La circulación de un greatest hit de la poesía cantada: *Oya tu merced y crea* de Juan de Mena y su traducción italiana

ESTER LIDIA CICCHETTI
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Resumen

El presente artículo se centra en el estudio de la traducción italiana de la canción *Oya tu merced y crea* de Juan de Mena, considerando su circulación y recepción en contextos italorrománicos durante los siglos XV y XVI. A través de un enfoque comparativo y filológico, se analizan tanto las estrategias lingüísticas y métricas utilizadas en la traducción como los elementos paratextuales —glosas, comentarios y adaptaciones— que acompañan al texto, con el fin de reconstruir los mecanismos de mediación cultural y literaria implicados en la transferencia del original castellano al italiano. Los objetivos del estudio son comprender la transformación del texto en la traducción, evaluar su función performativa y retórica en el nuevo contexto cultural y documentar la difusión y fortuna europea de esta lírica. Esta aproximación permite situar la traducción dentro de las prácticas renacentistas de *translatio*, que conciben el texto como entidad dinámica y abierta a múltiples relecturas.

Palabras clave: t traducción renacentista; *translatio*; lírica cancioneril; Juan de Mena; traducción italiana; circulación textual

Abstract

This article focuses on the study of the Italian translation of the song *Oya tu merced y crea* by Juan de Mena, considering its circulation and reception within Italo-Romance contexts during the fifteenth and sixteenth centuries. Through a comparative and philological approach, it examines both the linguistic and metrical strategies employed in the translation and the paratextual elements—glosses, commentaries, and adaptations—that accompany the text, with the aim of reconstructing the mechanisms of cultural and literary mediation involved in the transfer from the Castilian original into Italian. The objectives of the study are to elucidate the transformation of the text in translation, to assess its performative and rhetorical function within the new cultural context, and to document the dissemination and European reception of this lyric. This approach makes it possible to situate the translation within Renaissance practices of *translatio*, which conceive of the text as a dynamic entity open to multiple reinterpretations.

Keywords: Renaissance translation; *translatio*; cancionero lyric poetry; Juan de Mena; Italian translation; textual circulation

1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

El estudio de la traducción en los siglos XV y XVI en los ámbitos italorrománico e ibérico requiere una aproximación que reconozca la traducción como práctica cultural compleja, situada en el cruce de la transmisión textual, la adaptación retórica y la recreación literaria. En lugar de entenderse como un mero traslado de significados entre códigos lingüísticos, la traducción medieval y renacentista de textos profanos funciona como un acto de *translatio* que se no es servil al original (Hurtado Albir, 2001: 105-109) y que reconfigura el texto original conforme a los valores retóricos y métricos de la tradición receptora (Folena 1994: 10-40; Lefevere 1998: 39-60). Esta perspectiva incorpora la mediación del traductor como agente interpretativo y, en

Ester Lidia CICCHETTI, "La circulación de un *greatest hit* de la poesía cantada: *Oya tu merced y crea* de Juan de Mena y su traducción italiana", *Artifara* 26.1 (2026) Monografico 26.1: Corpo, voce e senso nella traduzione: percorsi tra poesia, oralità e ideologia, pp. 213-227.
Recibido el 01/04/2026 ✦ Aceptado el 09/04/2026

muchos casos, como autor secundario, cuyo trabajo dialoga con comentarios, glosas y reformulaciones del texto fuente (Copeland 1991: 3–18).

Un caso paradigmático de esta dinámica son los poemas de Juan de Mena, dada su amplia difusión en colecciones cancioneriles en la Península Ibérica y en Italia. La coexistencia de originales castellanos, glosas y traducciones italianas dentro de los mismos testimonios manuscritos evidencia una concepción del texto como entidad polifónica y adaptable, donde la traducción contribuye tanto a la inteligibilidad lingüística como a la funcionalidad performativa de la poesía cantada (Zumthor 1990: 187-213).

Desde un enfoque metodológico comparativo, el análisis exige integrar tanto la filología textual, como la historia de la transmisión y la teoría de la recepción para entender cómo se articulan las estrategias de adaptación con las condiciones materiales de circulación. Este enfoque permite reconstruir no sólo las transformaciones lingüísticas, sino también la fortuna crítica y social de los textos traducidos, lo cual es esencial para aportar conocimiento riguroso sobre las prácticas traductológicas en la Europa ibérica e italorrománica de los siglos XV y XVI (Bassnett 2002, pp. 57-65).

2. *OYA TU MERÇED Y CREA*: TRANSMISIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA CANCIÓN

Oya tu merçed y crea de Juan de Mena constituye un caso representativo de la interacción entre texto poético y música, ejemplificando cómo la melodía condiciona la transmisión, la difusión y la traducción interlingüística de la poesía. Esta canción, de amplia circulación durante todo el siglo XVI, se conserva en dos redacciones textuales diferenciadas[1]:

	MP4a-13	SA10b
	Oya tu merçed i crea,	Oya tu merçed y crea,
	¡ay de quien nunca te vido!	¡ay de quien nunca te vido!
	Onbre que tu gesto vea	*Onbre que tu gesta vea*
4	*nunca puede ser perdido.*	*nunca puede ser perdido.*
	Pues tu vista me salvó,	Ya la tu sola virtud,
	çese tu saña tan fuerte;	ermosura syn medida,
	pues que, señora, de muerte	es mi todo vien y bida;
8	tu figura me libró.	con esfuerço de salud,
	Bien dirá qualquier que sea,	quien tu vista ver desea
	sin temor de ser vençido,	fablará no en fyngido,
	[*onbre que tu gesto vea*	*onbre que tu gesto vea*

[1] Por razones de economía expositiva, se reproduce aquí el texto con melodía transmitido por el *Cancionero musical de Palacio* (**MP4**-13, ff. 27v-28r), ya que es el testimonio más completo dentro de la tradición musical. El estribillo que se repite al final se deduce de un signo de llamada que, en el manuscrito, indica la reiteración literal de los vv. 3–4. No se han registrado variantes con respecto a los demás testimonios musicales (**SV1**-12, ff.17v-18v, y **SG1**-187, f. 217r). Asimismo, para la designación de los manuscritos se adoptan las siglas establecidas por Dutton (1990-1991); el uso de la negrita en algunas de ellas se emplea específicamente para señalar la tradición musical, en contraposición a la exclusivamente literaria, conforme a lo establecido en los estudios más recientes dedicados al *Cancionero musical de la Colombina* (Cicchetti, 2022b: 61–152; Cicchetti, 2022c). Del mismo modo, el texto se reproduce según la transcripción fijada por Cicchetti (2022c: 21). En el caso específico de este poema, se transcriben únicamente los versos que figuran bajo el *Superius* de la partitura de **MP4**, dado que, como es habitual en los cancioneros musicales polifónicos, en los pentagramas de las demás voces (*Tenor* y *Contra*) se omitían con frecuencia los versos de la vuelta y del estribillo, o bien el copista se limitaba a copiar el primer verso de cada estrofa, puesto que los músicos los conocían de memoria (véase Zimei, 2022; Cicchetti, 2022c: 15). De igual modo, en lo que atañe a la versión más extensa de esta composición, transmitida exclusivamente por cancioneros literarios y las primeras ediciones de las obras de Mena, se adopta en este caso el texto consignado por el testimonio SA10b-138, el más antiguo con respecto al conjunto de los testimonios manuscritos e impresos (para la tradición de las obras de Mena véase De Nigris, 1988: 294-296).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13488
Artifara, ISSN: 1594-378X

