



LA *SALVE REGINA* DE JUAN DEL ENCINA Y DE MIQUEL ORTIGUES: LA ORACIÓN COMO TRADUCCIÓN POÉTICA*

JUAN DEL ENCINA'S *SALVE REGINA* AND MIQUEL ORTIGUES':
THE PRAYER AS A POETIC TRANSLATION

*Josep Lluís Martos*¹

Fechas de recepción y aceptación: 26 de mayo de 2022 y 24 de julio de 2022

DOI: https://doi.org/10.46583/specula_2022.4.1075

Resumen: Este artículo estudia las diferentes técnicas para elaborar poemas en lengua romance a partir de la antifona mariana de la *Salve Regina*. Se centra en una de estas técnicas de construcción literaria: la traducción poética del hipotexto, en verso rimado, frente a la glosa. Se identifican los dos textos hispánicos que se componen a través de este recurso: el de Juan del Encina y el de Miquel Ortigues, el primero en castellano y el segundo en catalán. Ni uno ni otro han sido objeto de ediciones críticas anteriores, al menos de cierta solvencia filológica, por lo que se ofrece aquí la edición crítica de ambos. Se parte de dos cancioneros de autor como testimonio base, con lo que ello implica para su calidad textual. Sin embargo, el poema de Miquel Ortigues también se transmite a través de una edición impresa, que contiene importantes variantes en su parte final, que podrían presentar dudas sobre su genuinidad. Se analizan tales variantes, para concluir su carácter apócrifo; y se contextualizan en prácticas derivadas del proceso editorial, como intervencionismo ajeno al autor.

Palabras clave: Juan del Encina, Miquel Ortigues, cancionero, imprenta, ecdótica, edición crítica.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas* del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P) (AEI/FEDER, UE), del cual soy investigador principal.

¹ Doctor en Filología Catalana y catedrático de literatura medieval en la Universitat d'Alacant. E-mail: jl.martos@ua.es. Facultat de Filosofia i Lletres. Carretera San Vicente del Raspeig s/n 03690, San Vicente del Raspeig (Alicante).



Abstract: This article studies the different techniques to elaborate poems in the Romance language from the Marian antiphon of the *Salve Regina*. It focuses on one of these literary construction techniques: the poetic translation of the hypotext, in rhymed verse, versus the gloss. The two Hispanic texts that are composed through this resource are identified: Juan del Encina's poem and Miquel Ortigués, the first in Spanish and the second in Catalan. Neither the one nor the other have been the subject of previous critical editions, at least of a certain philological solvency, which is why the critical edition of both is offered here. It is based on two author *cancioneros* as a base testimony, with implications for its textual quality. However, the poem by Miquel Ortigués is also transmitted through a printed edition, which contains important variants in its final part, which could raise doubts about its genuineness. Such variants are analyzed to conclude their apocryphal character; and they are contextualized in practices derived from the editorial process, such as interventionism alien to the author.

Keywords: Juan del Encina, Miquel Ortigués, *cancionero*, printing, ecdotics, critical edition.

La poetización de textos litúrgicos o devocionales, como las oraciones o himnos, además de algunos salmos, especialmente los penitenciales, arraigó en la segunda mitad del siglo xv y en la primera del xvi,² con perspectivas de construcción poética y estrategias de translación muy diferentes. Los más habituales fueron el *Ave Maria*, el *Pater Noster*, el *Credo* y, precisamente, la *Salve Regina*, la antífona mariana de mayor alcance litúrgico,³ el único de los

²Valga como ejemplo el cuarto de los apéndices que González Cuenca (2004, 5, pp. 577-595) incorpora a su edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, una antología poética que, entre todos esos poemas derivados de prácticas litúrgicas y devocionales, incluye una versión anónima castellana de la *Salve Regina* (2004, 1, pp. 380-384, n° 40).

³«La *Salve* es una oración mariana cantada como antífona en el Oficio litúrgico. Se atribuye su composición, entre otros, al obispo compostelano Pedro de Mezonzo o al monje benedictino Herman Contracto († 1054). Lo cierto es que esta antífona se difundió enseguida y ya en 1135 Pedro el Venerable la introdujo en Cluny como cántico de procesión; San Bernardo la introdujo en la orden cisterciense» (González Cuenca, 2004, 5, p. 578). Precisamente a este último, a Bernardo de Claraval, se atribuye la invocación final, con rima diferente al resto, añadida ya en la primera mitad del siglo xii.



cuatro himnos dedicados a la Virgen María que se canta todo el año, frente al *Alma Redemptoris Mater*, al *Ave Regina Coelorum* y al *Regina Coeli*,⁴ cuyo texto queda establecido litúrgicamente por el *Liber usualis*:⁵

Salve, Regina, mater misericordiae : Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.
Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.
O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.⁶

Ora pro nobis sancta Dei Genitrix
Ut digni efficiamur promissionibus Christi (*Liber usualis*, 1942, p. 279).⁷

Al contextualizar Martí de Riquer el poema de la *Salve Regina* de Pere Vilaspinosa,⁸ advierte «que recorda les nombroses oracions “trovadas” que apa-

⁴ La primera se canta desde el Adviento hasta Navidad; la segunda desde la Candelaria hasta el Miércoles Santo; y la tercera hasta Pentecostés.

⁵ A pesar de que la transmisión medieval generaba cierta inestabilidad, que se refleja en las cartillas y doctrinas cristianas, aunque en este caso mucho menor que en otras oraciones. Para la funcionalidad del estudio filológico de todos estos materiales, especialmente para el tema de las oraciones trovadas, que nos afecta aquí, véase Morreale (2004a). Para las cartillas de lectura de finales del siglo xv y del siglo xvi, véase Infantes (1998), con estudio introductorio y los facsímiles correspondientes. Y, en concreto, para la *Salve Regina* en estos impresos, remito a Morreale (2004b); y para el *Ave Maria*, a Morreale (2002).

⁶ «La traducción, de los antiguos catecismos de Gaspar de Astete y de Jerónimo de Ripalda, es la siguiente: “¡Dios te salve, reina y madre de misericordia! Vida y dulzura, esperanza nuestra, ¡Dios te salve! A ti llamamos los desterrados hijos de Eva. A ti suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas. ¡Ea, pues, señora, abogada nuestra! Vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos y, después de este destierro, muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre. ¡Oh clementísima! ¡Oh piadosa! ¡O dulce Virgen María!”» (González Cuenca, 2004, 5, pp. 578-579).

