 79-81 (con la redundancia del verbo *subir*); vv. 90-91 y 100-101 (con su estructura quiástica y especular); y finalmente los vv. 109-12 (donde se reitera el concepto del placer del cautiverio).

El anónimo poeta construye el tejido argumental, armonizando entre sí los recursos retóricos de la *derivatio*, *adnominatio* y de la antilogía, y logra alcanzar una continuidad que minimiza la distancia entre el núcleo textual preexistente (el romance) y su desarrollo sucesivo. En algunos puntos tenemos la sensación de que el texto de la glosa haya nacido al compás del romance y no en un momento sucesivo, y que hasta pueda haber salido de la mano de su mismo autor.

Si cotejamos nuestra glosa con la que transmiten los pliegos sueltos del siglo XVI, y que lleva como íncipit “Los grandes a los menores / siempre los quieren comer”, nos damos cuenta en seguida de la diferencia abismal que media entre estas composiciones, siendo la que circula en letras de molde más artificiosa y cercana a los gustos del público de mediados del siglo XVI, respecto a la del códice facticio palatino, que trasluce mayor dramatismo, frescura musical y cercanía a los

cánones de la poesía cortesana y cancioneril⁵⁷.

Como sugieren Ravasini y Scoles, a medida que la práctica de glosar textos fue consolidándose en el panorama áureo, mayor resultó ser el afianzamiento entre los dos componentes del diálogo poético, hasta que el texto glosado fue perdiendo progresivamente su valor denotativo, vinculado a un tema preciso, para exhibir un papel exclusivamente connotativo, fundado en la fama del texto ‘tradicionalizado’ y por lo tanto reconocible:

Una disamina in diacronia della dinamica interna del rapporto intertestuale tra testo glossatore e testo glossato, mette in luce come mano a mano che il genere lirico si consolida, si sviluppa anche una concezione più elastica e più ampia della funzione episegetica della glossa, con una duttilità di modi quasi inversamente proporzionale alla diffusione delle norme restrittive dettate dalle poetiche. Non deve dunque sorprendere se, a partire dalla metà del XVI secolo, tanto le *glosas* raccolte in sillogi poetiche, quanto quelle inserite in altri contesti, testimoniano in modo variamente articolato una diversa libertà nell’incastonare il testo glossato. [...] È così che quello che le poetiche di Rengifo e Carballo chiamavano “letto”, non viene più predisposto in modo tale da accogliere coerentemente il verso glossato, ma piuttosto prelude a una trasposizione di registro e di senso. (Scoles, Ravasini 1996: 630)

Cotejemos ahora los versos del romance incorporados en la glosa y los del poema publicado en 96JE (señalando en negrita las variantes):

	Ms. II-1579, ff. 256v-59		ROMANCE DE JUAN DEL ENCINA
10	mi libertad en sosiego y el coracón descuidado.		Mi libertad en sossiego, mi coraçón descuydado,
20	sus muros y fortaleza amores me lo an cercado.		sus muros y fortaleza, amores me la han cercado.
30	mi saber , seso y cordura, que estavan a mi mandado.	5	Razón y seso y cordura, que tenía a mi mandado,
40	hizieron trato con ellos, malamente me an burlado.		hizieron trato con ellos, ¡malamente me han burlado!
50	y la fee que era alcaldesa las llaves les a entregado.	10	Y la fe, que era el alcayde , las llaves les ha entregado;

57 El texto de la glosa transmitida en los pliegos es incompleto porque amplifica solo los veintidós primeros versos del romance “Mi libertad en sosiego”, terminando del modo siguiente: “Viendo mi fuerça perdida / ya del todo enagenada / viendo que yva de vencida / y mirando que mi vida / no podía ser remediada / y viendo mi perdición / puesta en tan extremo grado, / sin poner más dilación / quedé de darne a prisión / no de fuerça mas de grado” (reproducimos el texto de P4).