12	*nunca puede ser perdido*].	*nun<ca> puede ser perdido.*
		Pues tu vista me salvó,
		cese tu saña tan fuerte;
		pues que, señora, de muerte
16		tu figura me libró.
		Bien dirás qualquier que sea,
		syn temor de ser vençido,
		omne que tu gesto vea
20		*nunca puede ser perdido.*

La primera, perteneciente a la tradición musical (**SV1**, **MP4**, **SG1**) y parcialmente a la literaria (MP2 y los testimonios de las glosas VM1, LB1, [11CG] y [10CD])[2], corresponde a una versión abreviada de doce versos (abab cddcabab), en la que la cabeza —los cuatro primeros versos "Oya tu merçed…" — se desarrolla únicamente en la copla "Pues tu vista me salvó"[3].

La segunda redacción, atestiguada en otros testimonios manuscritos (SA10b, f. 146r) y en antiguas ediciones de las obras de Juan de Mena (12MO, L 1517, O 1528, O 1536 y O 1552), presenta una copla intermedia de ocho versos ("Ya la sola tu virtud") entre la cabeza y la primera copla[4], ausente tanto en la tradición musical como en la tradición indirecta de las glosas (Cicchetti, 2022c: 174, n. 230). Este hecho pone de manifiesto un proceso de transmisión parcialmente autónomo del texto poético con respecto a su configuración musical.

Desde una perspectiva temática, la canción desarrolla el motivo característico de la lírica cancioneril de la contemplación regeneradora y salvífica de la dama (Pérez Priego, 1979: 75–76; De Nigris, 1988: 294–296; Cicchetti, 2018a: 329). En el plano retórico-estilístico, resaltan diversos rasgos que configuran el *usus scribendi* de Juan de Mena, entre los cuales cabe destacar la hipérbole sacro-profana, articulada en torno al valor teológico del verbo 'perderse' (vv. 3–4: "ombre que tu gesto vea / nunca puede ser perdido"). A ello se añaden el apóstrofe (v. 2: "¡ay de quien nunca te vido!") y el hipérbaton (vv. 5–6: "pues que, señora, de muerte / tu figura me libró").

Este entramado retórico se ve reforzado por un elaborado sistema de figuras de repetición. Destaca, en particular, la anáfora del pronombre de segunda persona del singular ("tú", "te"), que funciona como marca estructurante a lo largo de toda la composición (vv. 1–3, 5–6, 8, 11), así como la aliteración en los vv. 5–7 ("salvó", "saña", "señora"). Especial relevancia adquiere el políptoton de los vv. 2, 3, 5, 11: "vido", "vea"; "vista", "vea" que, junto con la

[2] MP2 es un florilegio literario que transmite la versión propia de los testimonios musicales y no presenta variantes significativas. Por el contrario, VM1, LB1, [11CG] y [14CG] se adscriben a la tradición indirecta, en la medida en que el texto poético antecede y acompaña la glosa de Tapia a la canción. Para un estudio más detallado de la tradición textual de esta composición de Juan de Mena, véase Cicchetti (2022c: 173-188).

[3] En lo que atañe a la cuestión de la autoría (Cicchetti, 2022b: 84-85; Lama de la Cruz, 1980: 50), los testimonios considerados transmiten el poema de forma anónima, con la excepción de SA10b-138 y de las primeras ediciones de las obras de Juan de Mena, en las que se consigna su atribución al célebre poeta; así como de MP2, donde la autoría se explicita en el epígrafe a favor de Pedro Manrique ("Dom Pedro Manrrique, Duque de Nájera"). Asimismo, cabe señalarque la copia del *Cancionero musical de la Colombina* (**SV1**) conserva únicamente ocho versos, circunstancia que podría explicarse por la pérdida del antiguo f. xxiii, o bien por la omisión por parte del copista de la transcripción de la vuelta (Cicchetti, 2022c: 174).

[4] En SA10b, el mismo copista consigna esta copla como mudanza de otra composición de Mena, *Cuidar me faze cuidado*, con la que no guarda relación textual alguna. De Nigris (1988: 294-296) señala que *Oya tu merçed…* se atribuye a Mena exclusivamente en este manuscrito y en las ediciones impresas de sus obras, y subraya que se trata de los testimonios de mayor fiabilidad, por cuanto transmiten la forma íntegra de la canción (cf. Cicchetti, 2022c: 175, n. 235).

anáfora pronominal y la aliteración, contribuye de manera decisiva a la cohesión formal del texto.

Por lo tanto, la unidad semántica y estructural de la canción gravita en torno a la figura etimológica del verbo "ver" y este es la clave organizativa real del discurso poético: el arcaísmo "vido" (v. 2) —rasgo distintivo de la lengua de Mena (Malkiel, 1950: 159-230)—, el subjuntivo «vea» del estribillo y el sustantivo "vista" (v. 5) constituyen las principales realizaciones de este núcleo léxico. Mediante la interacción de estos procedimientos —políptoton, anáfora pronominal y recurrencias fónicas—, el poeta articula retóricamente las distintas coplas del texto, al tiempo que enfatiza el motivo central de la canción: el poder regenerador que la contemplación de la dama suscita (Pérez Priego, 1979: 23-37; De Nigris, 1988: 41-43)[5].

3. *OYA TU MERÇED Y CREA*: LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE VM1

La versión de la canción difundida a través de su transmisión melódica debió de gozar de notable fortuna entre los poetas de los siglos XV y XVI, como evidencian las glosas castellanas de Tapia y de Diego Pegera, que reinterpretan el texto de Juan de Mena en clave religiosa. También lo demuestran los poemas con citas de carácter devocional, fechable a mediados del siglo XVI, compuestos por el Comendador Román y Luis de Aranda (Cicchetti, 2022c: 178-190), sobre los cuales no es posible detenerse por razones de economía expositiva.

