



Texto y contextos del *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández (Salamanca, 1514): entre cancionero y teatro

Text and contexts of the «Diálogo para cantar» by Lucas Fernández (Salamanca, 1514): between cancionero and theatre

Citaci3n: SAN JOSÉ LERA, Javier (2023), «Texto y contextos del *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández (Salamanca, 1514): entre cancionero y teatro», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, pp. 93-118. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.04>

Javier San José Lera

IEMYRhd. Universidad de Salamanca

trujaman@usal.es

<https://orcid.org/0000-0001-6142-3603>

Financiación: Esta investigación forma parte del Proyecto I+D «*Tratados musicales en español*» (TraMusE, PID2019-107523GB-I00/ AEI / 10.13039/501100011033) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Igualmente se integra en los trabajos realizados al amparo del proyecto I+D «*Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*», Ministerio de Ciencia e Innovación y FEDER. CLEMIT, PID2019-104045GB-C52.

Resumen

De las siete piezas reunidas en la colección de *Farsas y Églogas al modo pastoril y castellano* de Lucas Fernández (Salamanca, 1514), la única que parece no responder a la condición de texto teatral es la titulada *Diálogo para cantar*. Las otras, con denominaciones diversas y no siempre precisas (comedia, farsa o cuasi comedia, égloga o farsa, auto o farsa, auto), responden netamente a las prácticas escénicas relacionadas con la liturgia (navideña o de Semana Santa), o con el espacio celebrativo cortesano de esponsales o de prácticas teatrales populares. La funcionalidad poética y musical de la pieza, formada por el villancico «*Quién te hizo, Juan, pastor*» y su glosa, es evidente e inseparable; menos evidente puede ser su funcionalidad dramática. Sin embargo, son los tres aspectos —poético, musical y teatral— los que deben ponerse sobre el tablero a la hora de caracterizar esta pieza y de tratar de definir su texto y sus contextos. Desde el *Cancionero Musical de Palacio* se difunde el villancico de base, con música atribuida a «Badajoz», y se recoge con breves glosas en cancioneros poéticos y musicales ibéricos posteriores. Lucas Fernández amplifica la glosa en forma de diálogo entre dos pastores y la dota de una funcionalidad teatral, convirtiendo al personaje de Juan Pastor en centro de un conflicto amoroso expresado líricamente, pero representable, acompañado de su música. La identificación de recursos de teatralidad en el texto de la glosa permite ubicar la pieza en un contexto performativo más complejo.

Palabras clave: *Diálogo para cantar*; Lucas Fernández; villancico; «*Quién te hizo, Juan, pastor*»; poesía, música y teatro

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Abstract

Only one of the seven works in Lucas Fernández' collection *Farsas y Églogas al modo pastoril y castellano* (Salamanca, 1514) does not seem to be a theatrical text, namely *Diálogo para cantar*. The other works, with diverse and not always precise titles (comedy, farce or quasi-comedy, eclogue or farce, auto or farce, auto), conform to stage practices related to the Christmas or Easter Liturgy, to the courtly celebration of betrothals, or to popular theatrical practices. The poetic and musical modes of *Diálogo para cantar*, made up of the villancico «Quién te hizo, Juan, pastor» and its gloss, are evident and inseparable; its dramatic function is less obvious. However, three aspects of the work —poetic, musical and theatrical— should be considered in order to fully to define its text and contexts. The root *villancico* was initially collected in the *cancionero Musical de Palacio*, with music attributed to «Badajoz»; from this songbook, the *villancico* was disseminated with brief and diverse glosses through other Iberian poetic and musical *cancioneros*. Lucas Fernández turns the gloss into a larger theatrical dialogue between two shepherds, where Juan Pastor becomes a character at the center of a love conflict expressed lyrically, though still playable as drama and accompanied by music. The theatrical features identified in the gloss text allow the piece to be seen within a more complex performative context.

Keywords: *Diálogo para cantar*; Lucas Fernández; *villancico*; «Quién te hizo, Juan, pastor»; poetry; music and theater

Agradezco a la profesora Amaya Sara García Pérez la lectura atenta de este trabajo y la indicación de algunos aspectos musicológicos implicados.



A Alicia Lázaro in memoriam

El impreso titulado *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*, publicado en la imprenta de Lorenzo de Lion de Dei en Salamanca en 1514, constituye la primera colección de textos exclusivamente teatrales reunidos en un solo volumen, por cuanto las *Representaciones* de Juan del Encina, que aparecen en el *Cancionero* de 1496, se integran únicamente al final de la recopilación, como cierre (y así seguirá siendo en el resto de las ediciones posteriores, algunas ampliadas, del *Cancionero de obras* de Juan del Encina). Se ha valorado justamente ese aspecto novedoso del post-incunable con las obras de Lucas Fernández (Bustos Táuler 2014).

Prácticamente, toda la información que podemos obtener de la historia de este post-incunable salmantino procede del colofón: «Fue impressa la presente obra en Salamanca por el muy honrrado varón Lorenço de liom dedei a x. días del mes de noviembre de M. quinientos e quatorze años»; el impreso carece de preliminares, protocolarios, dedicatorias, cartas o prólogos, de manera que el lector queda sin elementos identificativos del propósito editorial y sus circunstancias (San José Lera 2015c: 644).

Se conservan dos ejemplares de este post-incunable, uno en la Biblioteca Nacional (Fernández 1514a, accesible desde la *Biblioteca Digital Hispánica*) y el otro en la Real Academia Española (Fernández 1514b, accesible desde el *Portal Lucas Fernández* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: San José Lera 2015b).

De las siete piezas allí reunidas, la única que parece no responder a la condición de texto teatral es la titulada *Diálogo para cantar*. Las otras, con denominaciones diversas y no siempre precisas (comedia, farsa o cuasi comedia, égloga o farsa, auto o farsa, auto), responden netamente a las prácticas escénicas relacionadas con la liturgia (navideña o de Semana Santa), o con el espacio celebrativo cortesano de esponsales o de prácticas teatrales populares.

El *Diálogo para cantar* es la segunda de las piezas del impreso y ocupa los ff. VI^r y VI^v, los dos finales del primer cuaderno. Se ha señalado el cuidado diseño editorial de la colección, que atiende a la identificación de cada pieza con un cuaderno; sin embargo, la pieza que nos ocupa completa el espacio que quedaba libre en el cuaderno A (Bustos Táuler 2014: 792).¹ Esa circunstancia ha llevado a justificar el carácter subordinado de la pieza, que se incluyó entre las dramáticas como mero recurso para el aprovechamiento del espacio del impreso. Esta consideración parece negarle su naturaleza de pieza dramática, coherente en su funcionalidad con el resto de las piezas de la colección.

La fórmula de la rúbrica («...sobre Quién te hizo...») identifica el procedimiento descrito para aquellas piezas cantadas «al tono de» (Ros-Fábregas, 1993), que indica la existencia de una fuente musical previa que actúa de plantilla para el canto, quizá de tradición oral (Fiorentino 2017: 535). El texto se desarrolla a partir de la glosa del villancico «Quién te hizo, Juan, pastor», de amplia presencia en la cultura áurea coetánea y posterior, y documentado en varias fuentes, no siempre atendidas (Devoto 1994: 90 n° 475; Lambea 2012: 235-236).² La estrofa, de tres versos octosílabos, corresponde a la definición de villancico que da Juan del Encina en su *Arte de trovar*: «Si tiene tres pies [i.e. 'versos'] enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de invención; y entonces el un pie ha de quedar sin consonante» (Encina 1989: f. 5^v). La funcionalidad poética y musical de la pieza es evidente e inseparable; menos evidente puede ser su funcionalidad dramática. Los tres aspectos, poético, musical y teatral deben ponerse sobre el tablero a la hora de caracterizar esta pieza y de tratar de definir su texto y sus contextos.

No podemos entrar a valorar la condición popular, popularizante, tradicional o culta del villancico de base, asunto complejo abordado con brillantez en sus múltiples derivadas metodológicas por Tomassetti (2008) y por Beltran (2014) desde el punto de vista literario, y por Fiorentino (2017) desde el musical; ni tampoco la ambigüedad que rodea el origen, la forma y el uso —musical y literario— del término *villancico* (Sánchez Romeralo 1969; Llergo Ojalvo 2017: 11-36), verdadero gé-

1. El cuidado diseño editorial es la marca también del *Cancionero* de Juan del Encina en 1496, como mostró con detalle Vicenç Beltran (1999).

2. «Muy celebrado cantar pastoril de amores del siglo xv», dice Cejador (1922, VI: 260, n° 1972); «Cantar pastoril en diálogo, de amores, muy celebrado» (Cejador 1930, VIII: 144, n° 3124).

nero en encrucijada (Borrego & Marín 2019); ni, por último, la extensión cronológica y cambio de significado más allá del siglo XVI del término *villancico*, junto con su terminología desde perspectiva musicológica (Subirá 1962, Torrente 2000). El mecanismo creativo del villancico de origen tradicional o popularizante glosado por un poeta cortesano forma parte de la difusión e integración cultural del mundo poético de finales de la Edad Media y temprana Edad Moderna, hasta extenderse posteriormente por todo el Siglo de Oro, y los ejemplos son numerosísimos. El compositor podía, por su parte, trabajar con la fuente melódica popular sobre un texto tradicional o culto, o componer texto y música, como ocurriría con los músicos poetas, como lo fueron los salmantinos Juan del Encina o Lucas Fernández (Valcárcel 1993: 340). La obra de Lucas Fernández que nos ocupa responde a este esquema complejo en el que «las estrofas glosadoras no son mero complemento o apéndice del estribillo, sino que constituyen la propia esencia del villancico como práctica poética cortesana» (Tomasetti 2008: 6) y en la que la composición musical debió ser parte esencial y no mero complemento. La vida cortesana de la península en los finales de la Edad Media genera una «cultura de la canción» que acompaña todo tipo de contextos celebrativos (Whetnall 2017: 66).

La fuente musical previa del villancico parece la localizada en la tercera parte del *Cancionero musical de Palacio*, que recoge villancicos cortesanos y entre ellos un bloque que parece recopilado en el entorno de la capilla de los duques de Alba (Whetnall 2017: 61; Ros-Fábregas 2017: 424).³ En los ff. 112^v-113^r figura una composición, atribuida a «Badajos», con la música del villancico «Quien te hizo juan pastor», a tres voces (Anglés 1947: 218, n.º 189; Sánchez-Pérez 2019). Romeu Figueras (1965: 339-340) recuerda que Barbieri (1890: 183) insinuó la posible atribución a Juan del Encina del villancico, porque los versos aludirían a esa máscara de pastor que habitualmente adoptaba el poeta en su cancionero; sin embargo, señala, no hay pruebas concluyentes «entre otros motivos porque no tiene la fluidez de su estilo». La atribución del villancico a Encina se recoge también en las *Obras* de Sá de Miranda (1595: f. 158^v): «Villancete de Iuao del Enzina. Quien te hizo Iuan pastor», que desarrolla con su glosa el mismo poeta portugués. Manuel Calderón (1999: 304) lo incluye entre la lista de los villancicos del salmantino que estudia, sin plantearse el problema de su atribución.

Este Badajoz, músico al que se atribuye el villancico en el *Cancionero de Palacio*, ha sido identificado con Garci Sánchez de Badajoz, el poeta del *Cancionero General* de 1511, o con João de Badajós, músico portugués. Cotarelo (1929: XVII) señala que este João de Badajoz fue «músico hispano-portugués que en 1548 lo era de la cámara del rey don Juan III de Portugal»; sin embargo Ros-Fábregas (2001 y 2003) apunta que João de Badajoz, portugués, es de una generación posterior a la del *Cancionero de Palacio*, por lo que el «Badajos» al que se atribuye nuestro villancico debió ser Garci Sánchez.⁴ Añadidos a los argumentos de Ros-Fábregas, podríamos aplicar al caso, como hace Eugenio Asensio (1952: XVII), el principio ocamista de que «los entes no deben ser multiplicados sin necesidad», y quedarnos con que el Badajoz de nuestro villancico musical es el poeta y músico castellano que comparece en el *Cancionero de Palacio* con otras seis composiciones, y que fue un gran vihuelista y amador, como recuerda fray Jerónimo Román en su *Repúblicas del mundo* («De la Música y su origen

3. No obstante, otras investigaciones especulan sobre su origen en el entorno de Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco (Olmos Sáez 2012: 52). Una puesta al día sobre aspectos bibliográficos, históricos y codicológicos del *Cancionero de Palacio* en Ros-Fábregas (2017: 415-428).