⁷ González Cuenca (2004, 5, pp. 578-579) no reproduce la oración o invocación final que se añade a la *Salve Regina*, como canto final de la antífona y que, como veremos, sí que se recoge en los textos poéticos hispánicos a los que nos referiremos. Su traducción es esta: «Ruega por nosotros santa Madre de Dios, para que seamos dignos de alcanzar las promesas de nuestro Señor Jesucristo».

⁸ Para esta oración trovada de Pere Vilaspinosa y el pliego poético que la difunde, véase Martos, en prensa.



reixen als cançoners castellans de l'època» (1964, pp. 324-325). Son ejemplos paradigmáticos de estas *oraciones trovadas* de las que nos habla Riquer tanto uno de los pliegos poéticos más tempranos, como una amplia sección del *Cancionero* de Juan del Encina, en ambos casos incluyendo poemas que se construyen también sobre la *Salve Regina*, así como contamos con otras reelaboraciones en verso del himno en cuestión:⁹ la glosa poética que hace de ella Pero Íñiguez (ID 0049 G 7483),¹⁰ transmitida por cinco cancioneros manuscritos (GB1, PN4, PN8, PN12 y SA10a), y la versión anónima castellana de la *Salve Regina* en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (11CG) (González Cuenca, 2004, 1, pp. 380-384, nº 40),¹¹ más allá de otros textos inspirados en ella, con menor dependencia textual.¹²

No sé si sea demasiada casualidad que este pliego poético de 1487, dedicado a una serie de oraciones trovadas, todas ellas de Luis de Salazar, haya sido impreso en Murcia, precisamente, por Lope de la Roca, uno de los principales referentes de la imprenta incunable valenciana, durante un breve paréntesis de su largo ejercicio profesional en esta ciudad. Desde Dutton (1990-1991, 5, p. 8), conocemos el pliego poético de Luis de Salazar como 87*LS,¹³ al cual, sin embargo, le dedica muy poca atención y aglutina los poemas bajo un único identificador (ID 4694), quizás porque no siempre hay rúbricas claramente delimitadoras en el propio impreso, aunque sí en su título general: las oraciones trovadas de este pliego son cinco, puesto

⁹ Así como de la cita del propio texto latino en una poesía de Francisco Imperial (ID 1384) incluida en el *Cancionero de Baena* (PN1).

¹⁰ O de Pedro Guillén de Segovia, según se derivaría de uno de sus cinco testimonios: el cancionero SA10a. A partir de ahora, me refiero a él solo con la autoría de Pero Íñiguez, pero queda implícita en ello esta otra posible autoría. Sigo el sistema de referencias de Dutton (1990), tanto para los textos, como para sus fuentes. Este es el único texto castellano de la *Salve Regina* que aduce Bustos (2009, p. 127).

¹¹ Con el ID 6072 de Dutton (1990-1991, 5, pp. 155-156), quien la atribuye a Tapia (1990-1991, 7, p. 239), aunque González Cuenca lo pone en duda (2004, 1, p. 380, n. 2), con razón. Se encuentra en la primera sección del *Cancionero General*: entre sus *Obras de devoción y moralidad*. Ya desde su *editio princeps* de 1511 se recoge en la primera sección dedicada a las *Obras de devoción y moralidad* y así se mantiene en el resto de ediciones.

¹² Margherita Morreale (2004b, pp. 150-151) sugiere tres de ellos, uno del *Cancionero musical de Palacio* (Romeu Figueras, 1965) y otros dos del *Cancionero de Baena* (Dutton y González Cuenca, 1994).

¹³ Cuyo ejemplar único se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, con la signatura I-197(4).



que además de la *Salve Regina*, que se recoge en tercer lugar (h. a3^r-a4^v), incluye también el *Credo*, el *Pater noster*, el *Ave Maria* y el *Ave Maris Stella*.

La estrategia utilizada por Luis de Salazar en cuanto a la incorporación del texto latino será frecuente en composiciones construidas sobre otras oraciones o, incluso, sobre textos escolares, como es el caso del impreso de *La traslación del doctor Catón* de Martín García (90*DC).¹⁴ Se escoge un fragmento del texto latino original, que se transcribe a manera de rúbrica antepuesta a cada estrofa, en la cual se desarrolla la cita.¹⁵ Este es, también, el recurso utilizado en el resto de oraciones del pliego, así como en la *Salve Regina* de Pero Íñiguez, aunque en este último caso no son versos completos o, incluso, unidades que los superan, sino que se incorporan fragmentos más breves, de una extensión similar a la utilizada en el poema de Vilaspinosa, aunque no siempre coinciden los límites de la selección.

La *Salve Regina* del *Cancionero* de Juan del Encina forma parte de una amplia sección de características aparentemente muy similares a las del pliego poético de Lope de la Roca, con un total de dieciocho composiciones (desde ID 4411 a ID 4428),¹⁶ entre las que se encuentran también las dedicadas a los mismos cinco textos que glosa Luis de Salazar.¹⁷ De hecho, la secuencia final reúne cuatro de ellas y se cierra con la versión poética castellana de otra de las cuatro antífonas marianas, la *Regina Coeli*, a continuación, precisamente, de la *Salve Regina*.

¹⁴ Véanse, al respecto, los trabajos de Mesa sobre el propio incunable (2020) y sobre el método de la glosa poética (2021).

¹⁵ Margherita Morreale ofrece una primera sistematización de estas técnicas, aunque lo hace a partir del avemaría, que, en cualquier caso, son extrapolables: «El denominador común de todo el género es el texto mismo del *Ave*, adoptado tal cual, o citado a modo de rúbricas entre las estrofa (así en F. Pérez de Guzmán, Talavera y otros), o entreverado en el texto (así en P. López de Ayala y probablemente en J. Ruiz), en segmentos más o menos inteligibles. En algunas de las imitaciones vernáculas se cita textualmente en latín (así en J. Ruiz, F. Pérez de Guzmán y H. de Talavera), en otras en español (así P. López de Ayala y nuestro poeta [Juan del Encina])» (Morreale, 1981, p. 277, n. 14).