En este contexto, la tradición indirecta —glosas y citas— adquiere un valor filológico decisivo, al testimoniar la pervivencia y resemantización del repertorio en nuevos entornos discursivos. La amplia circulación de *Oya tu merçed y crea* confirma el papel de la melodía como vector privilegiado de propagación intertextual.

El análisis filológico revela además que la dimensión musical no solo favoreció la memorización y la difusión de estos textos, sino que probablemente actuó como catalizador de su traducción interlingüística. La estrecha imbricación entre estructura métrica y línea melódica —en la que se incluye la correspondencia silábica, el ritmo y la acentuación— condiciona de manera determinante la traducción de textos destinados al canto y exige una adaptación semántico-prosódica del original.

Desde una perspectiva musicológica, la canción puede concebirse como una forma de "traducción" intersemiótica del texto poético a una estructura sonora, lo que facilita su transferencia a otras lenguas y contextos culturales. La movilidad histórica de melodías y textos en la Europa medieval mediante procesos de cita, *contrafacta* y recontextualización lírica confirma el papel central de la música en la circulación translingüística del repertorio poético, puesto que garantiza tanto la pervivencia del texto como su reinterpretación en nuevos entornos formales y culturales[6].

Asimismo, los estudios comparativos sobre métrica y traducción poética subrayan que la rigidez formal derivada de la estructura métrica condiciona profundamente la adaptación interlingüística del texto, obligando a una reconfiguración semántico-prosódica que preserva la coherencia entre forma y sentido (Rodríguez Mesa, 2024). En consonancia con esta perspectiva, el *corpus* de estudio se centra en la traducción al italiano de la poesía de Mena y de la glosa de Tapia, examinando cómo las restricciones métricas condicionan la adaptación lingüística y la resemantización del texto en otro contexto cultural.

[5] La copla "Ya la sola tu virtud"continúa esta estrategia, reforzando la hipérbole y los juegos fónicos, especialmente la figura etimológica y la aliteración de la /v/ ("virtud", "vida"). No me detengo en los versos de esta copla, ya que, como se comprobará, desaparece también en la traducción italiana (Cicchetti, 2022c: 175).

[6] Véase, como caso emblemático, la resemantización y las refundiciones de las piezas *Bive leda si podrás* de Juan Rodríguez del Padrón y *Nunca fue pena mayor* (Zimei, 2022: 45-50; Cicchetti, 2022c: 97-125, 243-211).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13488
Artifara, ISSN: 1594-378X

Entre los testimonios de esta célebre lírica del poeta cordobés se encuentra el *Canzoniere* de la Biblioteca Marciana de Venecia (VM1 desde ahora), que transmite "sesenta y ocho poemas de diversos autores […]" (Zinato, 2005: 15)[7]. De estos, dieciséis fueron traducidos al italiano y, según Zinato (2005: 15), "el traductor vierte al italiano los textos españoles al pie de la letra, intentando respetar la métrica, y, siempre que pueda, las rimas". A su juicio (Zinato, 2005: 19-24), la identificación del traductor y del copista debe abordarse a partir de un análisis filológico de los rasgos gráficos, fonéticos y métricos transmitidos por la tradición manuscrita. Aunque algunos estudiosos han relativizado la presencia de italianismos gráficos, Zinato considera que ciertos errores sistemáticos en la transcripción de fonemas propios del español —como la confusión del dígrafo *ll* o la inadecuada representación de sonidos palatales— constituyen indicios sólidos de un copista italófono, probablemente ajeno a la competencia fonológica del castellano.

Desde el punto de vista traductológico, sostiene que es altamente improbable que el compilador coincida con el traductor. Lo más verosímil es pensar que este es un italiano septentrional, posiblemente veneciano, como evidencian múltiples marcas lingüísticas: formas dialectales vénetas, cultismos e incluso hipercorrecciones derivadas de un intento fallido de italianización. La coexistencia de estos niveles revela un proceso de traducción condicionado por la interferencia dialectal y por una competencia imperfecta tanto en la lengua de partida como en la de llegada.

Asimismo, Zinato (2005: 19-24) subraya la estrecha relación entre la estructura métrica y la realización lingüística, ya que el traductor adapta frecuentemente las formas al esquema prosódico italiano, incluso mediante la creación de soluciones artificiosas. Este fenómeno confirma una práctica traductora orientada más a la adecuación formal y métrica que a la fidelidad semántica, en línea con la hipótesis de que el traductor operaba sobre un texto ya problemático, posiblemente transmitido por intermediarios.

Frente a la hipótesis alternativa que postula un traductor español italianizado, Zinato argumenta que los numerosos errores de interpretación léxica, morfosintáctica y onomástica como la mala lectura de antropónimos o formas verbales, así como los textos poéticos traducidos difícilmente serían atribuibles a un hablante nativo de español. Tales desviaciones, junto con la adhesión mecánica a lecturas erróneas del original, apuntan más bien a un traductor italiano que, sin plena comprensión del texto fuente, privilegia una fidelidad formal acrítica y llega incluso a sacrificar el sentido.

En consecuencia, Zinato (2005: 24) concluye que la traducción es obra de un traductor italiano de posible proveniencia veneciana que trabajó sobre un manuscrito de tradición italoromance, emparentado con un grupo de códices napolitanos (Varvaro, 1964; Zinato, 2005:30-36), y cuya práctica revela una combinación de interferencia dialectal, dependencia textual y subordinación a los condicionamientos métricos.

De regreso al texto poético que nos concierne, este se encuentra en el f. 39v de VM1. Desde una perspectiva filológica, coincide con la versión de la tradición musical, con la excepción de la *lectio singularis* del v. 7, donde el nexo causal "pues que" es reemplazado por una construcción en primera persona seguida de un relativo ("sé que, señora…"). Este cambio no altera el sentido semántico del verso, pero introduce una modificación estructural y sintáctica significativa: la subordinación causal explícita se transforma en una proposición enunciativa relativa, con implicación causal implícita, lo que altera la conexión retórica y prosódica entre los versos 5 y 7.

[7] No me detengo en la descripción del códice ni en la cuestión de las distintas numeraciones de los folios, temas para los cuales remito a la rigurosa edición del cancionero realizada por Zinato (2005). En el presente estudio, sigo la foliación propuesta por Dutton (1990-1991) y por Cicchetti (2022c: 173, 180), garantizando así la coherencia con los criterios filológicos y codicológicos enunciados a principio.