4. La argumentación de Ros-Fábregas (2003) sobre la identificación de los Badajoz, muy sólida, y los documentos que aporta como anexos no cierran, con todo, el debate, aunque suponen un punto de inflexión. Para Whetnall (2017: 90) la identificación de Badajoz el Músico con Garci Sánchez es uno de los logros críticos más relevantes de los últimos años. Sin embargo, considera que, de las ocho piezas conservadas en el *Cancionero Musical de Palacio*, siete no deben ser de su autoría, sino puestas en música de poemas ajenos; entre ellas considera nuestro «Quién te hizo, Juan, pastor» (sic en Whetnall 2017: 91, n. 134). Y como apunta la misma estudiosa no deja de ser rara la no coincidencia de las letras atribuidas a Badajoz en el *Cancionero de Palacio*, a Badajoz el Músico en el *Cancionero General* de 1511 y el corpus de Garci Sánchez en varias colecciones poéticas. Ros-Fábregas (2003: 64, n. 22) piensa que algunos de los villancicos atribuidos a Badajoz pudieron ser «fruto de la reelaboración ocasional de algún otro compositor o de la transmisión oral de este repertorio. No es descabellado afirmar que estos villancicos, que ahora aparecen como composiciones vocales para tres o cuatro voces a cappella, fueran realizaciones polifónicas de lo que originalmente debieron ser obras para voz solista con acompañamiento de vihuela que el propio Garci Sánchez debió cantar al son de su instrumento».

con otras cosas al propósito traese quienes fueron los primeros inventores, y de muchos que fueron diestrísimos en esta profesión», lib. VII, cap. XIII):

¿Quién, pues, dexará de hablar de un Garci Sánchez de Badajoz, cuyo ingenio en vihuela no lo pudo aver mejor en tiempo de los Reyes Catholicos? Y así dándose mucho a amar y querer y a la música, perdió el juyzio (1575: 236^v).

Aunque a favor del portugués podríamos aducir el juicio del mismo agustino fray Jerónimo Román sobre los de su nación:

los portugueses dizen que son más aventajados en todo que las otras naciones, porque en música y amores exceden a lo menos en gustar de ambas cosas; yo no lo dudo, porque se ve en efectos particulares en esta gente; y no ay que dudar sino que siendo ellos muy enamorados serán músicos, según aquel proverbio que trae Erasmo tomado de Plutarcho en sus *Chiliadas* (4, adagio 15), que el amor enseña la música (Román 1575: 234^r).

El villancico «¿Quién te hizo, Juan Pastor?» aparece también en otros cancioneros musicales peninsulares: en el *Cancionero Musical de París*, cancionero portugués conocido como *Chansonnier Masson* de hacia 1523, sin atribución de autor (Tomassetti 2008: 322); y en el también portugués *Cancioneiro musical de Belém* de hacia 1603, a cuatro voces (Askins & Sage 1976: 132-133), igualmente anónimo. Margit Frenk (1992: 189, n.7) referencia el villancico en un manuscrito polifónico de la BNE, ff. 51^v-52^v. Tomassetti (2008: 106) lo documenta en el *Cancionero musical de Elvas*, pero probablemente es una confusión con alguno de los otros cancioneros portugueses, ya que el conocido como de Elvas no contiene este villancico, aunque sí su variante «Desposose tu amiga» (ff. 52^v-53^r), sobre la que luego volveré.⁵ También con variante aparece en el *Cancionero de Medinaceli*:

¿Qué se hizo, Juan, tu placer?
que tú alegre solías ser.
¿Qué se hizo tu postura,
zagal, y tu gala y brío?
Nada de eso ya no es mío,
perdióse por mi ventura.
¿Qué se hizo, Juan, tu placer?
que tú alegre solías ser (Querol 1949: 37).

La pieza de Lucas Fernández se organiza, desde el punto de vista del texto, como un villancico con sus glosas, según he señalado antes. Métricamente, el villancico presenta la forma zejelesca de tres versos octosílabos *abb*; le siguen 22 coplas en quintillas más dos versos de vuelta, también octosílabos, que recuperan la rima pareada del estribillo (cddccb...) y preludiarían su repetición (el villancico original) que no se copia y que podría obviarse en la realización práctica, quizá sustituido por su ejecución instrumental (Torrente 2003: 280). Este esquema métrico es el mismo que presenta la composición en la fuente citada del *Cancionero musical de Palacio*, si bien la extensión del texto es mayor, como solía ocurrir con las fuentes literarias que recogían piezas transmitidas de forma más corta en los cancioneros musicales (Fiorentino 2017: 532).

En su estructura y funcionalidad, la pieza de Lucas Fernández responde al modelo que Subirá clasifica como «villancico escénico» (1962: 18-23). Las coplas se presentan en diálogo entre dos pastores llamados BRAS (7 coplas) y JUAN (15 coplas). El diálogo desarrolla una pequeña escena dramática —de

5. Sobre las relaciones de la corte portuguesa con el contexto europeo, especialmente musical español e italiano, véase Nelson 2017: 221.

mayor extensión y entidad que la contenida en las mudanzas del villancico en su aparición en el *Cancionero Musical de Palacio*—⁶ cuyo contenido responde a la voluntad de reflexionar sobre el mal de amor que aqueja inopinadamente al pastor Juan y por el que Bras le pregunta. Este tipo de escena resulta tópica en el teatro que proclama el poder del amor, según el motivo clásico y renacentista *Amor vincit omnia*; una escena similar se integra en la égloga X de Juan del Encina, *Representación sobre el poder del amor, ante el muy esclarecido y muy illustre príncipe don Juan*. En esta, el diálogo se produce entre dos pastores, Bras y Pelayo, que ha sido herido por la flecha de Amor y no entiende en qué consiste su mal:

BRAS: ¡Di, di, di, Pelayo!, ¿qué has?
 PELAYO: ¡Ay, ay, Bras!
 ¡Muy huerte mal es el mío! (vv. 206-208).

Esta coincidencia temática con la pieza de Encina representada en 1497 ante el príncipe don Juan vendría a apoyar la afirmación de Lihani (1973: 101) sobre las circunstancias de representación del *Diálogo para cantar*: el nombre del pastor protagonista es Juan, como el príncipe, enfermo de amor por su prometida, la princesa Margarita. El final en suspense de la obra deja sin resolver el nombre de la amada, pero su identidad sería fácilmente deducible por los espectadores en la situación de la representación concreta ante el príncipe (Lihani 1973: 102).⁷

La estructura de los villancicos pastoriles dialogados, de tanta difusión en las colecciones cancioneriles de la época, tiene el prestigioso precedente de Juan del Encina, que incluye varios en su *Cancionero* de 1496 bajo la rúbrica «Villancicos pastoriles hechos por Juan del Encina» (Encina 1989: f. XCVI^v). En algunos de ellos el diálogo se incluye en el mismo villancico («Nuevas te trayo, carillo» Jones & Lee 1975: n° 82; «Una amiga, tengo, hermano», Jones & Lee 1975: n° 84: «¿Quién te traxo, caballero?», Jones & Lee 1975: n° 86); en otros, el diálogo se desarrolla en la glosa (Jones & Lee 1975: n° 79, 81, 83, 85, 87, 90), que es la fórmula elegida para el *Diálogo para cantar* por Lucas Fernández. Villancicos dialogados se integran también en las églogas dramáticas de Encina (Jones & Lee 1975: n° 91 y 99). Este desarrollo dialogado se incorpora igualmente a piezas no pastoriles, sino que se pueden adscribir a la canción cortesana, como son «Remediad, señora mía», y «Decidme, pues sospirastes» (Jones & Lee 1975: n° 57 y 59), que desarrollan el diálogo entre dama y caballero, y «Romerico, tú que vienes» (Jones & Lee 1975: n° 128), diálogo entre un caballero y un romero. Otras piezas de Encina desarrollan las «Glosas de canciones y motes» y los «Romances y canciones con sus desechas», que incorpora villancicos dialogados entre los romances: «Levanta, Pascual, levanta», o «Quién te traxo cavallero», como desechas (Terni 1974: 39; Frenk 2003, I: 685, n° 1003).⁸

Pero la pieza más cercana a la que parece responder el esquema dialogado de Lucas Fernández es el villancico de Juan del Encina «Dime Juan por tu salud» (Vélez & Bustos 2021: 29). Esta compo-

6. Allí son solo tres estrofas, de las cuales solo la segunda da voz a Juan Pastor; en ella revela las causas de su mal: el amor por una «zagala hermosa»; la composición se cierra en la tercera estrofa de mudanza con una *deprecatio amoris* al modo pastoril. Estas glosas son distintas de las de los otros testimonios, como anota Romeu (1965: 340), que no las halla en otros cancioneros. Un análisis de la pieza según los códigos cancioneriles lo lleva a cabo Maurizi (2010).

7. Una aparición figurada del «pastor de pastores», Juan, referido a João II de Portugal, se da en el *Auto pastoril* de Gil Vicente: «¿Conociste a Juan Domado [‘amado’], / que era pastor de pastores? / Yo lo vi entre estas flores / con gran hato de ganado / con su cayado real» (vv. 52-56).

8. El «Quién te traxo, caballero» comparece hasta tres veces en el *Cancionero* de Encina de 1496, incluso con su contrafactum a lo divino, «Quién te traxo, criador» (Whetnall 2017: 81). La fórmula enciniana tuvo éxito, como se comprueba por su difusión por otros cancioneros, como es el de Jorge de Montemayor: «—Di Iuan, de qué murio Bras / tan moço y tan malogrado? / —Gil, murió de desamado» (Montemayor 1554: f. 12). En el de Gregorio Silvestre (1582) aparecen varias canciones dialogadas con glosa: «¿De qué te quexas Carillo?» (f. 84v), «¿Qué sientes, hermano Bras?» (f. 85v), «Mal me va, hermana María» (f. 85v), «Cómo estás de amor, zagal» (f. 87v), «Pastores, herido vengo» (f. 90v), «No fíes, Gil, de pastora» (f. 92r), «Lástima es de ver a Bras» (f. 94r). Y en la sección de villancicos dialogados pastoriles de, por ejemplo, el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona 1562). Sobre estos villancicos encinianos de desecha y su uso, véase Bustos Táuler 2008.

sición aparece en el *Cancionero* de 1496 (Encina 1989: ff. CII^r-CII^v), en la sección de «Villancicos pastoriles» y su huella queda en el título recogido en la *Tábula del Cancionero Musical de Palacio*, pero no se conserva su música en el manuscrito por haberse perdido los folios que lo contenían.⁹ Esta pérdida impide la comprobación de la relación musical con la composición de Badajoz, pero es un hecho que la estructura estrófica y métrica es muy similar entre los dos villancicos y su glosa dialogada (Vélez & Bustos 2021: 30). La secuencia en diálogo de Juan y Pascual en el villancico de Encina no se edita en el *Cancionero* de 1496 como teatro, es decir no se identifican al margen los interlocutores que intervienen en cada estrofa dialogada, como sí se hace en el post-incunable de Lucas Fernández. El villancico inicial y catorce coplas (que incorporan el verso de vuelta «si es mal de amor el mío», tercero del villancico/estribillo) corresponden a Pascual; seis coplas a intervenciones de Juan (entre ellas, la tópica definición de amor: «Es amor un no sé qué»). En el *Diálogo para cantar*, la densidad dramática es mayor para el personaje de Juan Pastor, que interviene en quince coplas, mientras Bras lo hace en siete (además del villancico inicial); en las veintidós, el verso de vuelta lo marca la rima aguda consonante en “-ér” que remite al tercer verso del villancico glosado.¹⁰

Juan Pastor comparece ya como personaje en las *Coplas de Vita Christi*, de fray Íñigo de Mendoza, señaladas como precedente del teatro de Encina (Beysterveldt 1972: 52). En la estrofa 137 de esa composición, al llegar al relato del nacimiento de Cristo, se incorpora una de las escenas tradicionales del *Officium pastorum*, con la rúbrica «Comiença la reuelacion del angel a los pastores» (f. XI^r);¹¹ la pieza inicia un diálogo entre los pastores (intermedio dramático, le llama Beysterveldt 1972: 56) donde uno de ellos es «Juan Pastor», al que el narrador introduce:

Corramos por ver siquiera
aquella gente aldeana
cómo se turba y altera
en ver de nueva manera
en el ayre forma humana
diziendo con grand temor
el vno al otro temblando
cata cata juan pastor
y juro a mi pecador
vn onbre viene volando (ff. XI^{r-v}).