60	combatieron por lo ojos luego se dieron de grado.		combatieron por los ojos, diéronse luego de grado,
70	entraron a escala vista por la vista an escalado.		entraron a escala vista, con su vista han escalado,
80	subieron dos mill sopiros subió pasión y cuidado.	15	subieron dos mil sopiros, subió pasión y cuidado
90	Diziendo «¡Amores, amores!» su pendón an levantado.		diziendo: «¡Amores, amores!» su pendón han levantado.
100	quando pensé defenderme halleme todo tomado.	20	Quando quise defenderme ya estava todo tomado;
110	acordé darme a prisión de grado siendo forçado.		huve de darme a presión de grado, siendo forçado.
	<i>Om.</i>	25	Agora, triste cativo, de mí estoy enagenado, quando pienso libertarme hállome más cativado.
120	No tiene ningún concierto la ley del enamorado.		No tiene ningún concierto la ley del enamorado;
130	pues de amor y su poder nadie puede ser librado.	30	del amor y su poder no ay quién pueda ser librado.

El dato más llamativo de esta *collatio* es que los vv. 23-26 del romance “Mi libertad en sosiego” no hallan cabida en la glosa. Su omisión puede justificarse con el hecho de que el sentido de tristeza y amargura experimentado por el enamorado –enajenado de sí mismo y víctima de un círculo vicioso y paradójico según el cual a la búsqueda de la libertad corresponde su misma pérdida– ya se halla anticipado y bien desarrollado en las coplas 3 y 4. En otros términos, la ausencia de estos versos no estorba el sentido y la unidad de la glosa; ni siquiera parece depender de una reducción causada por cuestiones de espacio tipográfico (como puede suceder en los impresos, especialmente en los pliegos) o por razones de otra índole (como en el caso de la versión abreviada de MP4). La propia calidad de las variantes de la glosa, que no responde al tipo de intervención meramente funcional o neutral (como puede ser un reajuste o retoque mínimo que permite enlazar con mayor soltura los dos núcleos textuales independientes), sino a verdaderas interpretaciones ‘autoriales’ (pensemos tan solo en la palabra “alcadesa”, un *hapax* en la tradición textual del romance), nos induce a conjeturar una diferente (y quizás no descontada) relación entre “Quando yo no os conoçía” y “Mi libertad en sosiego”. Según la conocida afirmación de Janner (1943: 186) “dos personas,

pues, por lo menos, apadrinan toda glosa. El autor de la glosa, por así decirlo, recoge de manos de otro poeta el hilo espiritual, tejiendo luego con éste su propia inspiración el complejo de la glosa.” Sin embargo, esta afirmación excluye *a priori* a todos aquellos poetas que glosan sus propias composiciones (Juan del Encina es uno de estos).

Volviendo a nuestro manuscrito, lo que podemos inferir de su factura es que al no presentar tachaduras ni enmiendas es ciertamente una ‘copia en limpio’ del texto. El hecho de que se empiece a transcribir el texto en el verso de la primera hoja (la número 256, según la numeración moderna del códice facticio) es ciertamente singular. La misma presencia de los calderones al comienzo de cada copla denota cierta atención formal⁵⁸.

Si comparamos la grafía arcaizante de la glosa con las páginas del ms. 17510 de la BNE⁵⁹ que nos brindan unas coplas del propio Juan del Encina (posiblemente autógrafas) como corolario de la narración del viaje a Jerusalén del Marqués de Tarifa (Beltran 1995), podríamos hallar algunas similitudes, aunque también algunas diferencias. Habría que hacer un estudio paleográfico más detallado para poder llegar a conclusiones fehacientes y confirmar una eventual autoría enciniana también del texto de “Quando yo no os conosçía”, averiguando su propia naturaleza poética.

En conclusión, este rasgo material unido a los elementos de orden más sustancial relativos al estilo de la composición —que, como se ha visto, asimila y restituye perfecta y conscientemente el lenguaje poético cortesano y cancioneril de la época de los Reyes Católicos— contribuyen, creemos, a insinuar el carácter singular y temprano de la glosa transmitida por el ms. II-1579 y su posible gestación y elaboración al calor del núcleo compositivo originario del romance enciniano “Mi libertad en sosiego”⁶⁰.