Considerando la factura retórica de la canción, caracterizada por la anáfora y la recurrencia de figuras de repetición, la *lectio* de VM1 podría calificarse como *facilior*. En ella se pierde la repetición del nexo causal que unía los versos iniciales, y la sintaxis resulta más lineal y directa, simplificando la relación entre las proposiciones sin comprometer la coherencia del mensaje. Esta simplificación, que de todas formas logra mantener el hipérbaton, podría reflejar tanto un fenómeno de transmisión manuscrita más descuidada como un efecto de interferencia de la oralidad en la que la regularidad métrica y la claridad sintáctica favorecen la memorización y ejecución porque el copista podría haber transcrito el texto de memoria.

Desgraciadamente, la glosa de la canción, como veremos, no aporta información adicional sobre esta variante, ya que en VM1 y en su traducción se conservan únicamente las dos primeras estrofas debido a la pérdida de los folios correspondientes (Zinato, 2005: 16, 352-353, 423).

	MP4a-13	VM1-18[8]	VM1-18[9]
	Oya tu merçed i crea,	Oya tu merced y crea,	Entenda toa grazia et creda,
	!ay de quien nunca te vido!	¡ay de quien nunca te vido!	mal per chi mai t'à veduto!
	Ombre que tu gesto vea	*Ombre que tu gesto vea*	*L'omo che to volto veda,*
4	*nunca puede ser perdido.*	*nunca puede ser perdido.*	*mai po' esser perduto.*
	Pues tu vista me salvó,	Pues tu vista me salvó,	Po'che toa veduta m'à fato salvo,
	çese tu saña tan fuerte;	cesse tu sanna tan fuerte;	cesse toa ira tanto forte.
	pues que, señora, de muerte	sé que, señora, de muerte	So che, madona, da morte
8	tu figura me libró.	tu figura me libró.	toa figura m'à fato franco.
	Bien dirá qualquier que sea,	Bien dirá qualquier que sea,	Ben porà dir ogniuno,
	sin temor de ser vençido,	sin temor de ser vençido,	senza temor d'esser venziuto:
	[*onbre que tu gesto vea*	*ombre que tu gesto vea*	*omo che toa faza veda*
12	*nunca puede ser perdido*].	*nunca puede ser perdido.*	*mai po' esser perduto.*

Como hemos señalado anteriormente, la composición articula desde una perspectiva temático-interpretativa el motivo de la contemplación regeneradora y salvífica de la dama, cuya epifanía garantiza la redención del yo lírico. La versión italiana se adhiere con notable fidelidad al contenido semántico del texto de partida, preservando la coherencia isotópica y la configuración retórica incluso en presencia de reajustes sintácticos, como se observa en el v. 7. El traductor reproduce tanto la *dispositio* como la sustancia semántica de VM1, procurando respetar en la medida de lo posible los condicionamientos métricos y rímicos (Zinato, 2005: 15).

En lo que atañe al TLO, según su transmisión musical, este se organiza conforme al esquema cancioneril característico de la época: doce versos octosílabos distribuidos en tres coplas tetrásticas, con esquema de rimas abab: cddcabab, en el que la vuelta retoma las rimas de la cabeza, repitiendo de forma literal los vv. 3-4, que funcionan como estribillo. Por su parte, el TLT respeta la macroestructura tripartita del original, si bien introduce desviaciones a nivel métrico-prosódico y rímico. En efecto, se documentan varios casos de hipermetría con versos de nueve y diez sílabas (vv. 1, 5-6, 8, 10) que alteran la isosilabia del modelo. En cuanto al sistema de rimas, se advierte un esfuerzo de mímesis del patrón fónico original, aunque con inevitables desplazamientos derivados de la acomodación interlingüística. Así, los vv. 5 y 8 ("salvo–franco" / "salvó–libró") y los vv. 9-10 ("ogniuno–venziuto" / "sea–vençido"), introducen fracturas en la continuidad fono-rítmica del esquema de partida. Pese a ello, tales irregularidades se ven parcialmente compensadas mediante la asonancia (vv. 5 y 8: *a-o*; vv. 9-10: *u-o*), que contribuye a preservar, al menos en parte, la musicalidad y la cohesión sonora del

[8] Número LXVIII en la edición de Zinato (2005: 350-351).
[9] Número XVI en la edición de Zinato (2005: 422). Sigo los criterios de su transcripción por la traducción italiana.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13488
Artifara, ISSN: 1594-378X

original. A este propósito, la traducción consigue mantener asimismo los dispositivos retóricos que estructuran la arquitectura del poema: en primer lugar, la anáfora del pronombre de segunda persona singular ("tú", "te" / "toa", "t'", "to", vv. 1–3, 5–6, 8, 11), que articula la deixis amorosa y refuerza la interpelación lírica; en segundo lugar, el políptoton que se despliega en torno al núcleo semántico dominante de la *visio* (vv. 2, 3, 5, 11: "vido", "vea"; "vista", "vea" / "veduto", "veda", "veduta", "veda"), configurando una red de recurrencias morfológicas que intensifican la isotopía de la mirada.

Se observa de nuevo cómo el traductor sacrifica la isometría del v. 5, optando por el equivalente "veduta" en lugar de "vista". Dicha elección no responde a una mera contingencia métrica, sino a una estrategia semántico-filológica precisa: el lexema adoptado no denota un simple acto perceptivo, sino que remite a una *visio* de carácter ennoblecedor, de raigambre cortés y *stilnovista*. La "veduta" de la dama se configura así como un acontecimiento epifánico de índole salvífica, capaz de elevar y perfeccionar el intelecto del amante. Además, esta opción léxica favorece la lectura en clave devocional de la lírica de tema cortés, en la que la contemplación de la amada se transfigura en ejercicio de *ascensus* espiritual y de perfeccionamiento ético del sujeto.

Por lo que respecta a la presencia de términos fonéticamente afines que cohesionan los versos de la mudanza (vv. 5–7: "salvó", "saña", "señora"), la traducción parece atenuar este entramado fónico. En efecto, el pretérito indefinido se vierte mediante una perífrasis de perfecto compuesto + participio adjetival ("m'ha fato salvo", v. 5), mientras que las exigencias del sistema de la lengua de llegada imponen las soluciones "ira" y "madona" para "saña" y "señora". No obstante, tal pérdida se ve compensada por un reajuste eufónico: la iteración consonántica originaria se sustituye por una nueva cadena de recurrencias fónicas, estratégicamente dispuestas en posición de rima (vv. 5–6, 8: "fato", "forte", "franco"), que restituye, en el plano prosódico, un principio de cohesión equivalente.