Juan Pastor es de nuevo nombrado en un parlamento posterior (introducido por la rúbrica «Respondió el otro pastor») y se le presenta como músico:

Calla, calla, Juan Pastor
(...)
Mas ponte la tu çamarra
la que tienes del holgar
y tiempla bien tu guitarra
y yo con una piçarra
començemos de baylar (f. XI^v).

9. Anglés (1965: 520) edita con el n.º 548, último de los que recoge, el texto del villancico según el *Cancionero* de Encina de 1496 (Encina 1989).

10. El propio Lucas Fernández emplea un villancico dialogado, no pastoril, con su glosa como cierre de su *Auto de la Pasión*: «—Di, ¿por qué mueres en cruz, / universal Redemptor? / —¡Ay, que por ti pecador!». El uso dramático y el sentido espectacular de este villancico dialogado es destacado por Ronald Surtz (2017: 167).

11. Tomo el texto y las referencias del ejemplar de Zaragoza, 1492 digitalizado en la BDH <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000251821&page=1>

Y finalmente interviene de nuevo, introducido por la rúbrica: «Torna a hablar Juan pastor» (f. XII^r) La respuesta de Mingo a Juan también pone en sus manos instrumentos musicales para provocar a la danza:

Mas lieva tú el caramiello
 los albugues y el rabé
 con que hagas al chequiello
 un huerte son agudiello
 que quiça yo baylaré
 (...)
 Y si están ay garçones
 como es día de domingo
 harás tú Juan de los sonos
 que sabes de saltejones
 y verás qual anda Mingo (f XII^v).

Esta primera aparición del personaje de Juan Pastor nos le presenta como músico, dado al regocijo, tañedor del rabel. El precedente navideño del pastor dibujado por fray Íñigo de Mendoza genera un contexto explicativo del verso de nuestro villancico que alude al carácter festivo del personaje en el pasado: «...que alegre solías ser».

El hecho es que la pieza que tiene como centro al personaje de Juan Pastor y que incorpora con su música el *Cancionero de Palacio*, se convierte en muy popular para los músicos áureos, como muestra su transcripción para voz y vihuela en dos de las más conocidas colecciones de la época. En primer lugar, en 1547 aparece en el *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, compuesto por Enríquez de Valderrábano; en ese volumen, en el libro segundo, f. XXIII (no XXVIII, como anota Canelada 1976) reproduce la letra de un villancico dialogado, que contiene la referencia al origen de la tristura de este pastor, el casamiento de su amiga, que se desarrolla en el *Diálogo para cantar*:

—Desposósete tu amiga,
 Juan pastor
 —¡Ay que sí, por mi dolor!

El texto de este villancico sobre Juan Pastor, que cifra Enríquez de Valderrábano, y su glosa aparecen recogidos también en la *Segunda parte de la Silva de varios romances* (Nájera 1550: 589). Ambos son variación del recogido en el *Cancionero musical de Elvas*, ff. 52^v-53^r:

—Desposose tu amiga,
 Gil pastor
 —Mi fe sí, por mi dolor (Tomassetti 2008: 108).¹²

Resulta de interés este villancico, no solo por lo que implica de difusión popular del personaje,¹³ sino por la voluntad de reconstruir un contexto dramático, que es distinto del implícito en el *Diálogo* de Lucas Fernández. Mientras en este el dolor de Juan Pastor es producto de su enamoramiento, según

12. Cejador (1930, VI: 92, n° 2486) reproduce el texto del *Cancionero de Évora* y anota: «Elegía admirable en sentimiento, en nobleza de pensar, y en galano decir, del siglo xv». La partitura anónima de esta composición del *Cancionero de Elvas* fue publicada por Joaquim (1940: 47), que la localiza también en el *Cancionero de Évora* con la mención del personaje «João pastor» (Joaquim 1940: 115). Quizá no esté de más recordar el precedente de aquel trovador de juglaría, Juan de Valladolid, motejado como *Juan Poeta* en las canciones burlescas de los contemporáneos y de gran popularidad (Rubio González 1983-1984: 101), y que hizo música para la corte nobiliaria de los Alba (Freund Schwartz 2017: 187).

13. Se ha señalado el trasvase de personajes «que pasaban de unos villancicos a otros con toda naturalidad, digamos que hasta de un modo metaliterario ciertamente moderno» (Borrego Gutiérrez 2021: 106).

los códigos cancioneriles, en la glosa de Enríquez de Valderrábano y en los cancioneros mencionados, la tristeza de Juan Pastor deriva no del enamoramiento, sino del desdén de la amiga, casada con otro. No se trata solo de variaciones de la glosa del villancico, sino de la creación de un contexto dramático sobre una acción exterior (el desposorio) y no solo un conflicto interior (el enamoramiento).

Este contexto del dolor del pastor estaba trazado ya en el villancico pastoril dialogado de Juan del Encina, «Nuevas te traigo, carillo», incluido en el *Cancionero* de 1496 (Encina 1989: f. XCVII^v) y en el *Cancionero musical de Palacio* (Romeu 1965: 386, n^o 281). En ese diálogo sabemos el nombre del portador de la noticia del casamiento, el pastor Pascual, y de la desposada «didomingo», Bartolilla, la hija de Marimingo; pero no sabemos el nombre del pastor afectado, nombrado genéricamente como «carillo» ('amigo', 'querido'). Pero lo que quedan claros son los efectos de la noticia sobre el enamorado pastor:

¡Lazerado yo, aborrido!
No hay dolor que así me duela
que en perder esta moçuela
el gasajo he ya perdido:
estoy tan amodorrado
que muy mal
te conozco ya, pascual (Encina 1989: XCVII^v).

La pérdida del gasajo y el dolor muy desigual llevan a la conclusión hiperbólica: «Tanto mal / es cosa descomunal».¹⁴ La historia de Juan parece concluir desastrosamente en el villancico dialogado que se incluye en el *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562), donde Gil pregunta a Bras:

—¿Di, Bras, de qué murió Iuan,
tan moço y tan mal logrado?
—¡Miafe Gil, de desamado!¹⁵

En 1576, el villancico se recoge y cifra en el *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*, de Esteban Daza, vihuelista vallisoletano; allí, en el libro tercero, después del rótulo «Síguense ciertos villancicos a quatro» y de la indicación «Villancicos a quatro. Y señálase con unos puntillos la voz del tiple», en el f. 107^v, aparece nuestro «Quién te hizo Juan pastor»

—Quién te hizo Iuan pastor
sin gasajo y sin plazer
que tú alegre solías ser.

Solías con tus cantares
el mal ageno alegrar

14. El mismo motivo se lee en el villancico «Daca baylemos, carillo» (Encina 1989: XCVIII^r; n^o 282 de Romeu 1965: 388): «Después que por mi pesar / desposaron a Bartola, / jamás una ora sola / en gasajo pude estar». Este contexto del mal de amores como consecuencia del desposorio de la amada con otro es también el del villancico «Recuerda, carillo Juan», n^o 372 del *Cancionero musical de Palacio* (Romeu 1965: 448). A similar contexto de tristeza por el amor responde el villancico «Ya no quiero ser pastor / de las ovejas / pues me ferió el amor», del *Cancionero Masson* (ff. 16^v-17^r), que anota Devoto (1994: 66, n^o 257); y el villancico pastoril dialogado «Antonilla es desposada», n^o 10 del *Cancionero de Elvas* (Joaquim 1940: 44 y 111, n^o 10), donde el pastor afectado por la triste noticia es también llamado Juan. La transformación del carácter por el amor que sufre el pastor se representa también en el refrán «Ya no soy quien ser solía», que recoge Correas en su *Vocabulario de refranes* («Dice que ha mudado forma y manera de vida»), y que tiene amplia presencia en la cultura áurea, bien documentada por Devoto (1994: 104, n^o 612).

15. Modifico la puntuación de la edición de este Cancionero por Rodríguez Moñino & Devoto (1954: 129), que editan sin puntuación; corrijo la errata evidente del original, «mia se Gil», por la exclamación tópica del lenguaje pastoril, «Miafé»; los editores señalan en el estudio preliminar la intención de reproducir «a plana y renglón el ejemplar de Cracovia, sin permitirnos la mínima alteración» (1954: XXV). La muerte del pastor por amor se expresa en el villancico «Pastorcycyco amigo» (Frenk 2003: 1430, n^o 622B).

Y agora causas pesares
a quien te quiere escuchar.

—Ya yo perdí el cantar
y también perdí el tañer
que yo alegre solía ser (ff. 107^v-108^v).

Para Barbieri (1890: 183), en una interpretación imaginativa del verso «y agora causas pesares», la copla que se reproduce en el tratado de música para vihuela de Daza alude «a lo excesivamente popular que hasta entonces había sido el tema del tal Juan Pastor, y a lo que ya iba cansando a las gentes».¹⁶

En espacio no musical sino literario, Joan Timoneda, en su *Cancionero llamado Sarao de amor* (Valencia, 1561), bajo el titulillo *Aquí comiençan las canciones que van a modo pastoril* (f. XXXXVII^r) se recogen canciones y villancicos, dialogados, pero editados no como teatro sino como poesía, sin indicación de interlocutores ni otras marcas dialogales. En los ff. XXXXVII^v-XXXXVIII^r aparece nuestro

Villancico

—Quién te hizo Juan pastor,
sin gasajo y sin plazer?,
que tú alegre solías ser.

Juan, solían tus cantares
el mal ageno alegrar.
—Bien veo que mis pesares
a qualquiera dan pesar.
—Di, Juan, qué es de tu baylar,
y tu chapado tañer?,
que tú alegre solías ser.

Con moças, tú Juan, solías
alegrarte sin antojos.
—Pues de aquellas alegrías
han nacido mis enojos.
—Alça de tierra esos ojos
huélgate y toma plazer
que tú alegre solías ser.

Solías, Juan, regozijado
contarme graziosos cuentos.
—Todo el contar me han quitado
el cuento de mis tormentos.
—Anda, anda, cobra alientos
no te dexes decaher,
que tú alegre solías ser.¹⁷

16. La popularidad del personaje de Juan Pastor se comprueba en el salto a un cancionero musical transatlántico, donde aparece en el villancico dialogado «¿Qué juzgas, tú, Juan Pastor?», de hacia 1614, con letra del poeta baezano Alonso de Bonilla y música del guatemalteco Gaspar Fernández, para ser cantado en la catedral de Puebla, que aparece en los ff. 206^v-207^r del *Cancionero musical de Oaxaca* o *Cancionero poético-musical de Gaspar Fernández* (Marín López 2017: 3).

17. Edito el texto incorporando los guiones de diálogo, que no están en el impreso. Para Cejador (1930, VIII: 144, n° 3125) la concordancia del verbo en plural con el genitivo, «han quitado... de mis tormentos», es popular.