58 Sobre este aspecto, si comparamos nuestro manuscrito con el célebre *Cancionero* conservado en el British Museum (LB1), notaremos algunas afinidades gráficas.

59 Se puede consultar el manuscrito en la Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000250749&page=1>>.

60 Nos reservamos profundizar en otro lugar la cuestión de la posible autoría y colocación cronológica de la glosa, anudando los muchos cabos que han quedado sueltos en esta primera (y pionera) aproximación al estudio y edición del poema.

Bibliografía citada

- ALONSO, ÁLVARO (2005), “Petrarquismo en octosílabos: del *Cancionero* de Urrea al de Pedro de Rojas”, *El ‘Canzoniere’ de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, ed. María Hernández Esteban. Número extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12: 235-46.
- ALONSO, ÁLVARO, ed. (2008⁷), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra.
- BELTRAN, VICENÇ (1995): “Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7: 41-71.
- BUSTOS TÁULER, ÁLVARO (2010a), *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el ‘Cancionero’ de 1496*, tesis doctoral, dir. Ángel Gómez Moreno, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II.
- BUSTOS TÁULER, ÁLVARO (2010b), “La huella de Jorge Manrique en la poesía de Juan del Encina”, *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam Alan Deyerdmond*, eds. José Manuel Fradejas Rueda; Déborah Dietrick Smithbauer; Demetrio Martín Sanz; María Jesús Díez Garretas. I, Valladolid, Asociación Hispánica de Literatura Medieval/ Universidad de Valladolid, I: 469-83.
- CASAS RIGALL, JUAN (2009), “En el texto de *Macías*: edición crítica de ‘Cativo de miña tristura’”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 125, 1: 106-26.
- CASTILLO, HERNANDO DEL (2004), *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, 5 vols.
- CASTILLO, JULIA, ed. (1980), *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid, Editora Nacional.
- CHAS AGUIÓN, ANTONIO (2009), “De ceremoniales, galanteo y técnica poética. Los manuales de gentileza en la poesía de cancionero”, *De la lettre à l’esprit: hommage à Michel García: témoignages et travaux de ses collègues, amis et anciens doctorants*, coord. Carlos Heusch. Paris, Éditions Le Manuscrit: 139-63.
- CORDE: *Corpus Diacrónico del Español*. Real Academia Española <<https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>>.
- CROSAS, FRANCISCO (2000), “La *religio amoris* en la literatura medieval”, *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, ed. Francisco Crosas. Pamplona, EUNSA: 101-28.
- DI STEFANO, GIUSEPPE (2021), “Los *pliegos sueltos* poéticos postincunables y los romances”, *Boletín de Literatura Oral*, 19 de diciembre. DOI: <10.17561/blo.vextra4.6466>.
- DUMANOIR, VIRGINIE, ed. (2022), *Romancero cortés manuscrito*, coord. Josep Lluís Martos, Alacant, Universidad d’Alacant, “Cancionero, Romancero e Imprenta”, 4.
- DUTTON, BRIAN; KROGSTAD, JINEEN, eds. (1990-1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.

- ENCINA, JUAN DEL (1978), *Obras completas*, edición, introducción y notas de Ana Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe.
- FOULCHÉ-DELBOSC, RAYMOND, ed. (1914), *Cancionero de Juan Fernández de Costantina*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños.
- GONZÁLEZ, JAVIER ROBERTO (2021), “La metáfora del castillo en la poesía de Jorge Manrique según la arquetipología de Durand”, *Revista de Literatura Medieval*, XXXIII: 59-88.
- HIGASHI, ALEJANDRO; GARVIN, MARIO, eds. (2021), *El “Cancionero de romances” de Martín Nucio*, coord. Josep Lluís Martos, Alacant, Universidad d’Alacant, “Cancionero, Romancero e Imprenta”, 3.
- JANNER, HANS (1943), “La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas”, *Revista de Filología Española*, 1, 27: 181-232.
- LASKARIS, PAOLA (2023), “‘Tan agena de consuelo’: un romance mariano conservado en el ms. II-1579 de la Real Biblioteca”, *Revista de Filología Románica*, 40: 71-81.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1945), “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, *Revista de Filología Hispánica*, VII: 121-30.
- MANRIQUE, JORGE (1993), *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, estudio preliminar de Pierre le Gentil, Barcelona, Crítica.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (1914), “Cartapacios literarios salmantinos del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia Española*, I: 298-320.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1952a), “Notas a la *Primera parte de Flor de Romances*”, *Bulletin Hispanique*, LIV: 386-404.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1952b), “Algunos problemas del *Romancero nuevo*”, *Romance Philology*, January, 1: 231-47.
- MORROS, BIENVENIDO (2005), “Manrique y Petrarca. Estudios del petrarquismo en la literatura del siglo XV”, *Medioevo Romanzo*, 29: 132-56.
- PADILLA, PEDRO DE (2007), *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, eds. José J. Labrador Herraiz; Ralph A. DiFranco, Moalde (Pontevedra), Colección Cancioneros Castellanos.
- PETRARCA, FRANCESCO (1992), *Canzoniere*, introducción de Roberto Antonelli, estudio de Gianfranco Contini, notas al texto de Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi.
- RBDigital: *Real Biblioteca de Palacio Real de Madrid*. <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/realbiblioteca/page/el-proyecto>>.
- RIGO, PAOLO (2014), “*Pugna spiritualis, pugna amoris*: la metáfora bellica nei *Rerum vulgarium fragmenta*”, *Petrarchesca*, 2: 49-67.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1949-1950), “El cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)”, *Boletín de la Real Academia Española*, 29: 453-509; 30: 123-46, 263-312.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1950), *El Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)*, Madrid, Silverio Aguirre.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1957), *Las fuentes del Romancero General (Madrid)*,

- 1600): *Flor de varios romances nuevos y canciones, recopilados por P. de Moncayo (Huesca, 1589)*, I, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur Lee-Francis Askins; Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, ed. (1965), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*. IV-1 y IV-2. *Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Volúmenes 3-A y Volumen 3-B, Madrid, CSIC/Instituto Español de Musicología.
- SCOLES, EMMA; RAVASINI, INES (1996), “Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della *glosa*”, *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, eds. Ana Menéndez Collera; Víctor Roncero López. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha: 615-31.
- TOMASSETTI, ISABELLA (2017), *Cantaré según veredes. Intertextualidad y construcción poética en el siglo XV*, Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert.
- TORO PASCUA, MARÍA ISABEL (2002), “Los ‘triumfos de amor’ como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca”, *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, eds. Alan Deyermond; Jane Whetnall. London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS): 23-32.
- WHETNALL, JANE (2006), “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero general*, 4: 81-108.
- ZINATO, ANDREA (2023), “Hibridismo poético y cuestiones ecdóticas en la poesía de Macías: ‘Cativo de miña tristura’ (ID0131)”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12: 182-210 <<https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.09>>.

Paola Laskaris es Licenciada en Lenguas y Literaturas extranjeras por la Universidad de Pavia y Doctora en Iberística por la Universidad de Bolonia. Actualmente es Profesora titular de Literatura española en la Universidad de Bari. Sus investigaciones se centran en la producción poética y teatral del Siglo de Oro y del siglo XX; además de varios artículos y ensayos de crítica literaria y enfoque ecdótico, ha publicado el catálogo y estudio del ciclo de *romances* épico-históricos sobre el *Cerco de Zamora*, la edición crítica de una comedia barroca anónima y la del *Perro del hortelano* de Lope de Vega (PROLOPE).

paola.laskaris@uniba.it