Una consideración adicional merece el estribillo (vv. 3–4, 11–12), en cuanto *locus* privilegiado de la repetición estructural: en el TLO, este se reproduce de manera estrictamente idéntica, conforme a la estructura propia de la canción hispánica, que prescribe la reiteración entre cabeza y vuelta. Por el contrario, el traductor italiano, seguramente menos avezado a dicha construcción o más permeable a los principios de la *variatio*, opta por una reformulación diferencial del segmento, introduciendo microvariantes de orden morfosintáctico y léxico.

En la vuelta (v. 11) se observa la omisión del artículo definido "L'" que determina el sustantivo "omo", un elemento que carecía de equivalente en el TLO (vv. 3, 11, "Ombre"), donde la ausencia de determinación contribuye a un valor más genérico o abstracto. Sin embargo, esta divergencia no debe atribuirse de manera unívoca a una elección traductora: desde una perspectiva ecdótica, cabe la posibilidad de que se trate de un error mecánico de transmisión. En particular, la caída de un elemento proclítico y fonéticamente débil como el artículo puede explicarse como fenómeno de haplografía o de economía gráfica, favorecido por la escasa prominencia del segmento "L'" en secuencias ante vocálicas ("L'omo"), o incluso por interferencias visuales en el proceso de copia (Blecua, 1990: 21-22, 50). La disimetría resultante entre cabeza y vuelta, en el contexto del estribillo se caracterizapor la iteración formular, refuerza la plausibilidad de esta hipótesis, sin excluir una eventual motivación métrico-prosódica.

A ello se añade la elisión del sustantivo "gesto", presente en posición paralelística en el TLO (vv. 3, 11), cuya repetición contribuía a la cohesión isotópica del estribillo. La omisión en la traducción altera dicho paralelismo léxico, debilitando la red de recurrencias semánticas y fónicas que vertebran el pasaje. Más significativa aún resulta la fluctuación traductológica del propio término "gesto", que en la cabeza se vierte como "volto" (v. 3), mientras que en la

vuelta aparece como "faza" (v. 11). Esta alternancia no es arbitraria, sino que remite a la estratificación diacrónica y diasistemática del léxico italiano: "volto" (del lat. *volĭtum*, participio de *volvĕre*) se impone en la tradición literaria como designación del rostro en su dimensión expresiva y moral, mientras que "faza" (variante antigua de "faccia", del lat. *facĭes*, como documentan repertorios lexicográficos históricos como el TLIO o el GDLI) conserva un matiz más concreto y fisiognómico.

Desde una perspectiva traductológica, esta duplicidad puede leerse como una estrategia de *amplificatio* semántica, que despliega en la lengua de llegada dos virtualidades interpretativas latentes en el original: por un lado, el "gesto" como manifestación externa del afecto ("volto"); por otro, como pura configuración fisionómica ("faza"). Dicha elección compromete la isotopía léxica y la estricta repetición formular del estribillo, sustituyendo la identidad reiterativa del TLO por una variación sinonímica que, si bien enriquece el espectro semántico, atenúa también la cohesión estructural del conjunto.

Por lo tanto, el análisis filológico y traductológico del testimonio de VM1 y de su correspondiente versión italiana permite constatar una doble dinámica de conservación y reconfiguración. Por un lado, se observa una sustancial fidelidad a la macroestructura compositiva y a la isotopía semántica del modelo, especialmente en lo que concierne al motivo central de la *visio* salvífica y a la reproducción de los principales mecanismos retóricos, que incluye la anáfora, el políptoton y las recurrencias fónicas. Por otro, tanto a nivel microtextual como macrotextual emergen desviaciones significativas que afectan a la sintaxis, la métrica y la cohesión formular, derivados de la interpretación de una compleja interacción entre estrategia traductora, condicionamientos interlingüísticos y fenómenos de transmisión textual.

En este sentido, variantes como la del v. 7 en VM1 o las oscilaciones del estribillo en la traducción italiana (posible omisión mecánica del artículo inclusive) evidencian cómo la tradición manuscrita y la práctica traductora concurren en la producción de un texto que no es mera copia, sino espacio de mediación activa. La tensión entre repetición formular y *variatio*, entre isotopía y amplificación semántica, define así un horizonte de inestabilidad controlada, en el que la equivalencia se negocia constantemente con las exigencias del sistema de llegada y con las contingencias de la transmisión.

Desde esta perspectiva, el paso a la glosa, sobre todo en su traducción italiana, se configura como un terreno privilegiado para verificar y problematizar estas dinámicas. Si la canción, en su concisión lírica, tiende a preservar núcleos semánticos y estructuras retóricas relativamente estables, la naturaleza exegética y expansiva de la glosa amplifica los márgenes de intervención del traductor, haciendo más visibles tanto las estrategias de interpretación como los posibles deslizamientos introducidos por la tradición textual. El análisis que sigue permitirá, por tanto, evaluar en qué medida las tendencias aquí observadas —fidelidad isotópica, *variatio* léxica, reajuste prosódico y eventual interferencia ecdótica— se mantienen, se intensifican o se reconfiguran en el tránsito a un discurso de carácter glosador.

4. *CORONAS DE LAS MEJORES*: ANÁLISIS FILOLÓGICO DE LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE LA GLOSA DE TAPIA A *OYA TU MERÇED Y CREA*

La glosa de Tapia *Coronas de las mejores*, precedida por el texto de la canción en la versión transmitida por las fuentes musicales, ha sido objeto de un estudio que he realizado en el marco de la transmisión de la poesía cantada del *Cancionero musical de la Colombina* (Cicchetti, 2022c: 178-182). Dicha composición se conserva en cuatro testimonios cancioneriles: el ya mencionado manuscrito de la Biblioteca Marciana de Venecia (VM1-19), que transmite un texto incompleto e incluye una versión italiana de la glosa; el *Cancionero de Rennert* (LB1-367, f. 97rv); y las primeras dos ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo publicadas respectivamente en 1511 [11CG-41G, f. 20r] y 1514 [14CG-36G, f. 12v].

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13488
Artifara, ISSN: 1594-378X

En el testimonio londinense (LB1), la glosa va precedida de una rúbrica que explicita su reinterpretación a lo divino de la lírica profana ("glosa suya atribuyendo la cançion a nuestra señora"). De manera análoga, en el *Cancionero General* [11CG] se subraya su carácter devocional mediante la inclusión de la composición —canción y glosa— en la sección de las "obras de devoción".