Jorge de Montemayor glosa el villancico en su *Cancionero* (1572: f. 2^v) presentándolo como «Villancico ageno». El mismo autor portugués, por esas mismas fechas, registra la variante del villancico (que se califica como «pastoril antiguo»), al final del libro segundo de *La Diana*, por la pastora Selvagia que lo canta en femenino y lo adapta a su caso de amor:

mudando el primero verso a este villancico pastoril antiguo, lo començó a cantar,
aplicándolo a su propósito desta manera:

Di, ¿quién t'a hecho pastora
sin gasajo y sin plazer,
que tú alegre solías ser? (Salazar 1948: 134; Damiani 1984: 445).¹⁸

De la enorme difusión del cantar da buena cuenta también el hecho de ser recogido en el *Tesoro* de Covarrubias (1611: s.v. *gasajo*), donde se lee:

Dice un cantarcillo viejo:
¿Quién te hizo, Juan, pastor,
sin gasajo y sin pracer?,
que tú alegre solías ser.

Las referencias al «villancico pastoril antiguo» (Montemayor) y al «cantarcillo viejo» (Covarrubias) son inequívocas sobre la recepción como forma popularizante a esas alturas de los siglos XVI y XVII, aunque nos queden dudas sobre su origen tradicional o culto desde su aparición en el *Cancionero de Palacio* y la atribución a Juan del Encina en el cancionero portugués de Sá de Miranda. Y sin olvidar que «en el habla de las imprentas *romance* iba siempre escoltado de viejo o antiguo» (Asensio 1952: XIX), y que quizá lo mismo podríamos pensar de este *cantar* o *villancico*.

En todos estos testimonios, el personaje del pastor Juan se presenta indistintamente como *Juan Pastor*, interpretando el sustantivo «pastor» como nombre propio, o bien como *Juan, pastor*, interpretándolo no como apellido, sino como apelativo del personaje.¹⁹ En la glosa citada de Jorge de Montemayor, queda claro el uso del sustantivo como nombre común, en la estrofa que termina:

que según te has con amor
yo pienso que no acertó
quien te hizo Juan, pastor.²⁰

Sin embargo, en la *Égloga Alexo*, incluida en las *Obras* de Francisco de Sá de Miranda (1595: f. 81) los interlocutores son varios pastores entre los que figuran identificados en el elenco inicial los siguientes: Alexo Zagal, Sancho Viejo y Juan Pastor nombrados de esta manera, frente a «Anton, Turybio y Pelayo, pastores» nombrados con el sustantivo común; cuando Juan Pastor interviene en la égloga se identifica su parlamento siempre como «Juan pastor» (ff. 84^r y ss.). Pero es el único de los pastores cuyos parlamentos van siempre precedidos del nombre completo del personaje (frente a Alexo o Sancho, que aparecían caracterizados en la rúbrica inicial con su condición, pero con solo

18. La inclusión de piezas de la lírica popular o asimilada en otros géneros de autores cultos es práctica habitual a lo largo de todo el Siglo de Oro. Puede verse el caso de la canción «A quién contaré yo mis quejas», incorporada por Lope de Vega a su *Arcadia* en Rubio de la Iglesia (2014: 238-239).

19. «¿Onomástico o sustantivo común?», se pregunta Devoto (1994: 90, n° 475), que aporta varios ejemplos de aparición del personaje.

20. No hay mención del personaje, pero sí el proceso de convertirse en pastor en la «Cantiga» del *Cancionero de Elvas* n° 30 (Joaquim 1940: 175): «Dizey caualeiro / Ferido d' Amor / Quem vos fizera pastor?», en cuya glosa leemos: «Tristeza e tormento / (...) / Perdido em amor / Me faz ser pastor».

su nombre en los parlamentos). Esto parece indicar que el poeta portugués, que glosa el villancico antiguo (atribuyéndoselo a Encina, como he señalado arriba), interpreta el nombre del personaje como un todo no separable: Juan Pastor.²¹

En el texto de Lucas Fernández se menciona a Juan Pastor en tres lugares: en el argumento, en el texto del villancico inicial y en el verso 32, en la interlocución del pastor Bras: «Esfuerça en ti, Juan Pastor». Las tres menciones se imprimen igual, en minúsculas, aunque el tratamiento tipográfico del impreso de 1514 deja mucho que desear respecto a cualquier tipo de puntuación que permita aventurar una discriminación (San José Lera 2017). Las interlocuciones del personaje se indican al margen con la abreviatura «Ju», de forma que tampoco aclaran el asunto.

Sobre esta tradición del personaje, algunos editores del texto de Lucas Fernández (Cañete 1867, Hermenegildo 1972) editan «Juan Pastor» como nombre propio, interpretando que “Pastor” es el apellido de Juan. Otros (Canellada 1976, Valero 2002), entienden que “pastor” no es apellido, sino nombre común, que se incorpora al vocativo “Juan” y en consecuencia lo editan con minúscula; Lihani separa con comas el nombre y el apelativo: «...Juan, pastor...» (1969). Françoise Maurizi, al estudiar el corpus onomástico pastoril de Encina y Fernández y sus implicaciones referencia nuestro personaje con su nombre completo, Juan Pastor (1994: 145), junto con el resto de los personajes nombrados en la pieza, su interlocutor Bras, además de Pascuala y Minguilla (que no intervienen), aunque no lo incluye en la lista de los nombres que designan la actividad profesional (sobre el modelo de Antón Rabilero, Gil Cestero, Gil Vaquero, etc.).

La toma de decisiones editoriales a este respecto implica construcción de sentido, por cuanto, de ella depende el funcionamiento del verbo «hizo». En la primera opción se entiende que ‘alguien hizo a Juan Pastor entristecerse, cuando antes era alegre’; en la segunda, ‘alguien hizo a Juan, pastor triste, mudando su condición de pastor alegre anterior’. Este segundo sentido se integra en el paradigma ficcional de los personajes que se hacen pastores por amor, como leemos en las *Églogas séptima* y *octava* de Juan del Encina, en las que el Escudero, enamorado de Pascuala, cambia su estado social por el de pastor, que con el nombre de Gil actúa en la égloga siguiente:

PASCUALA: Miafé, de vosotros dos
 escudero, mi señor
 si os queréis tornar pastor
 mucho más os quiero a vos
 ESCUDERO: Soy contento y muy pagado
 de ser pastor o vaquero (Encina 1989: fol. CXII^v).

La adopción de un nombre pastoril en esta égloga de Encina supone una marca ritual, de cambio de estatus social, el palaciego convertido en pastor por amor. Este mecanismo de la transformación social por amor se rememora muchos años después, en la historia cervantina de Grisóstomo estudiante de Salamanca, como su amigo Ambrosio, y convertidos ambos en pastores por amor («Cuando los del lugar vieron tan de improviso, vestidos de pastores a los dos estudiantes, quedaron admirados...» *Don Quijote* I, 12). Y ese cambio lleva aparejado, con frecuencia, un cambio de nombre (como el de los futuros pastores Pancino y Quijotiz) según las convenciones pastoriles. Sin embargo, parece haberse agotado cuando desaparece la condición del pastor en el villancico y su glosa recogido en el *Cancionero sevillano de Nueva York* (de hacia 1580-1590), donde leemos:

¿Quién te hizo, Juan, hermano
 sin gazajo y sin prazer?,
 que tú alegre solías ser (Frenk *et al.* 1996: 240).

21. Daniel Devoto (1994: 90) ya señaló la circunstancia de que Juan Pastor es el único personaje de la Égloga I de Sá de Miranda que conserva su apelativo en toda la composición.

Queda clara en esta formulación la que el verbo “hacer” señala la transformación del carácter y no el oficio de este personaje del que solo queda el nombre, Juan.²²

Desde estos datos y reflexiones, propongo una solución de compromiso para el texto de Lucas Fernández, editando el nombre del personaje como nombre propio y apellido, (según la larga tradición señalada), en el argumento y en el v. 32, y como nombre común en el villancico. También optaría por reproducir el nombre completo del personaje que interviene en el identificador al margen de los parlamentos, como se hace en la égloga citada de Sá de Miranda, para subrayar su condición de personaje teatral.

Desde una perspectiva distinta, el texto responde a los contenidos tópicos y a las modalidades expresivas propias de la concepción del amor cancioneril (Maurizi 2010). Se ha señalado repetidamente la deuda que el teatro de la Edad Moderna temprana tiene con la literatura cancioneril (Álvarez Pellitero 1990, Stern 1996 y Bustos Táuler 2014), bien estudiadas para el teatro de Juan del Encina (Beysterveldt 1972) y aplicadas también a Lucas Fernández por Maurizi (1994 y 2010). La estudiosa francesa no menciona en su repaso por el teatro de los salmantinos nuestro *Diálogo para cantar*, quizá por no considerarla pieza teatral,²³ a pesar de que se ajusta perfectamente a los rasgos tópicos que destaca en el resto de las piezas de Fernández: dolor de amor, enfermedad de amor, sus males y sus remedios, en lo referente a la tópica; antítesis y concatenación («No estés muerto siendo vivo / y siendo vivo no estés mudo» vv. 20-21), derivación, («venzas...vencedor...victoria» vv.33-38), políptoton, («El dolor que a mí me duele / ... dolencia... / no hay consuelo que consuele», vv. 39-43; ardid...arder vv. 57-58), simbología amorosa tópica (fuego —«huego», en la aspiración sayaguesa —, «beleño», «herida», etc.) en lo que se refiere a los recursos estilísticos, es decir, las licencias y colores poéticos y galas del trovar de que habla Encina en el capítulo VIII de su *Arte de poesía castellana* (1989: f. V^v).²⁴ Incluye el texto una definición de los efectos del amor, paradigmática de las piezas cancioneriles (Beysterveldt 1972: 50): «Es amor qu’ esta encendido...», vv. 53-68; incluso se ha señalado —en mi opinión algo forzosamente, teniendo en cuenta la naturaleza tópica del enunciado— cierta resonancia bíblica de Ecl. 3, 1-8 en los versos 12-14 «...que mi gala y loçanía, / y joudenil mancebía, / tan presto se consumió!» (García-Bermejo 2014: 997).

La tristeza del pastor enamorado forma parte de la tradición eglógica culta, desde el Corydon de la *Bucólica* II virgiliana («*Formosum pastor Corydon ardebat*») y del Damón de la VIII (Cooper 1977: 103); las preguntas de los pastores al pastor Galo, tristemente enamorado, están relatadas en la *Égloga décima* de Virgilio, que traduce así Juan del Encina:

Vinieron te a ver pastores
 los pastores y vaqueros
 los vaqueros y porqueros
 y otros más consoladores.
 y Menalcas muy ahotas
 con bellotas
 y todos de tus dolores
 preguntando te mil notas.

Apolo te vino a ver
 y te dixo manzilloso;

22. En el mismo *Cancionero sevillano*, un «Juan, pastor» se menciona en el villancico dialogado «¡Dadme albricias! —¿De qué, Bras?»: «Juan, pastor a quien las damas / dexaron en el pellejo»; pero podría editarse el texto, sin que cambie el sentido como «Juan Pastor, a quien las damas...», (Frenk *et al.* 1996: 284).

23. Así lo afirma al comienzo de su ajustado análisis de la pieza: «...una obra no teatral en el sentido estricto de la palabra» (Maurizi 2010: 125); y lo repite más adelante: «no es una obra de teatro stricto sensu» (2010: 127), aunque en las conclusiones destaca —con acierto— su teatralidad.

24. El análisis literario de la pieza que hace Maurizi en su trabajo mencionado de 2010 destaca todos estos aspectos.

Galo, por qué estás penoso,
por qué quieres padecer... (Encina 1989: f. XLVII^v).

Estos modelos pastoriles virgilianos y cancioneriles generan eso que Maurizi llama con justeza una «semántica de la tristeza» (1994: 16). Por otra parte, se ha señalado que la confrontación entre los pastores añade un sentido de conflicto humano, y por tanto de drama, al menos psicológico, que despierta el interés emocional del diálogo de Lucas Fernández (Lihani 1973: 102).

El lenguaje sayagués, tan propio del teatro de los salmantinos y especialmente de Lucas Fernández, se ha interpretado como mecanismo de comicidad por el rusticismo representado en los ambientes cortesanos (San José Lera 2016). Desde su aparición en las escenas navideñas de las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, el lenguaje pastoril tiene una textura dramática indudable, como procedimiento de distorsión y de risa en escena, que aprovechan con maestría dramática dramaturgos posteriores, desde Gil Vicente al joven Lope de Vega (Salvador Plans 1992). Naturalmente, no se trata de un habla real de pastores, ni de un dialecto, sino de un lenguaje artificial con el que se plasma en los textos la diferencia sociolingüística, con intención cómica o caracterizadora; ningún pastor habló nunca como Juan Pastor o como Bras, como tampoco ningún esclavo negro, ninguna gitana o ningún vizcaíno lo hicieron como se recoge —mediante aproximaciones fonéticas y tipográficas— en los textos dramáticos donde intervienen esos personajes cómicos. Tomassetti (2008: 139-140) ilustra con este villancico y la glosa del *Cancionero musical de Palacio* atribuida a Badajoz el léxico pastoril como indicador de género, pero sin referirse a su presencia y utilidad en las piezas dramáticas, ni recordar el texto de Lucas Fernández.

Podrían haberse utilizado para esta ilustración otra decena de los villancicos pastoriles dialogados recogidos en el *Cancionero musical de Palacio*,²⁵ que tratan temas tan diversos como la timidez del amador (nº 169), la insensibilidad de la amada (nº 176), la consolación de un pastor a otro cuya amada se ha casado (nº 281, 282), el diálogo entre caballero y pastor (nº 283, 284); o el interesantísimo «Quédate, carillo, adiós» (nº 304), con música de Juan del Encina, y del que se ha señalado el posible contenido autobiográfico en ese pastor Juan que quiere pasar «a Estremo» en Portugal, para huir del veneno («rejalgar») de la sierra donde habita:

—Más quiero entre los ajenos
morir y servir de balde
que esperar a ser alcalde,
siendo a mengua de hombres buenos.
Estos prados están llenos
para mí de rejalgar.
A Estremo quiero pasar (Barbieri 1890: 196-197; Romeu 1965: 404-406).²⁶

En todos ellos, independientemente del tema, del dinamismo dialogal, de la intensidad dramática, el pastor se caracteriza por su habla rústica con ese léxico estereotipado: *quillostrar, aborrrir, huerte, amodorrado, cordojo, gasajo*, juramentos rústicos (Pesi a Diez, Juri a San, por san Pego...), etcétera.

25. Los números remiten a la edición de Romeu (1965).

26. El diálogo del villancico se presta a la interpretación autobiográfica a través de un procedimiento de máscara pastoril de personajes reales: el pastor Juan sería Juan del Encina, que se queja de la falta de generosidad y de la ignorancia musical y poética de su entorno («que más sienten de çençerro / que no de buenos albogues / aunque sirviendo te ahogues / soldada no saben dar»); y el amigo del que se despide, otro personaje cortesano sin identificar: «La composición puede reflejar un momento de crisis de Encina, seguramente el inmediato a su partida de la casa de Alba» (Romeu 1965: 406). La composición no figura en el *Cancionero* de 1496. La identificación del Pastor Juan con Encina, originada, al parecer en Barbieri, suele aceptarse por los estudiosos encinianos a partir de la rúbrica de la Égloga I: «adonde se introduzen dos pastores... y aquel que Juan se llamava, entró primero en la sala (...) y en nombre de Juan del Enzina llegó a presentar cien coplas...» (véase Freund Schwartz 2017: 192, n. 52).

Estas composiciones dialogadas, como ocurre con nuestro *Diálogo para cantar*, encierran una célula de dramaticidad y presuponen una realización oral, que nos permite imaginar un acento rústico pronunciado, portador de comicidad. Esta interpretación dramática del poema permite su consideración en las órbitas concéntricas de teatralidad y en la flexibilización genérica que dibuja Díez Borque, al situar el texto:

en un continuum de recitable, cantable, representable, ritual..., el cual no permite esa ilusoria y definida delimitación genérica, antes bien nos sitúa ante un compuesto complejo (...) Desvelarse para delimitar purezas de teatralidad en el XVI supone perder de vista un montón de textos que tuvieron realidad escénica visual, con los que el público disfrutó, sin pararse a aquilatar delimitaciones genéricas (Díez Borque 1987: 486-487).

La categorización enciniana de «villancicos» en su *Cancionero* de 1496 no tiene solo que ver con su forma o con su contenido temático, sino que implica y desarrolla su funcionalidad dramática. Una pieza dramática puede recoger explícitamente un villancico concreto quizá porque, como señala Alín (1991: 26), al autor le interesa ese y no otro; pero también puede dejar abierta la elección: el hecho de que haya piezas dramáticas sin villancico explícito tendría que ver con la libertad del autor para elegir la pieza en el último momento como ha señalado Maurizi (2008: 462), o para que la elijan los responsables de la función concreta. Desde esa perspectiva podemos considerar que los libros de música, como los que recogen el villancico «¿Quién te hizo Juan Pastor?» constituyen repertorios de textos y músicas que pudieron ser cantados en el marco de una representación teatral.

El *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández correspondería a ese espacio de confluencia de la lírica con la teatralidad que habitualmente se considera fuera de lo teatral, pero que, al margen de criterio de pureza de género, improcedente en la construcción de esos espacios de teatralidad difusa a los que ya me he referido (Díez Borque 1984 y 1987), tiene una funcionalidad escénica indudable. Es inevitable pensar en el modelo de Encina en el uso teatral de sus villancicos (Haro 2002) y, sobre todo, en ese hipotético espectáculo teatral conjugado con sus romances y villancicos de desecha para un festejo cortesano de los Alba (Bustos Táuler 2008: 513). La repetición del modelo por Lucas Fernández y su inclusión en la colección de *Farsas y églogas* de 1514 con los otros textos representados vendría a ratificar su uso dramático.

Si aplicamos a la pieza de Lucas Fernández esa especie de reactivos de teatralidad, sobre los que apoyar su consideración y funcionalidad dramática, podríamos considerar, por ejemplo, la didascalia explícita inicial que constituye la rúbrica («Entrodúcense...»), las didascalias implícitas que contiene, referidas, por un lado, a la indumentaria del pastor («el capote y berbilletas / ya lo tienes aborrido»), por otro al espacio dramático («o la que trae el ganado / por allí en somo a pracer?»), a la quinésica y gestualidad de los personajes en la enunciación oral («arrójome por el suelo / (...) / Trayo ya inficionado / el ayre con mis sospiros»), perceptible a ojos del interlocutor:

Tu muy grande tribulanza
tu gesto bien te la da
que muy llagrimoso está
y con triste semejança (Fernández 1514b: ff. VI^{r-v}).

La fosilización del discurso teatral en el interior del texto lírico es un hecho repetido y constatado en estas manifestaciones primeras de nuestro teatro.²⁷

27. Maurizi, a pesar de considerar la pieza no teatral, sino cancioneril y áulica que requiere una música de cámara, destaca con acierto en sus conclusiones algunos aspectos de su teatralidad, que se debe «no solo a su carácter dialogal, sino a cierta gestualidad interna» (2010: 136). Marta Haro (2003) señaló las marcas teatrales de los villancicos pastoriles dialogados de Juan del Encina, relacionando las composiciones con el fasto cortesano.

La condición teatral (y musical) es perceptible sin duda en tres versos (que curiosamente se parecen en su estructura repetitiva a los que he citado arriba de Encina), que solo adquieren sentido y funcionan en su realización pragmática enunciativa, o sobre la estructura musical que permite mayor flexibilidad y en la que se pueden variar intensidades y entonaciones, y controlar ritmos y pausas:

JUAN: ¡Ay, ay, ay, ay, triste yo! (v. 11)
 BRAS: Dime, dime, dime, di (v. 50)
 JUAN: Dime, dime, dime, hermano (v. 137).

El final truncado de la pieza muestra también, con claridad, su funcionalidad dramática como pieza de interludio musical; los dos versos finales anuncian una continuación que el texto no recoge:

Darte quiero a conocer
 quién me hace padecer (vv. 156-157).

Y que los espectadores presentes en la representación podrían resolver sin dificultad.²⁸

Es muy significativo que la pieza haya interesado más a los musicólogos que a los filólogos, que se limitan a recogerla como una pieza «marginamente dramática y que podría considerarse, según Cotarelo, como la primera ópera en lengua romance» (Hermenegildo 1972: 32-33).²⁹ No la considera, por ejemplo, en su fundamentado estudio sobre el villancico teatral, Alberto del Río (2007), a pesar de dedicar un espacio considerable a la funcionalidad de la música, como interludio o final, en el teatro de Lucas Fernández. Álvaro Torrente, sin embargo, no duda en considerar la pieza como novedosa y excepcional en el panorama teatral del Renacimiento español (2003: 280-281).

La condición musical de la pieza que nos ocupa se hace explícita en la rúbrica y en la referencia al punto de partida de una musicalización previa y conocida que indica la preposición («sobre Quien te hizo...»), como ya he señalado. Ya Pedrell (1903: 46) ponía la pieza dramática en el cimiento de los orígenes de la zarzuela, como representación escénica que mezcla los parlamentos hablados con los cantados, que derivaría de las églogas del primitivo teatro de Juan del Encina «el doble fundador de nuestro arte dramático y musical» (p. 48).³⁰ Rechaza Subirá esta relación, calificándola de «extraviada» (1962: 19) sobre la idea que afirma de que el villancico escénico tiene solo carácter epilodal, lo cual no es del todo cierto, pues hay piezas musicales que funcionan como interludios (como por ejemplo en la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, de Lucas Fernández). Lihani (1973: 105) afirma que la condición de la pieza es la de una «musical comedy» más que la del desarrollo de un drama hablado («rather than a straight forward spoken dramatic representation»).

28. Como he señalado antes, para Lihani (1973: 105) este final en suspense, que esconde para el lector el nombre de la amada, sería resuelto para los espectadores de la representación concreta de la pieza, quizá realizada ante el príncipe don Juan (del mismo nombre que el pastor), quizá también con la presencia en la sala de la “pastora” o princesa aludida. O por el propio contexto de la representación.

29. Ann Livermore (1944: 192) se hace eco de esa apreciación, pero matiza que, aunque es la primera pieza escénica concebida para ser cantada, su carácter repetitivo y rudimentario implica una visión muy elemental de lo operístico. Remitir al concepto de «ópera» para referirse a una pieza teatral musical de esta época es claramente anacrónico y solo se puede entender en el marco del presentismo histórico nacionalista que caracteriza a la obra de Cotarelo y que busca los orígenes de todo género musical importante para su momento en el pasado musical español.

30. «On appelle, en Espagne, *zarzuela*, une représentation scénique en laquelle alternent le chant et la déclamation. Il faut la considérer comme une dérivation de l'ancienne églogue et farce du théâtre primitif de Juan del Encina (1468?-1534), des *dialogos para cantar*, et de tout un fonds traditionnel de conceptions scéniques, qui force à reconnaître que le merveilleux théâtre espagnol existait à la fin du xv^e siècle et avait pris source dès ces années fécondes en renaissance (...) le caractère indigène de la musique descendait en ligne droite de Juan del Encina, le double fondateur de notre art dramatique et musical» (Pedrell 1903: 46 y 48). Lo antes dicho sobre Cotarelo y el concepto de «ópera» sería extensible a Pedrell y el concepto de «zarzuela» aplicado al teatro de Juan del Encina.

Gilbert Chase (1939: 297) entiende el *Diálogo para cantar* como la primera manifestación de composición profana semi-dramática y musical, aunque no hay indicio de que fuera representada nunca. El mismo investigador encuentra en la propia estructura de los villancicos, con las estrofas dialogadas a dos voces, el componente «semi-dramático», que justifica su inclusión como cierre de las églogas de Encina (Chase 1939: 296).

Las partituras que recogen el villancico de base de la composición de Lucas Fernández dibujan la composición a tres voces, pero, como es habitual (Valcárcel 1993: 338), no señalan ningún acompañamiento instrumental o modo de ejecución; los libros de vihuela contemplan una sola voz cantada, porque las demás voces son interpretadas por el instrumento; la voz cantada es acompañada por las voces, en ocasiones ornamentalmente glosadas, del instrumento acompañante, sobre todo cuando la voz calla. Salazar (1938: 103) da por sentado que la pieza de Lucas Fernández se cantaba acompañada por el «rabel dominguero» (instrumento para fiestas populares de domingo), a partir de la mención de este instrumento en la letra del villancico tal y como se recoge en el *Cancionero de Palacio* («Quando tú solías tocar / el tu rabé dominguero»). La estructura alternante del diálogo en la voz de los dos pastores en la pieza de Lucas Fernández permite suponer, hipotéticamente, la incorporación de dos o más instrumentos pastoriles: rabel y zampoña o dulzaina, por ejemplo, como apunta el propio Salazar (1948: 133, n. 1). O podemos pensar, también, en el conjunto instrumental contratado por la Catedral de Salamanca para el Corpus de 1505, y que debía ser habitual en estos festejos: «quatro menestriales que fueron la harpa, e el rabe e dos tañedores de viuela» (Espinosa Maeso 1923: 578); este conjunto instrumental es el que podemos adivinar también detrás de las anotaciones de gastos del Corpus de 1504: «Cañedo y los otros tañedores»; y en el de 1507: «Cañedo, Barrientos y otro con un rabiquete, tañedores» (Framiñán 2015: 293-294), bien diferenciados de otros músicos necesarios para la procesión y las danzas, que tocan atambores, trompetas e incluso el órgano portátil.³¹ No hay que olvidar que en alguno de estos festejos del Corpus de los primeros años del siglo XVI intervino Lucas Fernández (Framiñán 2015: 66-67 y 73-75).³²

Chase (1939: 297) entiende que la monótona interpretación de 154 estrofas al tono del villancico podría evitarse alternando partes cantadas y tocadas con alternancia de instrumentos; o incluso podría pensarse en la alternancia de canto y recitado (como se acostumbra a interpretar en la actualidad las piezas más largas del *Cancionero de Palacio*). Álvaro Torrente (2003: 280) señala la posibilidad de ejecutar interludios instrumentales entre las coplas, práctica habitual en la corte de los Reyes Católicos y calcula (siguiendo a Lihani 1973) la duración de su ejecución. Valero (2002: 16-17), según la tradición de historiadores de la literatura, considera muy escaso su carácter dramático e imagina una especie de *contrafactum* amoroso de la antífona litúrgica, en el que los cantores representan los dos coros que intervienen alternativamente. Otro modelo que se puede tomar en consideración es el contemplado para la interpretación de los romances con villancico de desecha en el cancionero

31. «Cañedo y sus compañeros, por las dos veces que tañeron» cobran también en el Corpus de 1508; sin embargo, en esta ocasión, según leemos en la anotación siguiente, lo que tañían eran sacabuches: «Item más, se dieron a los dichos sacabuches por la segunda vez que tañeron, tres reales, y pan y vino». Sin embargo, en el Corpus de 1501 el mismo Cañedo, con otro tañedor, toca inequívocamente la vihuela: «Item di a Cañedo y a su compañero un castellano porque fueron tañendo en sendas vihuelas ante el arca» (Framiñán 2015: 290). En el Corpus de 1513 se paga ducado y medio a «tres tañedores», sin especificar (Framiñán 2015: 295). Los conjuntos instrumentales de las capillas nobiliarias incluían ministriles altos (un grupo de vientos, con sacabuches, trompetería y tambores) y ministriles bajos (laúd, arpa, vihuela o flautas), y acompañaban, junto con los cantores, distintas ceremonias y celebraciones; con frecuencia, las casas nobiliarias prestaban esos conjuntos para celebraciones urbanas, civiles o religiosas, o a la misma casa real (Freund Schwartz 2017: 200).

32. El acompañamiento instrumental de la voz, con distintos instrumentos según las circunstancias, la explica Johannes Tinctoris en sus *De inventione et usu musicae libri quinque* hacia 1481; por ejemplo, en el lib. IV, cap. iv: «Quid sit lyra populariter leutum dicta, quid etiam quaelibet instrumentalis species ex ea producta, utpote (iuxta linguam vulgarem) viola, rebecum, ghittera, cetula, et tambura». Y, citando a Virgilio (*Geórgicas* IV, 464-466), recuerda el amoroso lamento de Orfeo acompañándose de la lira (Tinctoris ca. 1480, IV, iv: 33). La vihuela o viola, de arco o pulsada, pudo sustituir la sonoridad tenue de la lira en las canciones amorosas, y los conjuntos de violas pueden testimoniarse en los inventarios de las casas nobiliarias castellanas (Freund Schwartz 2017: 188-189).

musical de Encina, desarrollando a voz solista los romances o las canciones, y en forma polifónica los villancicos de desecha (Terni 1974: 39).

Como señala Knighton (1999: 46) no se conoce la música del *Diálogo*, pero seguramente siguiera el modelo polifónico del villancico de Badajoz, con repetición de su sección B en cada estrofa. La melancolía del villancico original acompaña bien la enfermedad de amor del pastor Juan, adecuándose a esa unión de «sentencia de la letra y conformidad del canto con ella» que prescribía Marcos Durán en su *Comento sobre Lux Bella* (cit. en Pastor Comín 2017: 160, n. 4): «Ca en cada tono ha de ser conforme la composición y la melodía del canto con la sentencia de la letra». La adecuación de los tonos de la música a los temperamentos formaba parte de la teoría musical renacentista, y se lee, por ejemplo, en otro de los tratados musicales sobre los que pudo formarse la educación musical de Lucas Fernández como cantor, el *Musica Practica*, de Bartolomé Ramos de Pareja (Bolonia, 1482), *Tractatus tertius* («In quo de tonis sive modis aut tropis plena cognitio ponitur»). Allí, en el capítulo tercero («In quo musica mundanae, humanae ac instrumentalis per tonos conformitas ostenditur»), se señala que «nam quatuor illi modi quatuor complexiones hominis movent» (Ramos de Pareja 1901: 56), y se asigna un modo a la tristeza y la melancolía. Ambos tratadistas formaron parte del Estudio Salmantino (Galán Gómez 2016: 19-20).³³

Las relaciones entre las figuras retóricas y la música se han estudiado sobre todo como recurso del manierismo de mediados del siglo XVI y en el siglo XVII (Vickers 1984); pero el descubrimiento y difusión de la *Institutio oratoria* de Quintiliano en 1416 por el humanista Poggio Bracciolini puso la retórica clásica en contacto con las artes (Soriano 2013). La educación retórica de los compositores queda fuera de toda duda, y la eclosión editorial de Quintiliano entre 1470 y 1520 también.³⁴ La Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca conserva, por ejemplo, un ejemplar de la edición veneciana por Bonetus Locatellus de 1493, la primera con comentarios de Raphael Regio, que utilizó notas anteriores de Lorenzo Valla (Soriano 2013: 89); y aunque Quintiliano no fuera negocio para las imprentas españolas (Clavería 1995), el mercado europeo abastecía de ejemplares sobrados a los centros del saber, donde se estudiaban también los fundamentos de la retórica en compendios como el de Nebrija, *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*. Por eso, no está de más tomar en consideración su posible papel en la formación de los músicos y asomarse a sus contenidos musicales.³⁵

En el capítulo X del libro I, Quintiliano equipara a los músicos con los poetas:

Nam quis ignorat musicen, ut de hac primum loquar, tantum iam illis antiquis temporibus non studii modo verum etiam venerationis habuisse ut idem musici et vates et sapientes iudicarentur (I, x, 9).

33. Para los músicos del siglo XVI la estructura versal y estrófica era una estructura musical «una unidad de poesía y música que crea una retórica totalmente autónoma» (Valcárcel 1993: 337). La unión de música y texto, la música vocal, era el modelo básico para recuperar los efectos prodigiosos de la música, como señala M^a José Vega (1999: 223) y toda la retórica musical se construye sobre la base de la incorporación del concepto aristotélico de *mímesis*.
34. «Quintilian's *Institute of Oratory*, first printed in 1470, had at least 18 editions by 1500» (Vickers 1984: 4). «Desde la primera edición romana de 1470 hasta 1538 ya había sido publicado [Quintiliano] más de cuarenta veces (...) De hecho, entre 1482 y 1599 más de cuarenta ediciones presentaban textos de la *Institutio* con anotaciones y comentarios realizados por intelectuales de todo el continente» (Soriano 2013: 89). Sobre la presencia de Quintiliano en bibliotecas españolas, véase Soriano 2013: 95-100.
35. Los teóricos como Gaffurio, uno de los más famosos de finales del siglo XV y principios del XVI, fundamentan su concepto básico de la música sobre la teoría retórica de Quintiliano (Soriano 2013: 656); Gaffurio es uno de los teóricos extranjeros citados por el salmantino Domingo Marcos Durán en su *Súmula de canto de órgano* (Galán Gómez 2016: 68). Más aún, en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca se conserva un interesantísimo ejemplar de la edición de 1497 del *Practica musicae* de Gaffurio, procedente del convento de San Esteban, con anotaciones añadidas en las que se recogen fragmentos de Quintiliano, Apuleyo, Francesco Negri, entre otros; es decir, el lector de ese volumen estaba muy interesado en cuestiones de retórica, gramática etc., como estudia Knighton, que publica la tabla con los añadidos manuscritos y estudia su contenido (2011: 22 y ss.); sobre la enseñanza musical en la Salamanca de finales del XV y principio del XVI y sus fuentes humanistas —incluido el ejemplar anotado de Gaffurius— véase también García Pérez 2015: 337-338. Agradezco a Ama-ya García Pérez que me proporcionara estas referencias al ejemplar salmantino de Gaffurius.

[Porque ¿quién no sabe que en los primeros tiempos la música (para hablar primeramente de ella) se mereció, no sólo tanto aprecio, sino tanta veneración, que los músicos, poetas y sabios se tenían por una misma cosa?].

Los efectos de la música son necesarios para la poesía, y de esa forma se expresan los afectos, como leemos en este pasaje, fundamental para la relación entre música y retórica en el Renacimiento (Vickers 1984: 5-6):

*Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in rhythmum et melos, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non haec omnia oratori necessaria? (...) Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit totaque arte consentit cum eorum quae dicuntur adfectibus (I, x, 22-24).*³⁶

[El músico Aristogeno divide la modulación de la voz en ritmo y melodía. Lo cual ¿quién no dirá que es necesario para la oratoria? (...) Porque con diversas modulaciones canta con voz levantada las cosas grandes; con dulzura, si son de gusto; si indican moderación, con suavidad; y toda la habilidad del músico está en expresar el afecto de lo que canta].

Sería necesario llevar a cabo un análisis musicológico —para el que no estoy capacitado— de las versiones conservadas en las fuentes musicales (*Cancionero Musical de Palacio*, Valderrábano, Daza, *cancioneiros* portugueses) para asegurar en la textura musical del villancico las categorías retóricas de *decorum* y de *gravitas*, que Wilson atribuye a la expresión de tristeza (Wilson 2001). Texto y música generarían una amalgama artística equivalente a la unión retórica de *res et verba*, incrementada ahora por el aporte del *sonus*. Algunas secuencias melódicas descendentes del villancico en su versión del *Cancionero de Palacio* apoyarían esta adecuación retórica de texto y música.³⁷

Ciertamente, al hilo del villancico generador, el componente musical del texto de Lucas Fernández es esencial, no meramente complementario; desde él, por ejemplo, puede explicarse el hipermetricismo del v. 21; aunque es necesario contar con la sinafia que se produce con el v. 20 (vi *vo-* / *-y* siendo), el efecto se articula mejor si pensamos en sobreponer al verso una estructura musical, que concede mayor libertad al texto cantado que a la métrica poética (Alín 1991: 34).

Pero su funcionalidad debe entenderse, además, como eminentemente dramática, como ya he señalado. La teatralidad de la pieza no depende de su acción dramática (escasa, como señalaba Chase 1939: 297), sino de su capacidad para integrarse en la acción dramática de una pieza mayor e ilustrar estados de ánimo de los personajes; es decir, al integrarse como interludio de piezas representadas y no como una representación independiente. El uso «incidental» del villancico como principio y, sobre todo, final de la pieza representada, definiendo el espacio dramático, es el papel más evidente de la música en el teatro de los salmantinos; pero al mismo tiempo adquiere valor estructurador en algunas obras (Surtz 2017: 162-163). El mismo uso escénico de la música, como interludio de ambientación del estado de los personajes, usa Lucas Fernández en la *Comedia en estilo pastoril* (primera de su colección), cuando Bras Gil y Beringuella han llegado a un encuentro

36. «Debido a la autoridad que tuvo la obra de Quintiliano entre los siglos xv y xviii, numerosos profesionales y teóricos de la música hicieron uso de estas palabras» (Soriano 2013: 650). Véase también Wilson 2001.

37. Rey Marcos (1991: 26) señala cómo ciertos movimientos ascendentes y descendentes de la melodía parecen ajustarse a los sentidos del texto en los villancicos encinianos. Barbieri (1890: 183) hace la siguiente valoración a propósito de la música del villancico en su evolución del *Cancionero Musical de Palacio* a Daza: «Respecto a la música, es de advertir que andando el tiempo había cambiado esencialmente, no sólo por la melodía sino por el ritmo ternario en la obra primitiva de Badajoz y binario en la posterior de Daza; pero en tales cambios y modificaciones no hubo progreso, pues, comparadas ambas obras, resulta la de Badajoz (...) muchísimo mejor en su totalidad que la de Esteban Daza». La partitura del villancico de Badajoz, transcrita a la moderna, puede verse en Anglés (1947: 218). Un análisis musical solvente de piezas de origen popular en distintas fuentes, cancioneriles, vihuelísticas y en Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, puede verse en Rubio de la Iglesia (2014). Sobre el uso y la terminología de los semitonos y alteraciones en la teoría musical medieval y renacentista, véase García Pérez 2020.

amoroso y felizmente entonan un cantar «por que más nos reolguemos» (v. 16): «En esta montaña / de gran hermosura / tomemos holgura». La doble condición de Lucas Fernández de músico (cantor, catedrático de música en la Universidad de Salamanca y compositor, del que se conservan dos piezas en el *Cancionero Musical de Palacio*)³⁸ y autor teatral (doble condición que se produce también en Juan del Encina) hace inseparables los dos territorios.³⁹ Y condiciona el sentido de la pieza, no concebida en libertad, sino en función del resultado que puede ofrecer en un contexto espectacular, como ocurre con algunas piezas musicales encinianas (Terni 1974: 23).

Posteriormente, Gil Vicente da muestra de esa integración de formas líricas populares en el desarrollo de una pieza dramática. Su uso del romance de Flérida y don Duardos como cierre de su *Tragicomedia de don Duardos* muestra bien ese uso como «refuerzo performativo» (en expresión de Sandra Boto 2020: 110) del poema tradicional (del que existen varias versiones); la didascalía es, más que nunca, explícita a este respecto: «Este romance se dice representado & después tornado a cantar por despedida». El procedimiento de integración de lo lírico musical (tradicional o no) será posteriormente habitual en tantas comedias áureas, como ilustración escénica, y, en algunos casos (*El caballero de Olmedo*, *La serrana de la Vera*, por mencionar dos de las más conocidas), como generador de su desarrollo argumental; en esos casos percibimos una voluntad de reconstrucción de esos espacios de indefinición narrativa respecto a precedentes argumentales que generan en romances y canciones ese arte de la sugerencia tantas veces destacado. El desarrollo argumental en que se integran la canción «Que de noche le mataron, al caballero», o el romance «Allá en Garganta la Olla, / en la Vera de Plasencia...» en las dos comedias mencionadas, explica aquello que en la canción o en el romance queda sin explicar. El final truncado de nuestro *Diálogo para cantar* puede fácilmente tener el mismo uso dramático, ilustrador o generador de desarrollo dramático, como he señalado antes.

Con esta combinación de sentidos y perspectivas, entendiendo bien a mi parecer las complejas dimensiones del *Diálogo para cantar*, dio carta de naturaleza escénica al texto la compañía segoviana Nao d'amores en el espectáculo *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2014, dirigido por Ana Zamora y cuya producción musical corrió a cargo de la llorada Alicia Lázaro (2014). El *Diálogo* se interpreta allí precediendo cada una de las piezas profanas interpretadas (tres de ellas), cuyo título se anuncia, alternando el canto del grupo de actores, que cantan el villancico a tres voces con acompañamiento del grupo instrumental, con algunas de las coplas de Juan Pastor, cantadas por el actor protagonista de cada pieza (uno de los cuales interpreta la melodía del bajo, quizá por adaptarse mejor a las características de su voz). Esta recuperación permitió a la compañía tejer con eficacia y sentido en un solo espectáculo varios de los textos, profanos y religiosos, del salmantino. Quedó así nuestro texto, integrado como preludeo e interludio, en la dramaturgia de las obras del autor salmantino, seguramente tal y como él había pensado su funcionalidad al incluir la pieza en su impreso de 1514. Poesía, música y teatro quedaron allí fusionados para pasar, con brillantez y acierto, del impreso a las tablas.

38. Según Knighton (1999: 45), el villancico «Di, por qué mueres en cruz» (*Cancionero Musical de Palacio*, nº 147), aunque no lleva atribución, es probablemente de Lucas Fernández, que lo emplea en el cierre de su *Auto de la Pasión*. También sería suyo el villancico «¡A la caça, sus, a la caça!» (*Cancionero Musical de Palacio*, nº 330) atribuido a «Luchas»; se debe entender la grafía ch como representación del fonema [k]: a Lucas Fernández se le identifica con frecuencia en los documentos como «Lucas» o «Lucas el cantor».

39. «È infatti impossibile pensare, in una natura come la sua, così unitaria, un precoce sviluppo poetico e non musicale» (Terni 1974: 39).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALÍN, José María (1991), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (ed.) (1990), *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ANGLÉS, Higinio (1947), *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de Palacio. Polifonía profana*, 2, Barcelona, CSIC.
- ASENSIO, Eugenio (ed.) (1952), *Cancionero de Juan de Molina (Salamanca, 1527)*, Valencia, Castalia.
- ASKINS, Arthur L.-F., & Jack SAGE (1976), «The Musical Songbook of the Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon. (ca. 1603)», *Luso-Brazilian Review*, 13/2, pp. 129-137.
- BARBIERI, Francisco Asenjo (1890), *Cancionero musical de los siglos xv y xvi, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Tipografía de los Huerfanos.
- BELTRAN, Vicenç (1999), «Tipología y género de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en Javier Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 27-53.
- BELTRAN, Vicenç (2014), «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, dir. Cesc Esteve, Salamanca, SEMyR, pp. 21-63.
- BEYSTERVELDT, Antony Van van (1972), *La poesía amorosa del siglo xv y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2021), «El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral», *Hipogrifo*, 9/1, pp. 101-129.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, & Javier MARÍN LÓPEZ (2019), *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)*, Kassel, Reichenberger.
- BOTO, Sandra (2020), «Flérida y Don Duardos: diálogos ibéricos na transmissão do romance», en *Viejos son pero no cansan. Novos Estudos sobre o Romanceliro*, ed. Sandra Boto, Jesús Antonio Cid y Pere Ferré, Coimbra, Madrid, Faro, Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal, pp. 109-126.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2008), «Villancicos pastoriles de desecha en el Cancionero de Juan del Encina (1496): música renacentista y teatro de pastores», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, dir. Javier San José Lera, Salamanca, SEMyR, pp. 507-517.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2014), «Del cancionero cuatrocentista al teatro impreso: las Farsas y églogas de Lucas Fernández (1514) ante la tradición de los cancioneros de autor», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 789-800.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (1999), «Los villancicos de Juan del Encina», en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 293-316.
- CANCIONEIRO MUSICAL DE ELVAS, en DIAMM, *Digital Image Archive of Medieval Music*. <https://www.diamm.ac.uk/sources/4766/#/> [consulta: 07/05/2021].
- CANELLADA, María Josefa (ed.) (1976), Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, Clásicos Castalia.
- CAÑETE, Manuel (ed.) FERNÁNDEZ, Lucas (1867), Lucas Fernández, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid, Real Academia Española - Imprenta Nacional, pp. 38-47. en *Biblioteca Digital Hispánica*. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108695&page=1> [consulta: 07/05/2021].
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1921-1930), *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, Madrid, Gráfica Nacional, 9 vols.
- CHANSONNIER MASSON, en DIAMM. *Digital Image Archive of Medieval Music*. <https://www.diamm.ac.uk/sources/984/#/> [consulta: 07/05/2021].
- CHASE, Gilbert (1939), «Origins of the Lyric Theater in Spain», *The Musical Quarterly*, 25/3, pp. 292-305.
- CLAVERÍA, Carlos (1995), «Quintiliano, Virgilio y Horacio no son negocio. La imprenta española en el siglo xvi», *Criticón*, 65, pp. 5-15.
- COOPER, Helen (1977), *Pastoral: Mediaeval into Renaissance*, Brewer, Rowman and Littlefield.

- COTARELO, Emilio (ed.) (1929), Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, Real Academia Española - Tipografía de Archivos [reproducción facsímil de la primera edición de 1514].
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- DAMIANI, Bruno (1984), «Music in *La Diana* of Jorge de Montemayor», *Hispanic Review*, 52/4, pp. 435-457.
- DAZA, Esteban (1576), *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso...*, Valladolid, Diego Fernandez de Córdoba.
- DEVOTO Daniel (1994), «Un millar de cantares exportados», *Bulletin Hispanique*, 96, pp. 5-115.
- DÍEZ BORQUE, José María (1984), «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuesta de investigación», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. José. María. Ruano, Ottawa, Dovehouse, pp. 101-118.
- DÍEZ BORQUE, José María (1987), «Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», *Dicenda. Cuadernos de Filología*, 6, pp. 485-499.
- ENCINA, Juan del (1989), *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496*, ed. facsímil, Madrid, Real Academia Española.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo (1923), «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», *Boletín de la Real Academia Española*, 19, pp. 386-424 y 567-603.
- FERNÁNDEZ, Lucas (1514a), *Farsas y églogas...*, Salamanca, Lorenzo Liondedei, 1514, en *Biblioteca Digital Hispánica*. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064193&page=1> [consulta: 07/05/2021] [ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura R/9018].
- FERNÁNDEZ, Lucas (1514b), *Farsas y Églogas...*, Salamanca, Lorenzo Liondedei, 1514, RAE RM-63 en *Portal Lucas Fernández*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm8951> [consulta: 07/05/2021] [ed. digital del impreso conservado en la Real Academia Española, signatura RM-63].
- FIorentino, Giuseppe (2017), «Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, pp. 504-548.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús (2015), *El espectáculo dramático-festivo del Corpus en la Salamanca del Renacimiento*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- FRENK, Margit (1992), «Diez cancioncitas populares en un manuscrito valenciano del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, pp. 187-198.
- FRENK, Margit, (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit, José LABRADOR HERRÁIZ & Ralph A. DI FRANCO (eds.) (1996), *Cancionero sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- FREUND SCHWARTZ, Roberta (2017), «Love or liberality? Music in the Courts of the Spanish Nobility», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, pp. 173-204.
- GALÁN GÓMEZ, Santiago (2016), *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español*, Madrid, Alpuerto.
- GARCÍA PÉREZ, Amaya S. (2015), «Music and architecture in the historic façade of the University of Salamanca», en *New Perspectives on Early Music in Spain*, ed. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábre-gas, Kassel, Reichenberger, pp. 329-339.
- GARCÍA PÉREZ, Amaya S. (2020), «Los conceptos “diatónico”, “cromático” y “enarmónico” a lo largo de la historia», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 33, pp. 305-328.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. (2014), «Las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, un libro completo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 994-1003.
- HARO CORTÉS, Marta (2003), «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», en *Homenaje a Luis Quirante. 1: Estudios Teatrales. Anejo L. de la Revista Cuadernos de Filología*, ed. Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antoni Tordera, València, Universitat de València, pp. 191-204.
- HERMENEGILDO, Alfredo (ed.) (1972), Lucas Fernández, *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, Madrid, Escélicer.

- JOAQUIM, Manuel (1940), *O Cancioneiro musical e poético da Biblioteca Publica Hostênsia*, Coimbra.
- JONES, Royston. Oscar, & Carolyn R. LEE (eds.), (1975), Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia.
- KNIGHTON, Tess (1999), «Fernández, Lucas», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, dir. Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, pp. 45-46.
- KNIGHTON, Tess (2011), «Gaffurius, Urrede and studying music at Salamanca University around 1500», *Revista de Musicología*, 34/1, pp. 11-36.
- LAMBEA, Mariano, *Nuevo Incipit de poesía española musicada*, 2012, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0/_\[consulta:07/05/2021\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0/_[consulta:07/05/2021]).
- LÁZARO, Alicia (2014), «La Música en la obra de Lucas Fernández. Fuentes musicales», en *Farsas y églogas de Lucas Fernández*, dir. Ana Zamora, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico - Nao d'amores,. Madrid. https://www.naodamores.com/marcos/Dossier_Farsas_Eglogas/descargas/DOSSIER%20FARSAS%20Y%20EGLOGAS.pdf https://www.naodamores.com/marcos/Dossier_Farsas_Eglogas/descargas/DOSSIER%20FARSAS%20Y%20EGLOGAS.pdf [consulta: 07/05/2021].
- LIHANI John (ed.) (1969), Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Nueva York, Las Américas.
- LIHANI, John (1973), *Lucas Fernández*, New York, Twayne, 1973.
- LIVERMORE, Ann (1944), «The Spanish Dramatists and Their Use of Music», *Music & Letters*, 25/3, pp. 140-149.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017), *El villancico paralitúrgico. Un género en su contexto*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- MARÍN LÓPEZ, Javier (2017), «Peregrinos pensamientos en metro músico o los albores del villancico barroco hispánico», en Gaspar Fernández & Alonso de Bonilla, *Chanzonetas*, dir. Fernando Pérez, Ensemble La Danserye - Capella Prolationum, IBS Artist, pp. 2-5 [notas musicológicas para el CD].
- MAURIZI, Françoise (1994), *Théâtre et Tradition Populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix en Provence, Université de Provence.
- MAURIZI, Françoise (2008), «Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo xv», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, pp. 459-470.
- MAURIZI, Françoise (2010), «Un poeta cancioneril: Lucas Fernández», en *Convivio: Cancioneros Peninsulares*, ed. Vicenç Beltran y Juan S. Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 125-138.
- MENDOZA, Fray Íñigo de (1492), *Coplas de vita christi, de la cena cōla passio, [et] dela veronica cōla resurreccio de nuestro redētor, e las siete angustias [et] siete gozos de nuestra señora, con otras obras mucho prouechosas...*, Zaragoza, Pablo Hurus. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000251821&page=1>
- MONTEMAYOR, Jorge de (1554), *Las obras de George de Montemayor: repartidas en dos libros...*, Amberes, Juan Steelsio.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1572), *Cancionero del excellentissimo Poeta George de Monte Mayor, de nuevo enmendado y corregido...*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
- NAJERA, Esteban de (ed.) (1550) *Segunda parte de la Silva de varios romances...*, Zaragoza, Esteban de Nájera. [ed. facsímil con estudio de Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017].
- NELSON, Bernadette (2017), «Music and Musicians at the Portuguese Royal Court and Chapel, c. 1470-c.1500», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, pp. 205-241.
- OLMOS SÁEZ, Manuel Ángel (2012), «Entorno del Cancionero Musical de Palacio y el Cancionero de Segovia», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 28, pp. 43-66.
- PASTOR COMÍN, Juan José (2017), «La reescritura musical de Juan del Encina: poéticas más allá de la palabra», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517): XXXIX Jornadas de teatro clásico*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 159-175.
- PEDRELL, Felipe (1903), «La musique indigène dans le théâtre espagnol du xvii^e siècle», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 5, pp. 46-90.

- PUERTO MORO, Laura (2012), «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, 21, pp. 257-304.
- QUEROL GAVALDÁ, Miquel (1949), *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* (s. XVI), Barcelona, CSIC.
- QUINTILIANO, Marcus Fabius (2007), *Institutio oratoria*, Intra Text Edition CT, Eulogos. <http://www.intratext.com/X/LAT0332.HTM> [consulta: 07/05/2021]
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé (1901), *Música, practica*, ed. Johannes Wolf, Leipzig, Breitkopf und Härtel [facsimil de la ed. Bolonia, Baltasar de Hiriberia, 1482].
- REY MARCOS, Juan José (1991), «Estudio musicológico», en *Obra musical completa de Juan del Enzina*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 5-32.
- RÍO, Alberto del (2007), «The Villancico in the Work of Early Castilian Playwrights (with a note on the function and performance of the musical parts)», en *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, ed. Tess Knighton y Álvaro Torrente, Aldershot, Ashgate, Hampshire, pp. 77-98.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, & Daniel DEVOTO (eds.) (1954), *Cancionero llamado Flor de Enamorados (Barcelona 1562)*, Valencia, Castalia.
- ROMÁN, Jerónimo (1575), *Republicas del mundo: divididas en XXVII libros, ordenadas por F. Hieronymo Roman... dirigidas a la S.C.R.M del rey Don Philippe*, Medina del Campo, Francisco del Canto.
- ROMEU FIGUERAS, José (1965), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero de Palacio*, Barcelona, CSIC.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (1993), «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: se canta al tono de...», *Revista de Musicología*, 16/3, pp. 1505-1514.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2001), «Badajoz, Garci Sánchez de», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2, New York, Oxford University Press, p. 452.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2003), «Badajoz el músico y Garci Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 55-75.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2017), «Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, pp. 404-468.
- RUBIO DE LA IGLESIA, Fernando (2014), «Las melodías populares en *De Musica libri septem*, de Francisco de Salinas: estudio comparado de algunos ejemplos», en *Francisco De Salinas. Música, Teoría y Matemática en el Renacimiento*, ed. Amaya Sara García Pérez y Paloma Otaola González, Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 219-253.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo (1983-1984), «Juan de Valladolid: un poeta de juglaría en el siglo xv», *Castilla*, 6/7, pp. 101-112.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de (1595), *Obras do celebrado Lusitano o doutor Frãncisco de Sá de Mirãda collegidas por Manoel de Lyra*, Lisboa, Manuel de Lyra.
- SALAZAR, Adolfo (1938), «Music in the Primitive Spanish Theater before Lope de Vega», *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting (December 29th and 30th, 1938)*, Oakland (CA), American Musicological Society - University of California Press, pp. 94-108.
- SALAZAR, Adolfo (1948), «Música, instrumentos y danzas en la obra de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 118-173.
- SALVADOR PLANS, Antonio (1992), *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (ed.) (2015a), Lucas Fernández, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, ed. Javier San José Lera, en *Portal Lucas Fernández*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/su_obra_glosario/ http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/su_obra_glosario/ [consulta: 07/05/2021].
- SAN JOSÉ LERA, Javier (ed.) (2015b), Lucas Fernández, *Diálogo para cantar*, en *Portal Lucas Fernández*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/obra/dialogo-para-cantar/ [consulta: 07/05/2021].

- SAN JOSÉ LERA, Javier (2015c), «Lucas Fernández 1514-2014: historias y problemas de un impreso que cumple años», en *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, ed. Emilio Blanco, Salamanca, SEMyR, pp. 643-657.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2016), «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández», *Criticón*, 126, pp. 31-52.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2017), «Lucas Fernández entre representación y texto: los límites del impreso», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517): XXXIX Jornadas de teatro clásico*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-213.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969), *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, Madrid, Gredos.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, Fernando (2019), «E-Mp II-1335 (cxii'-cxiii/115v-116r)», en *Books of Hispanic Polyphony*, ed. Emilio. Ros-Fábregas, Madrid-Barcelona, CSIC - Institució Milà i Fontanals. <https://hispanicpolyphony.eu/piece/30141><https://hispanicpolyphony.eu/piece/30141> [consulta: 07/05/2021].
- SILVESTRE, Gregorio (1582), *Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre recopiladas y corregidas por diligencia de sus erederos y de Pedro de Caçeres y Espinosa...*, Granada, Fernando de Aguilar.
- SORIANO SANCHA, Guillermo (2013), *Tradición clásica en la Edad Moderna: Quintiliano y la cultura del humanismo*, Logroño, IER.
- STERN, Charlotte (1996), *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- SUBIRÁ, José (1962), «El villancico literario-musical. Bosquejo histórico», *Revista de Literatura*, 22, pp. 5-27.
- SURTIZ, Ronald E. (2017), «Music and Spectacle», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, pp. 145-172.
- TERNI, Clemente (ed.) (1974), *Juan del Encina. L'Opera musicale*, Firenze, D'Anna.
- TIMONEDA, Joan (1561), *Cancionero llamado Sarao de amor*, Valencia, Joan Navarro.
- TINCTORIS, Johannes (ca. 1480), *De inventione et usu musicae libri quinque*, en *Johannes Tinctoris Complete Theoretical Work. Early Music Theory Project*, dir. Ronald Woodley, Birmingham, University of Birmingham.
- <https://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneetusumusice/#pane0=Edited> [consulta: 07-05-2021].
- TOMASSETTI, Isabella (2008), *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Recihenberger.
- TORRENTE, Álvaro (2000), «The Villancico in Early Modern Spain: Issues of Form, Genre and Function», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8, pp. 57-77.
- TORRENTE, Álvaro (2003), «La música en el teatro medieval y renacentista», en *Historia del teatro español*, 1, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 269-302.
- VALCÁRCEL, Carmen (1993), «"Salgan los músicos y cante una mujer" (influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)», *Edad de Oro*, 8, pp. 333-355.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de (1547), *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas, En el qual se hallará toda diversidad de música. Compuesto por Enríquez de Valderrábano...*, Valladolid, [colofón: Por Francisco Fernández de Córdoba, impresor, Valladolid].
- VALERO MORENO, Juan Miguel (ed.) (2002), *Lucas Fernández, Farsas y églogas*, Salamanca, Ediciones Universidad, («Clásicos de Salamanca», 1).
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2009), «Fernández, Lucas», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, pp. 365-373.
- VEGA, María José (1999), «La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento», en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad, pp. 217-240.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, & Álvaro BUSTOS TÁULER (eds.) (2021), *Lucas Fernández, Teatro completo*, Madrid, Cátedra.

- VICKERS, Brian (1984), «Figures of Rhetoric / Figures of Music?», *Rhetorica*, 2, pp. 1-44.
- WHETNALL, Jane (2017), «Secular Song in Fifteenth-Century Spain», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, pp. 60-96.
- WILSON, Blake (2001), «Rhetoric and Music. Middle Ages and Renaissance», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Oxford University Press.