¹⁶ Véase Dutton (1990-1991, 5, pp. 25-26), que no transcribe los textos extensos, así como la estructura interna sinóptica establecida por Rodado (2020, pp. 354-355). Para su estudio, véase Bustos (2009, pp. 109-128), quien considera, con razón, que «hay aquí indicios de un proyecto literario de cierta autonomía dentro de la compilación» (Bustos, 2009, p. 110).

¹⁷ Lo que no deja de ser sintomático, en tanto que ambos impresos distan casi una década, con mayor antigüedad del pliego poético, aunque no necesariamente por relaciones directas, dada la vitalidad de este tipo de poemas y las claras diferencias de composición.



El poema de Encina es, sin embargo, una traducción poética, una oración trovada cuya brevedad responde a una dependencia de cierta literalidad y no a un desarrollo glosado.¹⁸ Quizás se podría considerar técnicamente cercana a la versión de Luis de Salazar, aunque este dedica cada estrofa a secuencias algo menores del original, por lo que el mecanismo entre la traducción y la glosa se difumina en este pliego poético. A diferencia de él, Encina no incluye citas al texto latino de la *Salve Regina*, sino que se podría extrapolar una versión castellana, a la manera en que Margherita Morreale lo hizo para el *Ave Maria*.¹⁹ La brevedad y literalidad de su versión poética, además, permite, con facilidad, reconocer tras ella el texto original de la antífona, por su amplia difusión litúrgica, como texto subyacente por parte del receptor y que ha de funcionar como base para esta especial técnica de *collatio* que he delimitado recientemente (Martos, 2022).²⁰

Este de Encina es el caso opuesto, por tanto, al del poema anónimo del *Cancionero General*. Uno y otro son, respectivamente, los extremos de la técnica utilizada por Vilaspinosa, que no solo glosa la antífona original, como el resto de poetas, a excepción de Encina, sino que, al citar el texto latino, lo diseciona en muy breves pasajes a la manera de Pedro Guillén de Segovia, pero, a diferencia de él y como en el anónimo del *Cancionero General*, tales pasajes no se incluyen como rúbrica de la estrofa en cuestión, sino que se incorporan como parte de los versos. Ahora bien, no siempre la extensión de los fragmentos latinos, aunque breves, es la misma, ni Vilaspinosa se limita a inaugurar la estrofa con él, sino que lo incluye al principio de todos sus versos impares,²¹

¹⁸ Ya había destacado Bustos esta manera de actuar de Encina respecto a esta sección de oraciones trovadas, en comparación con la praxis de Fernán Pérez de Guzmán, que, en efecto, recurre a la glosa poética: «Las diferencias con Encina (por ejemplo el salmantino no hace paráfrasis sino que traduce casi literalmente, como veremos)» (Bustos 2009, p. 54).

¹⁹ «Aveurias propiamente dichas, en verso, son composiciones como la aludida de Encina, que se ciñe al texto. De ahí sacamos el tenor del Ave (que constituye buena parte del dictado) en estos términos: “Que te salve Dios... María... llena de gracia... el Señor Dios es contigo. Bendita entre las mugeres. Bendito el fruto... de tu vientre... Jesucristo”» (Morreale, 1984, p. 17).

²⁰ En unos términos muy parecidos lo había advertido ya Álvaro Bustos: «los diecisiete textos son, sencillamente, oraciones, versiones de textos con cuyo original latino estaría familiarizado cualquier fiel de la Castilla del cuatrocientos» (Bustos, 2009, p. 111).

²¹ «El poema és una glossa de la Salve Regina litúrgica: cada estrofa s’inicia amb un mot o frase en llatí d’aquesta pregària mariana, que es repetirà alternativament al principi de cada vers senar» (Ferrando, 1983, p. 348).



siempre en latín, a diferencia, de nuevo, del poeta anónimo de 11CG, que, solo en algunos casos, los traduce al castellano.²²

Las oraciones trovadas no son exclusivamente castellanas, como parecía deducirse de las palabras de Riquer y, por tanto, la *Salve Regina* de Vilaspinosa no es una *rara avis* en la literatura catalana y, sobre todo, valenciana, lo que no implica, sin embargo, que sea ajena a aquella tradición poética. De hecho, el propio impreso que le precede en el *Nazareno* [CF/4(11)], con el que se le ha relacionado tipográficamente, es una glosa del *Ave Maria* (Martos, 2022); o, incluso, podrían incluirse en este grupo los incunables de las homilías de los salmos penitenciales del *Miserere Mei* [CF/4(3)] y del *De profundis* [CF/4(17)], aunque en este caso la poesía se alterna con la prosa.²³ Podríamos aducir un número amplio de obras de estas características, pero, para hacernos una idea de su frecuencia, sería suficiente con limitarnos a las construidas a partir de la *Salve Regina*. Además del poema de Vilaspinosa (texid 1978) y del impreso que lo recoge (manid 1893), BITECA cataloga muchas otras composiciones en catalán construidas sobre esta misma antífona,²⁴ como traducción o glosa, teológica o poética, en prosa o en verso,²⁵ lo que, por un lado, es buena muestra de la vitalidad del motivo en la literatura catalana medieval, mientras que, por el otro, también evidencia ciertas dificultades para identificar algunos textos, por lo parecido de sus títulos. Simplemente a partir de la revisión de catálogos y repertorios, por tanto, se podrían generar muchos errores, lo que se agrava ante la limitación de datos o la antigüedad de ciertas fuentes bibliográficas, así como por el hecho de tratarse, en ciertos casos, de obras o testimonios perdidos.

²² Lo que merecería un estudio, con repercusiones literarias o, incluso, ecdóticas, en tanto que podría tratarse de variantes de imprenta.

²³ O, incluso, la glosa manuscrita del *Ave María* que se copia en las hojas de guarda finales de uno de estos impresos, el CF/4(3), y que he editado recientemente (Martos, 2022). La precede, de otra mano, otra oración trovada, en este caso del *Magnificat*, que también acaba de ser objeto de edición, en este caso a cargo de Mahiques (2021).

²⁴ Véase, asimismo, BETA para textos castellanos (texid 1746, 2077, 3470, 4761, 10964 y 13164).

²⁵ Texid 1305, 1857, 2638, 2866, 2868, 3649, 3714, 3751, 4102, 4604, 5570 y 9913. La mayoría de las obras son anónimas, a excepción del texto de Pere Vilaspinosa (texid 1978) y de la traducción de Antoni Canals, respecto del texto del pseudo-Buenaventura (texid 1857).



Buen ejemplo de esto último, de la confusión entre obras literarias a partir de su título similar, es lo ocurrido con la *Salve Regina* de Miquel Ortigues respecto de este texto de Vilaspinosa. El impreso poético CF/4(08) del *Nazareno*, de 1511, es el precedente de otra edición más amplia de este autor, salida de las prensas de Joan Rosembach en Barcelona en 1528, que Miquel i Planas decidió denominar *Cançoner devot d'en Miquel Ortigues*.²⁶ Tanto en esta edición de 1528,²⁷ como en el *Cançoner sagrat de vides de sants*, en este caso manuscrito,²⁸ se incluye esta *Salve Regina* de Ortigues,²⁹ que no es, por tanto, el poema de Vilaspinosa, con el que se ha llegado a confundir,³⁰ ni tampoco, siquiera, debía de ser una consecuencia directa de él, en términos de fortuna literaria, por todo lo dicho hasta aquí, ya advertido de manera más general por Riquer, respecto de la amplia tradición de las oraciones trovadas. De hecho, no solo por eso, sino porque el propio poema se aleja del modelo glosado de la *Salve Regina* de Vilaspinosa y es, más bien, una breve traducción poética, a la manera del poema de Juan del Encina, del cual se ha cuestionado

²⁶ Como denomina su amplio artículo sobre él en *Bibliofilia* (Miquel i Planas, 1915-1920, 2, cols. 1-56) y como explicita después: «Aquest aplec de composicions religioses, batejat per nosaltres an el títol *Cançoner Devot d'en Miquel Ortigues*, fou reimprès varies vegades en distintes localitats del territori català durant els segles xvii y xviii, conservant la disposició que va donar-li en Rosembach y duent sempre el nom de la primera de les obres que'l formen, o sia, el *Plant de la Verge Maria*» (Miquel i Planas, 1915-1920, 2, col. 46).

²⁷ Y en las que de ella dependen, para las cuales remito a Miquel i Planas (1915-1920, 2, cols. 1-56) y a Garcia Sempere (2016).

²⁸ Pero dividido en dos códices separados y conservados hoy en bibliotecas diferentes (Biblioteca de Catalunya, Ms. 3 i Biblioteca Municipal de València Serrano Morales, 6519-18-8), para cuyo estudio véase Barceló (2018). Para su edición completa, véase (Foulché-Delbosc y Massó i Torrents, 1912). La *Salve Regina* se encuentra en los ff. 29^v-30^v del código de la BC.

²⁹ Mal editada tanto por Foulché-Delbosc y Massó i Torrents (1912, pp. 49-51, n^o viii), como por Miquel i Planas (1915-1920, 2, cols. 41-42), que no establecen estrofas de ocho versos en el cuerpo central del poema, sino de cuatro, a imitación del *respost* y la *tornada* final, rompiendo, así, el esquema de los *goigs*, que sigue, a su vez, el de la *dansa*. Es por ello que ofrezco una edición al final de este epígrafe.

³⁰ «La *Salve* de Vilaspinosa degué assolir un notabilíssim èxit a l'època, car figura en diversos cançoners religiosos, adés manuscrits, com el *Cançoner Sagrat de Vides de Sants*, adés impresos, com el *Cançoner Devot*, aquest darrer molt reeditat al llarg del segle xvi» (Ferrando, 1983, p. 346).



su calidad poética.³¹ Y es que la visión que se ha podido tener de esta sección religiosa se ha visto influenciada, si no lastrada, por su producción poética, pero, si contextualizamos este tipo de poemas de Encina en el género de las oraciones trovadas, tal calidad emerge de manera incuestionable y es, como ha demostrado Morreale (1981), coherente con el resto de su obra, incluso en las propias consonancias elegidas. La sencillez no es opuesta a la calidad, sino que se debe explicar desde criterios poéticos e, incluso, socio-literarios.³² En términos algo más virulentos se expresó Foulché-Delbosch al valorar literariamente el *Cançoner sagrat de vides de sants*, trasladando ciertos prejuicios, de raíces decimonónicas, sobre este cancionero, y sin atender a la especificidad del género poético, que lo ha llevado al olvido hasta fechas muy recientes:³³

En Pere Salvà's preguntava si les vint-i-quatre composicions del recull eren degudes a un o a diversos autors: bé sembla que són l'obra d'un sol poeta, si realment se pot donar el nom de poeta al versificador la pobresa de pensament i de vocabulari del qual, traspassa verament els límits de l'indigència intel·lectual. Aquest home piadós era d'una gran simplicitat d'esperit, però potser no es temerari suposar que per altra part estava exempt de la més petita pretensió literaria. No tinguem la candidesa de retreure-li la més menuda cosa: escrivia sens dubte per ell i només que per ell. Aquella reparició constat dels mateixos epítets, aquella pesantor de ritme i de cadència, aquella absència absoluta de tota

³¹ Algo que, aunque con más sutileza, emerge incluso cuando se intenta revertir la tendencia: «La crítica ha prestado mucha más atención a la traducción enciniana de las *Bucólicas* de Virgilio antes que a estas sencillas versiones de materia religiosa. Se considera a estos textos “d'un prosaïsme désespérant” y en general, poco inspirados. Es posible que no brillen tanto como otras composiciones, pero debemos ser cautelosos, como dijimos al principio de este capítulo, ante determinadas lecturas de los textos religiosos de Encina (y, en general, de nuestros poetas cortesanos). Vale la pena, por eso, un mínimo cercamiento, por modesto que sea. Por otro lado, este grupo singular de textos plantea una cuestión interesante: la finalidad que pudo proponerse el salmantino con estas traducciones. Merecen también, según creo, algún comentario acerca de su organización en 96JE y de su factura estilística y literaria; en mi opinión, no estaría de más concederle a Encina un cierto mérito como traductor de textos religiosos y litúrgicos» (Bustos, 2009, p. 110).

³² Y así lo haremos en otro contexto, porque el proyecto que dirijo tiene, entre sus objetivos, el estudio de estas oraciones trovadas, especialmente aquellas que llegaron a la imprenta.

³³ Véase Barceló (2013 y 2018) y Martínez Romero (2014). Sergi Barceló está desarrollando la edición crítica de este cancionero manuscrito en el marco de su tesis doctoral.



originalitat dins el pensament o dins l'expressió, esforcem-nos d'oblidar-les per no veure sinó l'ànima ingenua d'un pobre creient en extasi davant les imatges dels sants o dels benaventurats. Si no es donat a tot-hom de tenir talent, es ja alguna cosa exterioritzar el seu propi «jo». I com que aquest genre de composicions, dins la producció valenciana del xv^{en} segle, potser no ha sobreviscut sinó d'aquestes poesies, sapiguem concedir-les una amable indulgència i una dolça simpatia (Foulché-Delbosc, 1912, pp. 3-4).³⁴

Las oraciones trovadas de Juan del Encina y de Miquel Ortigues son, en definitiva, los dos productos poéticos que, con mayor fidelidad textual, desarrollan en romance la *Salve Regina*, al menos en el contexto hispánico, y es por eso que el objeto último de este trabajo será ofrecer su edición crítica. Además, en el primero de los casos no solo no se consideró en la edición de Jones y Lee (1975), sino que, ni siquiera, se ha publicado a día de hoy una edición crítica solvente de este texto —ni, en realidad, de todo el *Cancionero*—, mientras que del segundo, que ha generado una cierta confusión textual respecto de otra obra, especialmente a partir de su edición de 1528,³⁵ no contamos más que con una edición a partir del manuscrito del *Cançoner sagrat de vides de sants* (Foulché Delbosc y Massó i Torrents, 1912, pp. 49-51).³⁶

Para la edición del poema de Juan del Encina, parto de la *edito princeps* de su *Cancionero* (96JE), a partir del ejemplar de la Real Academia Española (I-8), mientras que para el texto de Ortigues se considerarán los testimonios del

³⁴ La última afirmación es, de hecho, buena prueba de su desconocimiento de la tradición literaria valenciana, en general, y de esta poesía de rasgos semi-populares, en particular.

³⁵ Es por eso mismo, de hecho, que se diese tal confusión: por un desconocimiento textual de la poesía de este impreso, que no se ha tenido en cuenta en ninguna edición crítica, hasta el reciente trabajo de Garcia Sempere (2019) sobre el extenso *Plant de la Verge* de Miquel Ortigues, de lo que este artículo sobre su *Salve Regina* será una segunda muestra.

³⁶ Además, esta edición, como tal, no siempre transcribe fielmente el cancionero manuscrito, ya no solo en el caso de la confusión entre la conjunción copulativa *e/y* (v. 21) o de la forma *Jhesús/Jesús* (vv. 30 y 34), sino en el establecimiento de la lección *gemeçant* por *gemecant*, que en el testimonio manuscrito no presenta ç y, sin embargo, se edita como tal, a pesar de que no es una forma conocida. Sí que lo son, sin embargo, *gemecant* i *gemegant*, ambas en el *DCVB*, como formas que recogen, respectivamente, el testimonio manuscrito y el impreso, de 1528. Sin embargo, sí que se tiene el cuidado de establecer en nota la variante del verso 5 *regina* por *rejna*, que responde a la lección manuscrita original, cancelada por el propio copista.



manuscrito del *Cançoner* conservado en Biblioteca de Catalunya (Ms. 3) y del ejemplar único de la edición de 1528 del conocido desde Miquel i Planas como *Cançoner Devot*, conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (4-3-44), si bien tomo como base el primero, porque se trata de un manuscrito autógrafa y, por tanto, de una versión de autor,³⁷ de la misma manera que el de Encina es el primer cancionero de autor impreso. Uno y otro presentarán versiones avaladas por los propios poetas y estamos, por tanto, ante testimonios de tal calidad, que requerirán, como veremos, muy poca intervención en el proceso crítico de su fijación textual.

Para la fijación del texto castellano, regularizo el uso de *u/v* y de *i/j*, así como la *c/ç* para el texto valenciano, siguiendo la costumbre más extendida en la crítica catalana frente a la distinción fehaciente de la pronunciación africada en la castellana. Acentúo según la normativa actual de la *Real Academia Española* y de la *Acadèmia Valenciana de la Llengua*, respectivamente, sin añadir acentos diacríticos al listado normativo actual, de igual manera que hago con el uso de la diéresis, a excepción de los casos que, por licencia métrica y necesidad ineludible en el cómputo silábico, estemos ante un hiato evidente, como ocurre en el texto de Encina en dos ocasiones (*piadosos*, v. 16; *piadosa*, v. 23) y en una tercera en el poema de Ortigues (*rejna*). Separo las palabras según las normas actuales y, para el poema en catalán, sigo la normativa también en el uso del guion y del apóstrofo. Para marcar la separación de las palabras con aglutinación vocálica o ante presencia de clíticos que no resuelve la normativa actual, utilizo el apóstrofo en castellano y el punto volado en catalán, respetando las costumbres críticas de ambas tradiciones.

Incluyo paréntesis rectangulares [] en el margen izquierdo del texto para indicar el cambio de hoja en el testimonio base —y, en el caso de Encina, también de columna (*a* o *b*)—. ³⁸ También en su margen izquierdo, numero los versos

³⁷ Así lo creía ya Foulché-Delbosc: «El manuscrit es, segons sembla, autograf; indiquem en nota les correccions de la mateixa mà que'l text» (1912, p. 4). Son las variantes de esas notas lo que nos debe hacer pensar en versiones de autor, en un texto vivo que iba evolucionando de mano del propio poeta, lo que confirmaría que, en efecto, este es un códice personal, sobre el que sigue trabajando.

³⁸ En el caso del *Cançoner Devot*, sin foliación impresa, pero con signatura de cuaderno, el poema se encuentra en las hojas ciiij^{r-v}. También en este caso hay doble columna, pero, al no ser el testimonio base, no es oportuno delimitarlo.



de cinco en cinco. Utilizo los paréntesis angulares < > en el aparato crítico en nota a pie para marcar las grafías superpuestas a una corrección del copista, que marco mediante la función de rallado de la fuente, lo que solo ocurre en una ocasión: 5 reyna] regi<y>na M. No utilizo ningún otro signo diacrítico en el cuerpo del texto y respeto las opciones lingüísticas del original en la medida que ha sido posible y en los términos establecidos anteriormente, en cuanto a regularización y actualización, con el menor intervencionismo posible.

Solo primo en una ocasión la lección impresa a la manuscrita en el poema de Miquel Ortigues, cuando en el verso 30, edito *qui és* por *qui·s*. Aunque en ambos casos el cómputo silábico es posible, a pesar de que tengamos que recurrir a la sinalefa en el primero de ellos, la vocal tónica del verbo debía de tener tonicidad, más allá de que se pudiese llegar a eliminar o reducir en la pronunciación.³⁹ La mayoría de las variantes impresas son fruto de opciones lingüísticas concretas elegidas por el impresor, cajista o corrector —si no es que provenía del original de imprenta manuscrito—, para caracterizar y sistematizar el producto tipográfico, en un sentido u otro: en ocasiones latinizando las grafías (*sants* per *sanct*s / *perfectió* por *perfecció* / *salvatió* por *salvació*), en otras actualizando las formas (*gemecant* por *gemegant* / *voldreu* por *volreu* / *donau* por *dau*). Pero también se llegan a generar dos errores, ambos en la misma estrofa, frente a la lección correcta del manuscrito: la forma *mostra* (v. 32) es, sin duda, *mostrar*, porque rima con *car* (v. 30), un error por omisión de grafías,⁴⁰ mientras que la lección *quins* (v. 35) responde a un error de cajista por caja sucia,⁴¹ que da lugar a la confusión *n/u*, la más frecuente de todas,

³⁹ Y a pesar de que sea una copia de autor, porque el propio códice demuestra que el poeta corrige su versos en soluciones similares, meramente ortográficas o fonéticas, como podría ser el caso de *reyna* por *regina* de este mismo poema, al que he hecho ya referencia, aunque aquí con ligeras repercusiones léxicas.

⁴⁰ Uno de los más frecuentes, como el de adición de letras, en ambos casos extensibles a palabras completas.

⁴¹ «Pienso que se pueden clasificar, teniendo en cuenta que se deben únicamente al cajista y que tienen lugar en la composición tipográfica previamente al momento de la prueba, como: (1) errores por malas lecturas del manuscrito (incluyendo errores de audición si el cajista componía al dictado); (2) errores por fallos de memoria; (3) errores musculares, aquellos en que los dedos no se introducen en el cajetín deseado de la caja, como cuando uno presiona una letra equivocada al escribir a máquina; y (4) errores producidos por una “caja sucia”, es decir, al existir dentro de un cajetín tipos que no pertenecen al mismo» (McKerrow, 1998, p. 268).



porque el pronombre personal átono es *us*, referido a María, para quien Jesús *és ver fill y pare*.

A partir del verso 37 y hasta el final del poema, sin embargo, llegamos a encontrar una divergencia de cierto calado entre ambas versiones, como se puede comprobar en esta tabla, donde ofrezco las dos versiones en transcripción paleográfica y en la que marco las variantes significativas del impreso con cursiva:

MANUSCRITO

C

O dolca verge marja
esperança de tot be
puix clemēt fou y tan pia
haiau nos atots merce

C

Y vullau nos vos fer dignes
de loar voftra bondat
y dels esperits malignes
feu quel mon fia guardat

Tornada

dau nos donchs virtuts jnfignes
verge pura fens peccat
contrals enemichs malignes
dela voftra fanctedat

IMPRESO

*O clemente e mare pia
puix a quell axius ha amat
vos dolce verge Maria
feu quens haja pietat*

❧ Tornada.

*Donchs vullau me vos fer digne
de lohar voftra bondat
e del sperit maligne
feu yo fia desliurat.*

❧ Seguida

*Hi donau me virtuts dignes
verge pura sens peccat
contra los enemichs malignes
de la vostra fanctedat*

La primera de las cuestiones evidentes es la división estrófica, compartida por ambos testimonios, para lo cual no nos pueden servir de argumento ni el *Credo*, que también recogen ambas fuentes, ni el *Pater noster* y el *Ave Maria* del *Cançoner Devot*, porque en los tres casos se componen en *codolades* y no con la estructura formal de los *goigs*. Y es que, precisamente, esto último es lo que justifica su edición crítica en estrofas de ocho versos, precedidas por el *respost* inicial y la *tornada* final, en ambos casos de cuatro versos. De hecho, esta misma estructura es la que tienen los poemas en



heptasilabos de este cancionero. Además, el desplazamiento de la rúbrica de *tornada* que se produce en el impreso —cuatro versos antes— pudo haber sido una actuación generada en el taller de imprenta, porque esa segunda *tornada* se rubrica como *Seguida*, siguiendo la tradición castellana y, por tanto, parece que ajena al poema original, como evidencia el testimonio autógrafa manuscrito.

Podríamos aducir que la revisión que Miquel Ortigues hace, de manera evidente, en el *Cançoner sagrat de vides de sants* sería un argumento para avalar su autoría en cuanto a la variación final de esta versión impresa, entendiéndola como versión genuina, pero posterior. Sin embargo, me quedan ciertas dudas de ello.

Podría entender e, incluso, aceptar como estadio definitivo de textualidad la propuesta impresa de los versos 37 a 40, porque este fragmento corresponde a la versión trovada de la invocación original —pero tardía— del texto latino y, en realidad, sigue aquí su orden, al referirse a María, en la misma secuencia, como *clemente*, *pía* y *dulce*. Sin embargo, su último verso mantiene el *nosotros* receptor de la bondad de Jesús gracias a la intercesión de María, pero cambia de manera drástica en los ocho versos siguientes, donde el impreso genera variantes precisamente en sentido contrario: para ser el lector quien reciba esos beneficios, en singular. Nos encontramos, en realidad, ante una versión del remate del poema en términos de plegaria individual, que es la función que muchos de estos textos adquirieron —o intensificaron— con su llegada a la imprenta, en pliegos sueltos o en impresos de cierta brevedad, manejados en el desarrollo de una piedad individual. Quizás fue por eso que adquirió ese cariz, como oración personal de remate, y por ello se unifican esos ocho últimos versos en calidad de paratextos, como *tornada* y *seguida*, sin duda *en la imprenta* o, al menos, *para la imprenta*.

Podría apuntar a un rasgo de cierta calidad o, al menos, de revisión posterior el hecho de que la versión reduzca la repetición de la palabra-rima *maligne*, coexistente con una distancia de cuatro versos de dos rimas, a un caso de cierta derivación, ni que sea morfológica, al generar un singular frente al plural en uno de los casos. Pero es que la rima incide en confirmar la versión manuscrita y mi propuesta de edición en estrofas de ocho versos, porque los que se rubrican como *Tornada* en la edición de 1528



son, en realidad, la *coda* de la estrofa final, de la que la *tornada* original —en el impreso con la rúbrica *Seguida*— toma sus rimas para repetirlas. Por tanto, no solo hablamos de una estrofa previa de ocho versos, sino que la manipulación de la rima, para diversificar la repetición, no sería necesaria e, incluso, podría llegar a resultar contraproducente técnicamente, porque se dejaría de repetir una de estas rimas. Es cierto que esto ocurre, muy excepcionalmente, por ejemplo, en el primero de los *goigs*, de Santa María Egipcíaca, donde se retoma solo una rima, la que se reproduce en el segundo y cuarto verso de la *tornada* (*Déu, merexeu, voleu, seu*), mientras que el primero y tercero (*digna, benigna*)⁴² contrasta con la rima anterior (*presentaren, col·locaren*); sin embargo, la repetición de la misma palabra, con o sin cambio de número, a diferencia de esos *goigs*, incide en las lecciones de la versión manuscrita, sin cuyo plural no habría consonancia. No creo que esta intervención fuese obra del propio Ortigues y las dudas sobre su autoría son suficientes, a diferencia de lo que ocurre con la versión manuscrita, autógrafa de autor, fuese definitiva o no. Es por ello que edito su *Salve Regina* a partir de ese testimonio.

EDICIÓN CRÍTICA

1

[JUAN DEL ENCINA]

[f. xxx^vb] *Salve, Regina, etcétera*

Dios te salve, Reyna, que eres
 madre de misericordia,
 vida, dulçura, concordia
 y esperançã de plazeres.

⁴²Una variante mínima de este doblete de la *Salve Regina* (*dignes, malignes*) que evidencia la repetición de rimas, en general, y la recurrencia a unas consonancias similares incluso en términos léxicos, como estructura técnica recurrente de Ortigues.



5 Sálvete Dios, planta nueva,
a ti, Señora, clamamos
que nuestro clamor te mueva;
desterrados hijos de Eva,
a ti, Virgen, sospiramos.

10 Sospiramos con gemido,
llorando, que no ay quien calle
en este lloroso valle
de dolor muy dolorido.

15 ¡Ea, ya, abogada nuestra!,
aquellos tus dulces ojos
piadosos nos los muestra:
si tu vista nos adiestra,
fin avrán nuestros enojos.

20 Y a Jesús, bendito fruto
de tu vientre santo que es
nos muestra virgen después
de aqueste destierro y luto.
¡O, clemente y piadosa,
25 clara luz del mediodía,
estrella santa y graciosa,
madre de Dios, hija e sposa!
¡O, dulce Virgen María!

30 Ruega señora por nos,
no cesse jamás tu ruego
y acorra tu ruego luego,
bendita Madre de Dios,
que, si tu favor tenemos,
según tu poder es visto,
luego muy dinos seremos
35 y la gloria gozaremos
por las promessas de Cristo.

Deo gratias



2

[MIQUEL ORTIGUES]

[f. 29^v]*La Salve Regina ordenada en cobles*⁴³

Puix per vós, Verge Maria,
 en lo cel regnam sens fi,
 vostra alta senyoria
 loar⁴⁴ vull dient axí:

5

Salve, dels àngels reÿna,⁴⁵
 font de totes les virtuts,
 goig dels sants y⁴⁶ medicina
 dels malalts, trists y⁴⁷ perduts.
 Mare de misericòrdia

10

y salut del món sou vós;
 y la pau y⁴⁸ la concòrdia
 entre Déu y ·ls⁴⁹ peccadors.

Vós sou la dolçor de vida,
 ab tota perfecció,⁵⁰

15

y esperança sens fallida
 de nostra salvació.⁵¹

[f. 30^r]

A vós, benaventurada,
 de tots dies reclamam,
 com a mare y advocada

20

de nosaltres, fills d'Adam.⁵²

⁴³ La Salve Regina ordenada en cobles] La Salve regina *I*

⁴⁴ loar] lohar *I*

⁴⁵ reÿna] regi<y>na *M*

⁴⁶ sants y] sancts e *I*

⁴⁷ y] e *I*

⁴⁸ pau y] salut e *I*

⁴⁹ y·ls] e los *I*

⁵⁰ perfecció] perfectio *I*

⁵¹ salvació] salvatio *I*

⁵² d'Adam] de Adam *I*



- E per quant Déu vos honora
y⁵³ de vostra carn se vist,
suspiram a vós, Senyora,
gemecant⁵⁴ en est món trist.
- 25 Donchs vós, advocada nostra,
aquells vostres ulls sagrats
girau-los, per l'amor vostra,
en nostres necessitats.
- 30 Lo fruyt sant⁵⁵ del ventre vostre
qui és⁵⁶ Jhesús,⁵⁷ vostre fill car,
après de l'exili⁵⁸ nostre
vullau-nos al cel mostrar.⁵⁹
- [f. 30^v] Car, puix vós sou filla y mare
de Jhesús,⁶⁰ ver hom y⁶¹ Déu,
35 Ell, qui us⁶² és ver fill y⁶³ pare,
farà tot lo que volreu.⁶⁴
- O, dolça Verge Maria,
esperança de tot bé,
puix clement sou y tan pia,
40 hajau-nos a tots mercé.⁶⁵

⁵³ y] e *I*

⁵⁴ gemecant] gemegant *I*

⁵⁵ sant] sanct *I*

⁵⁶ qui és] quis *M.*

⁵⁷ Jhesús] Jesus *I*

⁵⁸ de l'exili] del axili *I*

⁵⁹ mostrar] mostra *I*

⁶⁰ Jhesús] Jesus *I*

⁶¹ y] e *I*

⁶² qui us] quins *I*

⁶³ y] e *I*

⁶⁴ volreu] voldreu *I*

⁶⁵ O, dolça Verge Maria, | esperança de tot bé, | puix clement sou y tan pia, | hajau-nos a tots mercé] O clemente e mare pia | puix a quell axius ha amat | vos dolce verge Maria | feu quens haja pietat *I*



Y vullau-nos⁶⁶ vós fer dignes
de loar⁶⁷ vostra bondat,
y dels esperits malignes⁶⁸
feu que·l món sia guardat.⁶⁹

*Tornada*⁷⁰

- 45 Dau-nos, donchs, virtuts insignes,⁷¹
verge pura, sens peccat,
contra·ls⁷² enemichs malignes
de la vostra sanctedat.

Amén

BIBLIOGRAFÍA

- Barceló, S. (2013). L'estil i la llengua de Miquel Ortigues al *Cançoner sagrat de vides de sants*. *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* (2), 61-83.
- Barceló, S. (2018). Els manuscrits del *Cançoner sagrat de vides de sants*. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* (7), 19-45.
- [BETA] Faulhaber, Ch. B., et alii. *Biblioteca Española de Textos Antiguos*. *Philobiblon*. The Bancroft Library; University of California Berkeley. <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbe.html>
- [BITECA] Beltran, V. et alii. *Bibliografía de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears*. *Philobiblon*. The Bancroft Library. <http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/phhmbi.html>

⁶⁶ Y vullau-nos] Tornada | Donchs vullau me I

⁶⁷ loar] lohar I

⁶⁸ y dels esperits malignes] e del sperit maligne I

⁶⁹ feu que·l món sia guardat] feu yo sia desliurat I

⁷⁰ Tornada] Seguida I

⁷¹ Dau-nos, donchs, virtuts insignes] Hi donau me virtuts dignes I

⁷² contra·ls] contra los I



- Bustos, Á. (2009). *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*. Fundación Universitaria Española («Tesis Doctorales Cum Laude. Serie L», 54).
- Dutton, B. y González Cuenca, J. (1994). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Visor.
- Dutton, B. (1990-1991). *El cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*. Universidad de Salamanca, 7 vols. («Biblioteca Española del Siglo xv»).
- Ferrando, A. (1983). *Els certàmens poètics valencians*. Institució Alfons el Magnànim.
- Foulché-Delbosc, R. (1912). Pròleg. En *Cançoner sagrat de vides de sants*. Societat Catalana de Bibliòfils, 3-4.
- Foulché-Delbosc, R. y Massó i Torrents, J. (eds.) (1912). *Cançoner sagrat de vides de sants*. Societat Catalana de Bibliòfils.
- García Sempere, M. (2016). *Ordenat per lo discret en Miquel Ortigues, notari de València: sobre l'autoria i les edicions de Lo plant de la Verge Maria fins al segle XXI*. En M. J. Lacarra (ed.), *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)* (pp. 95-113). Universidad de Zaragoza.
- García Sempere, M. (2019). Parlau-me, donchs, fill meu tan sant. Edición de *Lo plant de la Verge Maria* de Miquel Ortigues. *Bulletin of Hispanic Studies* (96/10), 1135-1166.
- González Cuenca, J. (ed.) (2004). Hernando del Castillo, *Cancionero General*. Castalia. («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica»). 5 Vols.
- Infantes, V. (1998). *De las primeras letras: cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos xv y xvi*. Universidad de Salamanca.
- Jones, R. O. y Lee, C. R. (eds.) (1975). Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*. Editorial Castalia («Clásicos Castalia», 62).
- [*Liber usualis*] (1942). *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum canto gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato*. Typis Societatis S. Joannis Evangelistae Desclée & Socii.
- McKerrow, R. B. (1998). *Introducción a la bibliografía material*. Arco Libros.
- Mahiques, J. (2021). Oracions rimades i obres devotes en vers. Textos inèdits o poc coneguts localitzats a través de BITECA. *Ítaca. Revista de Filologia* (12), 143-186.



- Martínez Romero, T. (2014). Creación y devoción en cancioneros catalanes: el *Cançoner sagrat de vides de sants*. *Revista de Poética Medieval* (28), 77-92. <https://doi.org/10.37536/RPM.2014.28.0.53193>
- Martos, J. L. (2022). La *Glossa sobre l'Ave Maria molt devota* del Natzaré: transmissió textual, *collatio* subjacent i edició crítica, *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* (19), 241-280.
- Martos, J. L. (en prensa). *El primer cancionero impreso y un pliego poético incunable*. Iberoamericana-Vervuert.
- Mesa, J. F. (2020). El pliego poético incunable 90*DC: materialidad y adscripción tipográfica. *Revista de Poética Medieval* (34), 297-313.
- Mesa, J. F. (2021). «Ecdótica y glosa poética: la tradición textual de los *Disticha Catonis* a partir del pliego incunable de Martín García (90*DC)». *Criticón* (141), 37-52.
- Miquel i Planas, R. (1915-1920). *Bibliofilia. Recull d'estudis, observacions, comentaris y notícies sobre llibres en general y sobre qüestions de llengua y literatura catalanes en particular*. Fidel Giró. 2 Vols.
- Morreale, M. (1981). El Ave María de Juan del Encina. *Hispania Sacra* (67), 275-283.
- Morreale, M. (1984). La lengua castellana va al encuentro del Ave María. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (57), 5-64.
- Morreale, M. (2002). El avemaría en la enseñanza de la doctrina cristiana entre c. 1496 y 1596. En C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte. Homenaje al Prof. Fernando González Ollé* (pp. 971-980). EUNSA.
- Morreale, M. (2004a). Apuntaciones sobre cartillas y doctrinas cristianas entre 1496 y 1596. En P. Civil (ed.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, 2 (pp. 1019-1035). Castalia.
- Morreale, M. (2004b). La *Salve Regina* en las Doctrinas cristianas y Cartillas del s. xvi. *Revista de Filología Española* (84/1), 129-151.
- Riquer, M. de (1964). *Història de la literatura catalana*. Ariel. Vol. 3
- Rodado, A. M. (2020). Materialidad y estructura de la *editio princeps* del *Cancionero* de Juan del Encina (96JE). *Revista de Poética Medieval* (34), 341-374.
- Romeu, J. (1965). *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*. IV-1 y IV-2. *Cancionero Musical de Palacio (Siglos xv-xvi)*. Instituto Español de Musicología.