La glosa de Tapia se articula en seis décimas (abaabcdccd), en las que se insertan dos versos de la canción (vv. 1-2)[10] al final de cada quintilla. El poeta reconfigura a lo divino la estructura de la cabeza de *Oya tu merçed* (copla II), donde los dos primeros versos se dirigían a la dama que viene considerada como figura mariana, mientras que los dos últimos tematizaban al sujeto que experimenta el efecto salvífico de su contemplación. En la primera semiestrofa (vv. 1-5), Tapia despliega una serie de elogios dirigidos a María ("Corona de las mejores", "esfuerço de mis temores"), mientras que en la segunda (vv. 6-10) describe las consecuencias negativas ("amargura", "dolor, lloro, tristura") para aquellos a quienes se les niega la contemplación de tal "hermosura". Además de incorporar los vv. 1-2, la primera copla establece resonancias intertextuales con otros pasajes de la canción: de esta forma, los vv. 6-7 ("que dirá con amargura / qualquier que fuere nasçido") evocan el v. 9 de la canción ("bien dirá qualquier que sea").

En la copla II, Tapia insiste en el motivo central del poder salvífico derivado de la contemplación de la Virgen, particularmente en la segunda parte (vv. 16-20). También la copla III presenta una organización bipartita: la primera sección introduce perífrasis marianas (vv. 21-22, "alta reyna del cielo, madre de quien te crio"), mientras que el verso glosado (v. 5, "pues tu vista me salvo") reactiva el núcleo temático de la *visio*, retomado en la segunda semiestrofa (v. 27, "que alcançe de poder verte"), donde se articula la súplica de intercesión del poeta pecador.

Las coplas IV y V reproducen la misma *dispositio* que las anteriores y, por eso, los versos de las primeras quintillas se consagran a la alabanza de la Virgen. En la copla IV, las perífrasis se centran en María como madre de Dios y "reparadora de vida" (v. 34), en contraste con el verso glosado que la designa "señora de muerte" (v. 35). En la copla V, el poeta persevera en la celebración mariana mediante nuevas perífrasis, configuradas como marca retórica distintiva de la glosa.

Por último, la copla conclusiva establece una estructura cíclica mediante la recuperación de la imagen inicial de la Virgen (vv. 1-2: "Corona de las mejores / de quien el cielo se arrea"; v. 52: "carro que nos acarrea"), incorporando asimismo la referencia a la hora de la muerte ("catiua ora", v. 56), momento en el que María actúa como "abogada y defensora", en clara alusión al *Salve Regina*. Queda claro que el texto se halla densamente tejido de reminiscencias de las antífonas marianas, porque la "hermosura" evoca el "Super omnes speciosa" del *Ave Regina Caelorum*; los vv. 31 y 36 ("Virgen después de parida", "plegate ser piadosa") remiten al *Alma Redemptoris Mater* ("Virgo prius ac posterius"; "peccatorum miserere"); y tanto la alusión a la "clemençia" (v. 18) como la perífrasis "alta reyna del çielo" remiten respectivamente al *Salve Regina* ("O clemens") y al *Regina coeli*.

[10] Por el género de la glosa y sus tipologías, véanse Scoles y Ravasini (1996: 615-631); y la amplia bibliografía de Tomassetti (2005a: 1499-1519; 2010b: 9-36; 2015c: 351-383; 2016d: 605-631).

		11CG[11]	VM1	VM1
I		Corona de las mejores	Corona de las mejores,	Corona dele megliori,
		de quien el çielo se arrea	de quien el çielo s'area,	da chi lo cielo s'adorna,
		esfuerço de mis temores	esfuerzo de mis temores,	sforzo di miei timori,
	4	a la boz de mis dolores	alabos de mis dolores,	laude di miei dolori,
		oya tu merçed y crea	*oya tu merçed y crea*	*intenda toa grazia et creda*
		que dira con amargura	che dirá con amargura	che diè dir con amaritudine
		qualquier que fuere nasçido	qualquier que fuere nasçido,	ogniun che sarà nasuto,
	8	no viendo tu hermosura	con dolor, lloro y tristura,	con dolor planto et tristeza,
		con dolor lloro y tristura	no viendo tu fermosura:	non vedando toa belleza:
		ay de quien nunca te vido	*¡Ay de quien nunca te vido!*	*mal da chi, mai t'à veduto*!
II		pues crea[12] quien ta mirado	Pues sea quien t'a mirado	Per tanto intenda chi t'à veduto,
	12	y[13] sepa quien lo desea	y ora quien lo desea,	et olda chi lo desìa,
		que no sera condenado	que no puede ser condenado,	che non po' esser condennato,
		lastimado ni penado	lastimado ni penado,	afflito né penato,
		onbre que tu gesto vea	*onbre que tu gesto vea*,	*omo che toa faza ueda*,
	16	Porque viendo la presencia	porque en la postrera hora	perché nel'ora postrema,
		de tu ser tan infinido	de su fin más dolorido,	de suo fin più dolorato,
		y esperando la clemencia	siendo tú, virgen sennora,	essendo tu, verzen madona,
		del rayo de su excellencia	su abogada y defensora,	soa avocata et defensora,
	20	*nunca puede ser perdido*	*nunca puede ser perdido.*	*mai po' esser perduto*.
III		Pues alta rreyna del cielo		
		madre de quien te crio		
		de mi tristeza consuelo		
	24	ninguna cosa recelo		
		pues tu vista me salvo		
		Pues[14] para mi pecador		
		que[15] alcançe de poder verte		
	28	piedad te pide amor		
		cal tienpo de mi dolor		
		cesse tu saña tan fuerte		
IV		Virgen despues de parida		
	32	parida sin corromperte		
		madre de dios escogida		
		reparadora[16] de nuestra vida		
	36	*pues que señora de muerte*[17]		
		Plegate ser piadosa		
		del triste que no te vio		
		pues por mi dicha gozosa		
	40	de la muerte peligrosa		
		tu figura me libro		
V		Pues casa santificada		

[11] Adopto, como texto de referencia, el que transmite el *Cancionero general* de Hernando del Castillo [11CG], f. 20r.
[12] "crea"] "sea" LB1.
[13] "y"] "que" LB1.
[14] "pues"] "mas" LB1.
[15] "que"] *om.* LB1.
[16] "reparadora"] "rreparo" LB1. El verso resulta hipermétrico en 11CG.
[17] "pues señora de la muerte" LB1.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13488
Artifara, ISSN: 1594-378X

do mi espiritu recrea
de mano de dios labrada
llamandote consagrada
bien dira qualquier que sea
y pues eres por quien fue
todo el mundo socorrido
tu eres a quien dire
reparo de nuestra fe
sin temor de ser vençido

Cabo

VI Luz[18] que nos lleva a salvar
carro que nos acarrea
ymagen para adorar
bendito se ha de llamar
ombre que tu gesto vea
Por quen[19] la cativa ora
de su fin mas dolorido
siendo tu virgen señora
su abogada y defensora
nunca puede ser perdido.

En lo que respecta a la versión de VM1, que constituye nuestro principal objeto de estudio, esta se encuentra introducida únicamente por la rúbrica "Glosa" y se transmite de manera fragmentaria, conservando solo la primera y la segunda estrofa, debido a la pérdida de los folios correspondientes y que también contenían la *Misa de amor* de Suero de Ribera (Zinato, 2005: 16). Además, el testimonio de VM1 presenta una serie de variantes que de manera coherente se proyectan también en la traducción italiana. Entre estas, destaca en el v. 4 la lección "alabos", que la traducción vierte como "laude". Dicha forma puede interpretarse como una *lectio facilior* respecto a la tradición representada por LB1 y [11CG], donde se conserva "a la boz". Resulta factible que el copista de VM1 no haya comprendido adecuadamente la lección "a la voz" de su antígrafo por interferencia gráfica o por opacidad semántica de la construcción o porque no manejaba adecuadamente el idioma, lo que lo habría llevado a una banalización del plano formal (influenciado por la construcción paralelística de los vv. 3-4) y del contenido, sustituyendo una expresión marcada y significativa por otra más transparente pero empobrecida desde el punto de vista estilístico y semántico. Este proceso de simplificación se refleja ulteriormente en la traducción, que consolida la interpretación reductiva del pasaje, traduciéndolo con "laude".

Las divergencias más ostensibles se concentran en la segunda copla, donde cabe postular un error de transmisión atribuible a un salto por homoteleuton (Alberto Blecua, 1990: 50). Los versos alógenos interpolados en la segunda sección de la estrofa ("onbre que tu gesto vea"; "nunca puede ser perdido") presentan una correspondencia estricta con la segunda quintilla de la copla VI de la glosa, salvo por una única variante en el v. 16 (= v. 57 de LB1 y [11CG]), donde se registra la lección "porque en la postrera hora" frente a "por quen la cativa ora".

Dado que se trata de versos pertenecientes al estribillo, resulta verosímil conjeturar que el copista, tras haber transcrito la primera quintilla de la segunda copla y al haber reanudado la lectura de su antígrafo para copiar la segunda semiestrofa, haya incurrido en un desliz óp-

[18] "Luz"] "la" LB1.
[19] "Por quen"] "por que" LB1.

tico (*lapsus oculi*), desplazando indebidamente la mirada hacia la copla final, en la que se reiteran *ad litteram* los versos del estribillo. Este fenómeno explicaría la contaminación interna del pasaje y la consiguiente dislocación de la secuencia estrófica.

A pesar de ello y con variantes, los vv. 11–15 mantienen una alineación sustancial con la *traditio textual*. Desde una perspectiva crítico-filológica, la lección que ofrece mayor verosimilitud es la consignada por [11CG], que registra "crea" (v. 11) frente a las lecturas "sea" y "sepa" de VM1 y LB1. Dicha elección se ve ulteriormente corroborada por la traducción de la glosa en VM1, donde se traduce con "intenda", indicio que apunta a un posible error de decodificación del modelo del TLO por parte del copista, con buena probabilidad de que se trate de un *lapsus* o una lectura defectuosa del antígrafo. Esta divergencia entre la lección de VM1 (v. 11, «sea») y su correspondiente traducción («intenta») avalaría la hipótesis de Zinato según la cual copista y traductor serían dos personas diferentes.

Del mismo modo, el v. 12 de VM1 presenta la lección "y ora", en contraste con "y sepa" de [11CG] y "que sepa" de LB1. Cabe conjeturar que el copista de VM1 haya incurrido nuevamente en un desliz interpretativo o en una deficiente decodificación del antígrafo, siendo plausible que la lección originaria fuese "y oiga" (que también funciona métricamente). Tal hipótesis se ve reforzada por la traducción, donde "ora" se vierte como "olda" ('oiga'), lo que sugiere un proceso de interferencia gráfica o fonética en la cadena de transmisión[20].

En conjunto, estas variantes evidencian tanto fenómenos de transmisión mecánica — saltos, regularizaciones morfosintácticas — como decisiones interpretativas del copista que influyen directamente en la posterior traducción, que no comprometen la integridad temática de la glosa ni la centralidad de la contemplación salvífica de la Virgen como motivo estructurante del texto. En este contexto, el recurso a las traducciones se revela un instrumento hermenéutico de primera orden en el análisis filológico, en la medida en que permite detectar lecturas subyacentes, restituir lecciones deturpadas y esclarecer posibles *lapsus* de copia o de lectura del antígrafo.

Por lo que atañe a otros aspectos de la traducción de la glosa, al igual que sucede con la de la canción, se constatan diversas irregularidades en la medida silábica, con la presencia de hipermetrías (vv. 6, 11, 18–19) e hipometrías (v. 14) que vulneran el cómputo octosilábico propio del modelo. Tales desviaciones métricas evidencian una tensión constante entre la fidelidad semántica y las exigencias prosódicas de la lengua de llegada.

El esquema de rimas característico de las décimas del TLO se ve ocasionalmente comprometido por igual a causa de las constricciones impuestas por el sistema lingüístico de la traducción. Esto es lo que ocurre en los vv. 2, 5–6 de la primera copla, así como en la mayor parte de los versos de la segunda, donde el patrón de rimas resulta parcial y se limita a poner en relación únicamente los vv. 13-14 y 17.

En conjunto, estos fenómenos evidencian que la traducción implica no solo una reconfiguración semántica, sino también una rearticulación de los parámetros métricos y fónicos del texto, lo que conlleva una pérdida parcial de la isometría y del diseño estrófico originales, sin que vea comprometida la coherencia temática ni la musicalidad del discurso traducido.

De todas formas, la traducción respeta los temas y la estructura conceptual del texto original, preservando la integridad semántica de la glosa. En términos retóricos, si bien se sacrifica la estricta correspondencia con la medida silábica y el esquema de rimas originales debido a las limitaciones impuestas por la lengua de llegada, el texto mantiene un ritmo y una

[20] La forma "olda" con el significado 'oiga' se registra en un verso del poeta Niccolò del Rosso (siglo XIV), 69-3: "Omo mai per alcunno accidente /no si desperi, come che li vegna; / olda, vega, taga et en cor tegna, /fina che 'l proverà luna cresente" (GDLI).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13488
Artifara, ISSN: 1594-378X

musicalidad perceptibles. Esto se ve favorecido por diversos recursos retóricos, como la aliteración presente en los vv. 1-2 y 6, que contribuye a la sonoridad y cohesión interna de la traducción.

5. CONCLUSIONES

El análisis filológico de los testimonios del TLO y de la glosa, junto con sus traducciones italianas, evidencia cómo la práctica traductora de textos profanos de finales del siglo XV se inscribe en una concepción de la traducción como mediación activa más que como mera réplica textual. Tanto la canción como la glosa mantienen la macroestructura compositiva, la isotopía semántica central —en particular el motivo de la *visio* salvífica— y los principales recursos retóricos (anáfora, políptoton, recurrencias fónicas), poniendo de relieve que la intención del traductor es preservar la coherencia temática y la sonoridad del original.

A la vez, emergen desviaciones métricas, léxicas y formularias que reflejan la negociación constante entre fidelidad al sentido, adecuación a las exigencias prosódicas y fonológicas de la lengua de llegada y las convenciones interpretativas de la época. En la glosa, esta reconfiguración se amplifica, acorde con el carácter exegético y expansivo del texto, permitiendo estrategias de *amplificatio* semántica que enriquecen la recepción del motivo central sin comprometer su función estructurante. Los fenómenos de transmisión manuscrita como el *lapsus oculi*, saltos por homoteleuton o simplificaciones léxicas interactúan con las decisiones traductoras, produciendo variaciones que desde la óptica medieval no se considerarían errores, sino ajustes necesarios a la lengua de llegada y a la comprensión del lector.

Desde esta perspectiva histórica, la traducción italiana de la canción y de la glosa constituye un ejemplo paradigmático de la práctica traductora medieval, en la que la equivalencia no se define como correspondencia estricta palabra por palabra, sino a una funcional al buscar la fidelidad al efecto global, al ritmo, a la sonoridad y a la carga semántica y devocional del original. La tensión entre repetición formularia y *variatio*, entre isotopía y estratificación semántica, revela un horizonte de inestabilidad controlada característico de la literatura medieval, donde la mediación activa del traductor y del copista legitima el texto como espacio de interpretación y reescritura, en consonancia con los ideales de recepción y transmisión poética de la época.

Bibliografía

BASSNETT, Susan (2002) *Translation Studies*, Londres–Nueva York, Routledge.

BLECUA, Alberto (1990) *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.

CICCHETTI (2018a) "La presencia de Juan de Mena en el *Cancionero Musical de la Colombina* ms. 7-1-28 (A propósito de *Vuestros ojos que miraron*)", *Creneida*, 6, pp. 324-340, www.creneida.com (19/03/2026).

——— (2022b) "Il *corpus*", en Paolo Tanganelli, ed., *La poesia cantata nel "Cancionero Musical 7-1-28 de la Colombina". Il Codice*, I, Como-Pavia, Ibis, pp. 61-152.

——— (2022c), *La poesia cantata nel "Cancionero Musical 7-1-28 de la Colombina". La tradizione*, II, Como-Pavia, Ibis.

DE NIGRIS, Carla, ed. (1988), Juan de Mena, *Poesie Minori*, Napoli, Liguori.

DUTTON, Brian (1990-1991) *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV – Universidad de Salamanca.

FOLENA, Gianfranco (1994) *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino.

GDLI Grande dizionario della lingua italiana, Accademia della Crusca, UTET, https://www.gdli.it/ (26/03/2026).

HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.

LAMA DE LA CRUZ, Víctor (1980) "A propósito de un posible poema de Juan de Mena: el problema de la hipérbole sagrada", *Castilla. Estudios de Literatura*, I, pp. 49-58.

LEFEVERE, André (1998) *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET.

MALKIEL, María Rosa Lida de (1950) *Juan de Mena. Poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México.

LB1 (siglos XV-XVI) *Cancionero de British Museum o de Rennert*, Londres, British Library, ms. Add. 10431, ff. 120.

MP2 (1560-1570) *Cancionero de Poesías varias*, Madrid, Real Biblioteca, ms. II/617, ff. 341.

MP4 (1498-1520) *Cancionero musical de Palacio*, Madrid, Real Biblioteca, ms. II/1335, ff. 261.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1979) Juan de Mena, *Obra lírica*, Madrid, Alhambra.

RODRÍGUEZ MESA, Francisco José (2024) "Retórica, métrica y traducción: la sextina RVF 239 y sus traducciones ibéricas", *Transfer, Revista de Estudios de Traducción e Interculturalidad*, 27(1), pp. 101-125.

SA10b (siglos XV-XVI) Salamanca, Biblioteca General Histórica, ms. 2763, ff. 163.

SCOLES, Emma e Ines RAVASINI (1996) "Intertestualità e interpretazione nel genere lirico della glosa", en *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 615-631.

SG1 (ca.1500) Segovia, Archivo de la Catedral, ms. s.s., ff. 207.

SV1 (siglo XV) *Cancionero de la Colombina*, Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 7-1-28, ff. 98.

TLIO (2025) *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/ (26/036/2026).

TOMASSETTI, Isabella (2005a) "La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del "Cancionero geral" de Garcia de Resende", en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, eds., *Actas del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana "Simposia Philologica", Alicant, 11, III, pp. 1499-1519.

—— (2010b) "Sperimentazione poetica e rinnovamento letterario nella Valencia del Conde de Oliva: l'esempio della glosa", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13, pp. 9-36.

—— (2015c) "Metatesti, intertesti e tradizione indiretta: appunti sulla tradizione castigliana quattrocentesca", *Critica del testo. Anomalie, residui, riusi*, XVIII/3, pp. 351-383.

—— (2016d) "La glosa", en *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 605-631.

VARVARO, Alberto (1964) *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/13488
Artifara, ISSN: 1594-378X

ZIMEI, Francesco (2022) "Struttura, musica e contesto", en Paolo Tanganelli, ed., *La poesia cantata nel "Cancionero Musical 7-1-28 de la Colombina". Il Codice*, I, Pavia, Como-Ibis, pp.15-60.

ZINATO, Andrea (2005) *El "Canzoniere marciano"*, A Coruña, Toxosoutos.

ZUMTHOR, Paul (1990) *La lettera e la voce*, Bologna, il Mulino.

VM1 (siglo XV), *Canzoniere marciano*, Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Str. App. XXV, 268, ff. 39.

[11CG] (1511) *Cancionero general de Fernando del Castillo*, Valencia, Kristobal Kofman, 15.I.1511, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general-de-muchos-y-diuersos-autores--0/html/(18/03/2026).

[14CG] (1514) *Cancionero general de Fernando del Castillo*, segunda edición, Valencia, Jorge Costilla, 20.VI.1514

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas