



Fecha de recepción: 20/06/2024

Fecha de aceptación: 13/07/2024

Artículo

Proyecto poético y estructura interna del *Cancionero* de Juan del Encina (96JE): trayectoria literaria y mecenazgo cortesano

The Poetic Project and Internal Structure of Juan del Encina's *Cancionero* (96JE): Literary Trajectory and Court Patronage

Citación: HARO CORTÉS, Marta (2025), «Proyecto poético y estructura interna del *Cancionero* de Juan del Encina (96JE): trayectoria literaria y mecenazgo cortesano», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 24-69. <https://doi.org/10.14198/rcim.27816>

Marta Haro Cortés

Universitat de València, España

marta.haro@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-6844-9275>

Financiación: Este trabajo ha contado con el apoyo del Proyecto de Investigación «Última fase del Catálogo de obras medievales impresas en castellano (1475-1601): del libro antiguo a las nuevas propuestas de edición» (PID2022-136675NB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Resumen

El conjunto de las obras literarias de Encina «hechas desde que hubo catorce años hasta los veinte y cinco» se gesta, por un lado, en el ambiente intelectual y de formación académica de las aulas universitarias salmantinas y, por otro, en su condición de asalariado de los duques de Alba. Si bien el mecenazgo cortesano impulsa su carrera artística, también le impone el canon genérico, temático y estilístico de la lírica cortés, de acuerdo con los gustos y el calendario ceremonial y festivo del palacio ducal. El proyecto poético que lleva a cabo Encina con su cancionero de autor responde a su afán de prestigiar su trayectoria literaria cortesana y culta como poeta cancioneril, teórico, músico y dramaturgo en pro de su reconocimiento como autor de prestigio. El *Cancionero* de Juan del Encina (96JE) se publica en Salamanca en 1496, el resultado es un incunable en folio que despunta, frente a otros cancioneros de autor, por su cuidado diseño editorial, supervisado por el autor, y por la innovadora y calculada planificación de su *dispositio*. La estructura interna del *Cancionero* —y la proyección de las aspiraciones literarias de Encina y de la evolución de su trayectoria poética— será el objeto de estudio del presente trabajo. La meditada y armónica disposición

Conflicto de intereses: La autora declara no tener conflicto de intereses.



Licencia: Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



de las composiciones de la colectánea se modela de acuerdo con los gustos poéticos y el canon de géneros, motivos, tópicos e imaginería de la lírica cortés. La maestría de Encina, su pericia técnica y agudeza retórica son el friso conceptual, preceptivo y formal que cohesiona y enaltece su producción cancioneril. El completo catálogo de poesía cortés (composiciones religiosas, alegóricas, coplas de amores, glosas de canciones y motes, canciones, romances y canciones con sus deshechas, etc.), más allá de dejar constancia de la destreza retórica y poético-cancioneril de Encina —y de legitimar su valía como autor consagrado—, pone los cimientos del principal objetivo del *Cancionero*: la vindicación del estilo pastoril en la poética culta cortesana (villancicos pastoriles, églogas dramáticas, *Traslación de las Bucólicas*). Encina con su cancionero de autor pretende también ennoblecer su trayectoria literaria, ser reconocido como autor de prestigio por la elite intelectual, preservar la fiel difusión textual de sus obras y ascender en el escalafón social hasta el mecenazgo regio.

Palabras clave: Juan del Encina; 96JE; incunable poético; imprenta; *Cancionero* 1496; estructura interna; proyecto poético; lírica culta cortés; villancico pastoril; espectáculo y teatralidad; mecenazgo cortesano

Abstract

Encina produced his literary works, «hechas desde que hubo catorce años hasta los veinte y cinco», both in the intellectual environment of his academic training at the University of Salamanca, and also as a salaried employee of the Dukes of Alba. While court patronage boosted his artistic career, it also imposed on Encina the generic, thematic, and stylistic conventions of courtly lyric poetry, all in accordance with the tastes and calendar (ceremonial and festive) of the ducal palace. In creating his *cancionero de autor*, Encina strove to lend prestige to his courtly and learned literary career as a *cancionero* poet, theorist, musician, and playwright. The *Cancionero* de Juan del Encina (96JE) was published in Salamanca in 1496. This incunabulum in folio stands out from other *cancioneros de autor* for its careful editorial design, supervised by the author, and for the innovative and calculated planning of its layout. This article focuses on the internal structure of the *Cancionero*, and how it relates to Encina's literary aspirations and the evolution of his poetic career. The deliberate and harmonious arrangement of the compositions in the collection is modelled on the poetic tastes and canonical genres, motifs, topics, and imagery of courtly lyric poetry. Encina's mastery, technical skill, and rhetorical acuity are the conceptual, prescriptive, and formal framework that lends coherence and quality to his *Cancionero*. The complete catalogue of courtly poetry (religious compositions, allegories, *coplas de amores*, *glosas de canciones y motes*, *canciones*, romances and *canciones con sus deshechas*, etc.), in addition to demonstrating Encina's rhetorical and poetic-song-writing skills—and legitimising his worth as an acclaimed author—lays the foundations for the main objective of the *Cancionero*: the vindication of the pastoral style in courtly poetry (*villancicos pastoriles*, dramatic eclogues, *Traslación de las Bucólicas*). With his *cancionero de autor*, Encina also aimed to enhance his literary career, to be recognised as a prestigious author by the intellectual elite, to preserve the faithful textual dissemination of his works, and to climb the social ladder up to royal patronage.

Keywords: Juan del Encina; 96JE; poetic incunabula; printing; *Cancionero* 1496; internal structure; poetic project; courtly lyric poetry; pastoral carol; spectacle and theatricality; court patronage



El 20 de junio de 1496 ve la luz en Salamanca, sin colofón, pero impreso en el taller de Juan de Porras, uno de los cancioneros de autor más relevantes de la poesía del siglo XV, el de Juan del Encina (96JE).¹ Un espléndido incunable en folio que reúne todas las obras del autor «hechas desde que hubo catorze años hasta los veinte y cinco» (rúbrica de la tabla que precede al *Cancionero*) y que despunta, frente a otros cancioneros personales, tanto por la originalidad y calculada planificación de la *dispositio* —basada, en líneas generales, en criterios de jerarquía socioliteraria y no en el orden cronológico o estrictamente genérico—, como por el impecable y cuidado diseño de composición e impaginación tipográficas, que avalan la implicación directa de Encina en la ordenación y edición de su compilación.²

1. Para el sistema de siglas e identificación de poemas, se sigue a Dutton (1990-1991), asimismo, se indicará, en las distintas composiciones, la foliación de la edición príncipe (Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, signatura I-8; ejemplar digitalizado: <https://www.rae.es/archivo-digital/cancionero-de-las-obras-de-juan-del-enzina> [consulta: 10/07/2024]). Se conocen 6 ejemplares de la *editio princeps*, todos incompletos: Évora, Biblioteca Pública y Archivo Histórico Municipal de Évora (Biblioteca Pública e Archivo Distrital de Évora), signatura Inc. 221; Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, signatura I-8; Milán, Archivo Histórico Cívico y Biblioteca Trivulziana (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), signatura Inc. B 64; Múnich, Biblioteca Estatal de Baviera (Bayerische Staatsbibliothek), signatura 2 Inc. c.a. 3323; Salamanca, Biblioteca particular; San Lorenzo de El Escorial (Madrid), Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, signatura 33-I-10. Descripción completa del incunable e información detallada de ejemplares, repertorios y ediciones, transcripciones y facsímiles, Rodado Ruiz (2022) y CMDC142. Estudio material del ejemplar de la Real Academia Española y de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Rodado Ruiz (2020). El taller en el que se imprime el *Cancionero* de Encina, conocido como la imprenta Nebrija, es la misma que editó la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija en 1492. Remito a Varona García 1994.
2. Es imprescindible la consulta de los trabajos de Beltrán (1998b y 1999) centrados, respectivamente, en la tipología y génesis de los cancioneros de autor y en el *Cancionero* de Encina y su relación con los cancioneros de autor. El estudioso lleva a cabo un brillante análisis de la disposición tipográfica y de la estructuración de los contenidos de la colección enciniana: «[Encina en su *Cancionero*] Abandonó la ordenación cronológica por otra sistemática, organizó su contenido a partir de un tratado teórico, dispuso los destinatarios de la colección y de las diversas composiciones y secciones según principios estamentales y subordinó la posición de los poemas a las jerarquías en vigor basadas en criterios socio-literarios» (Beltrán 1999: 52). Los argumentos de Beltrán (1998b y 1999) sientan las premisas fundamentales que ha seguido la crítica especializada, por ejemplo, Bustos Táuler (2009a) o Canonica (2018). Bustos Táuler (2009a: 23) resume con gran acierto el criterio que sigue Encina para la organización de su *Cancionero*: «el criterio ordenador de Encina en un primer nivel será jerárquico pero no genérico. Me explico: la primera sección de 96JE es la de poesía religiosa (seguida de la traducción de las *Bucólicas*, la poesía encomiástica, lo de amores, lo pastoril y el teatro) y en las secciones de géneros fijos frecuentemente ubicará en primer lugar lo religioso para, a continuación, insertar las piezas (mucho más numerosas) de amores: hay, pues, jerarquía, pero esta es ideológica y no genérica: lo religioso ocupa siempre la primera posición, independientemente del género respectivo (villancicos, canciones, coplas morales, etc.). Por otro lado —y topamos con otra novedad de la organización enciniana— en el segundo nivel de la *dispositio* de los textos, es decir, dentro de la sección respectiva. [...] De entrada, suele recurrir a los mismos criterios de jerarquía socioliteraria (primero lo religioso, después lo de circunstancias y por último lo de amores) que rigen para la configuración general de todo el incunable. Pero no es infrecuente que la sección en cuestión se ordene con arreglo a un complejo tejido de relaciones intertextuales y ecos entre los poemas de que consta [...]». En cuanto a la intervención directa de Encina en su edición del *Cancionero*, véanse Beltrán 1999 y Botta 2001. Recomiendo la consulta de la bibliografía de Encina de Stathatos (2003) y del Boletín Bibliográfico de la AHLM.

La práctica poética de Encina se enmarca, por un lado, en el ambiente intelectual y de formación académica de las aulas universitarias salmantinas y, por otro, en los gustos y materias literarios que le impone el mecenazgo artístico cortesano y nobiliario.³ La armonía entre academia y corte es la piedra angular del *Cancionero*; un cancionero personal que es moldeado para justificar y ennoblecer la trayectoria literaria de Encina y, por ende, para ser reconocido como autor de prestigio por la elite intelectual y ascender en el escalafón del patronazgo aristocrático.

EL MARCO PROEMIAL DEL CANCIONERO: MECENAZGO Y POÉTICA

El proemio general que inaugura el *Cancionero*, dirigido a los Reyes Católicos (ID4400, ff. 1^{r-v}), más allá de la alabanza y reverencia a los monarcas, siguiendo la tópica retórica de las dedicatorias y a modo de espejo de príncipes, es una clara declaración de intenciones. En primer lugar, explicita el objetivo de su compilación: «dar nuevo ser y nueva vida a mis muertas obras» (Pérez Priego 1996: 3), es decir, en su conjunto e impresas. Encina es consciente de que su producción es un todo que responde y adquiere sentido en el marco de su propia evolución literaria. Y, en segundo lugar, y no menos relevante, el autor, presentando el aval del mecenazgo de los duques de Alba, solicita la merced y protección de los reyes para que «enmudezcan todos los detractores y maldizientes» (Pérez Priego 1996: 4). En definitiva, la presentación de su *Cancionero* ante «vuestra real señoría», para alcanzar favor real en pro de reconocimiento literario.⁴

El siguiente eslabón paratextual es el prólogo-dedicatoria al príncipe Juan (ID4401, ff. 2^{r-v}) del *Arte de poesía castellana* (ID4401, ff. 3^{r-5v}). Ambas composiciones son, a mi juicio, una de las secciones clave del *Cancionero*. La única obra en prosa de Encina, su opúsculo sobre preceptiva poética, con toda probabilidad se debió gestar como un ejercicio académico, que habría circulado por la universidad salmantina hacia 1490 (Gómez Redondo 2024: 1031); prueba de ello es que Nebrija hace referencia y remite a Encina en el prólogo de su *Gramática de la lengua castellana* de 1492. Los nueve capítulos o lecciones del *Arte de poesía castellana* se adaptan en el *Cancionero* a un destinatario cortesano y se funden con el preliminar, que justifica la ofrenda del manual al heredero, subrayando su formación letrada:

se ha criado en el gremio de la dulce filosofía, favoreciendo los ingenios de sus súditos, incitándolos a la ciencia con enxemplo de sí mesmo.

3. Ynduráin (1999) se centra en el humanismo de Encina desde esta doble perspectiva: alumno de Nebrija y paniaguado de la corte ducal. Juan del Encina fue alumno de Nebrija en el *studium* salmantino y en su etapa de estudiante ejerció de paje de don Gutierre Álvarez de Toledo, cancelario de la universidad (y desde junio de 1496 obispo de Plasencia). Gracias a su intermediación, en 1492 entra al servicio de don Fadrique Álvarez de Toledo y doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, II duques de Alba. Por lo que toca al mecenazgo de los Alba, una buena síntesis en Bustos Táuler (2009a: 26-43 y 2011); respecto al linaje de los Álvarez de Toledo como mecenas, García Sierra (1998). En el palacio ducal de Alba de Tormes, Encina se ejercitará como músico, poeta y dramaturgo hasta 1497. Este periodo de servicio en el palacio ducal, 1492-1497, marca cronológicamente la mayor parte de la producción de Encina.

4. Dice Encina en el proemio a los Reyes Católicos: «Y por mandado de estos mis señores, que no solamente ellos, mas aun el menor de sus siervos quieren que enderece sus pensamientos y desseos en el servicio de vuestra alteza, hallándome muy dichoso en averme recebido por suyo, he copilado las obras que en este cancionero se contienen, adonde principalmente van algunas que no con poco temor avía dedicado a vuestra real señoría» (Pérez Priego 1996: 3-4).

Assí que, mirando todas estas cosas, acordé de hazer un *Arte de poesía castellana*, por donde se pueda mejor sentir lo bien o mal trobado, y para enseñar a trobar en nuestra lengua, si enseñar se puede, porque es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad. Y confiando en la virtud de vuestra real magestad, atrevíme a dedicar esta obra a su ecelente ingenio, donde ya florecen los ramos de la sabiduría, para si fuere servido, estando desocupado de sus arduos negocios, exercitarse en cosas poéticas y trobadas en nuestro castellano estilo, porque lo que ya su bivo juizio por natural razón conoce, lo pueda ver puesto en arte, según lo que mi flaco saber alcança; [...]

Y assí yo, por esta mesma razón, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar, pareciome ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas, porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido (Pérez Priego 1996: 8).

El *Arte de poesía castellana* atiende a los dos grandes ejes temáticos propios de este tipo de tratados: por una parte, se expone un elogio a la poesía y a la labor y condición del poeta (capítulos 1 al 4), que sirve de marco para la segunda parte, de carácter práctico, centrada en consideraciones históricas y preceptivas sobre el caso particular de la poesía escrita en lengua castellana (métrica, capítulos 5 a 7; licencias y figuras retóricas, capítulos 8 y 9).⁵ El capítulo tercero se centra en la distinción entre poeta y trovador:

el poeta contempla en los géneros de los versos, y de cuántos pies consta cada verso, y el pie de cuántas sílabas, y aún no se contenta con esto sin examinar la cantidad dellas. Contempla esso mesmo qué cosa sea consonante y assonante, y cuándo passa una sílaba por dos y dos sílabas por una, y otras muchas cosas, de las quales en su lugar adelante trataremos (Pérez Priego 1996: 15-16).

Encina va a trazar su propia horma y se va a definir artísticamente como poeta. El *Arte de poesía castellana* es la teoría poética literaria que justifica todo el *Cancionero* desde un punto de vista preceptivo; de ahí que ejerza como marco poético teórico de toda la compilación enciniana. Sin embargo, no puede pasarse por alto que prólogo y tratado forman una unidad con una aspiración evidente: la voluntad de Encina de formar parte de la corte del príncipe Juan como poeta y músico; escalar peldaños de mecenazgo y pasar de la corte ducal a la del heredero al trono.⁶

El tercer eslabón paratextual es el dirigido a los duques de Alba (ID4402, ff. 6^{r-v}), sus señores y mecenas. Un escrito de claro homenaje y exaltación de sus virtudes que concluye declarando con todo detalle la motivación que lo ha llevado a realizar la recopilación de sus obras:

Los que quisieren que sus obras florezcan y estén siempre verdes, que no se sequen, a la sombra de tales árboles [el duque y la duquesa de Alba] las deven poner. Y yo, con este desseo y esfuerço, me atreví agora a sacar esta copilación de mis obras, viéndome favorecido de tan

5. Para profundizar en los contenidos del *Arte de poesía castellana* y en las divergencias entre las teorías de Encina y su maestro Nebrija, son fundamentales los estudios de López Estrada (1979 y 1984); también recomendando Gómez Redondo 2000: 235-246 y 2024: 1031-1035, Weiss 1999, Salinas Espinosa 1999 e Ynduráin 1999.

6. Sabido es de sobra la esmerada formación que recibió el príncipe Juan y su gusto por la lectura y, ante todo, por la música. Para esta cuestión, véase Llorens Cisteró 1993, Pérez Priego 1992, Torre 1956, Valdivieso 2013 y González Arce 2016.

alta señoría, y la principal causa de las que a ello me movieron fue ésta. Y también porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías, que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sufrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixé ni me pasó por pensamiento. Forçáronme también a ello los detratores y maldizientes que publicavan no se estender mi saber sino a cosas pastoriles y de poca autoridad, pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras, mas antes yo creería que más. Movíme también a la copilación destas obras por verme ya llegar a perfecta edad y perfeto estado de ser vuestro siervo, y parecióme ser razón de dar cuenta del tiempo pasado y començar libro de nuevas cuentas (Pérez Priego 1996: 26-27).

La compilación de Encina pretende, de acuerdo con sus propias palabras, salvaguardar textualmente sus obras y restaurar aquellas deturpadas por la difusión,⁷ la defensa del estilo pastoril, y con él la de su propia producción literaria, y ser reconocido como escritor y poeta. El *Cancionero* cierra una etapa para «dar cuenta del tiempo pasado y començar libro de nuevas cuentas» (Pérez Priego 1996: 27), intención que ya había anticipado en el preliminar a los Reyes Católicos, y que subraya su disposición de ser apadrinado en la corte real o en la del príncipe.

Encina ha declarado sus aspiraciones y ha sentado las bases de su poética. Las composiciones de su *Cancionero* serán la prueba manifiesta de su maestría y calidad como poeta cancioneril y su particular y letrado homenaje a sus distinguidos dedicatarios y, por extensión, a los círculos eruditos y cortesanos.

COPLAS TEOLÓGICAS, ORACIONES E HIMNOS: EL CACIONERO DEVOCIONAL

La poesía religiosa obedece a esta circunstancia, «se convierte así en abanderada de la pericia técnica del autor» (San José Lera 1999: 185) y conforma la primera sección lírica del *Cancionero*. Las veintisiete composiciones religiosas —organizadas por criterios genéricos— pueden dividirse en dos secciones: coplas teológicas y litúrgicas (ff. 7^r-26^r) y traducciones de oraciones e himnos (ff. 26^v-30^v) (Bustos Táuler 2009a: 51-54). Las cinco primeras composiciones conforman el ciclo festivo de la liturgia: Navidad (ID4403, ff. 7^r-11^v), Epifanía (ID4404, ff. 12^r-13^r), Pasión (ID4405, f. 13^v, e ID4406, f. 14^r), Resurrección (ID4407, ff. 14^v-16^v) y Asunción (ID4408, ff. 17^r-22^r; con otra de alabanza a la Virgen como reina de los cielos ID6961, ff. 22^r-22^v), estableciendo un claro paralelismo especular con el orden de las églogas dramáticas religiosas. Siguen dos poemas propagandísticos de ocasión sobre iglesias de nueva construcción, probablemente compuestos por encargo, exaltando las indulgencias y perdones para los visitantes (ID4409, ff. 22^v-23^v e ID4410, ff. 23^v-24^v) y el poema *Memento homo* (ID4411, ff. 25^r-26^r), que también podría relacionarse con el calendario litúrgico de la Cuaresma, en concreto, con el del miércoles de ceniza y, por supuesto, con la tradición de las *Danzas de la muerte*. Y, por último, la segunda unidad,

7. De ahí, como señala Botta (2001), las rúbricas insistentemente auto-atributivas que se suceden a lo largo de toda la compilación. El *Cancionero* en este sentido supone la compilación, la ordenación y corrección de las obras y su edición en letra de molde. Sin duda, Encina era muy consciente de las ventajas de la imprenta para difundir su producción, como ha señalado con acierto buena parte de la crítica, Beltran (1995, 1998b, 1999) o Infantes (1999), entre otros. No olvidemos que se trata del primer cancionero impreso que ve la luz quince años antes que *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511, 11CG).

con la traslación de himnos y plegarias.⁸ Poesía docta, en suma, en la que Encina aplica las técnicas exegéticas propias del comentario de textos (la alegoría y la tipología) y, sobre todo, exhibe sus conocimientos teológicos.⁹

Pero, más allá de este alarde de maestría, Encina ha dispuesto, pensando en la duquesa y en el gusto de las nobles del siglo XV,¹⁰ un cancionero devocional que, además, se estructura, y esto me parece de notable interés, a modo de libro de horas, lectura muy apreciada por doña Isabel de Zúñiga, a quien, sin duda, va dedicado.¹¹

PANEGÍRICOS REGIOS Y ENCOMIOS GRATULATORIOS A SUS MECENAS: DE LA VINDICACIÓN DEL ESTILO PASTORIL AL ENALTECIMIENTO DEL POETA

El proyecto poético y de mecenazgo cortesano que es el *Cancionero* se ha modelado en los paratextos y se va concretando en las distintas secciones de la compilación. A la duquesa de Alba, Encina le ha dedicado la poesía religiosa y los Reyes Católicos y el príncipe heredero serán ofrendados con la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* (ID 4431, ff. 33^r-48^v).

Encina inauguraba su *Arte de poesía castellana* elogiando los valores que esta arte alcanzó en la Antigüedad clásica y en la Biblia, ahora utiliza el mismo razonamiento respecto a la poesía pastoril en el proemio a los reyes (ID 4429 P 4431, ff. 31^r-31^v) y al príncipe Juan (ID 4430 P 4431, ff. 32^r-32^v):

acordé dedicaros las *Bucólicas* de Virgilio, que es la primera de sus obras, adonde habla de pastores, siguiendo, como dize el Donato, la orden de los mortales, cuyo exercicio primeramente fue guardar ganados, manteniéndose de frutas silvestres, y después siguióse la agricultura, y andando más el tiempo nacieron batallas, y en esta manera el estilo del gran Homero mantuan en sus tres obras principales procedió, de las cuales por agora, para entrada y preludeo de mi propósito, estas *Bucólicas* quise trasladar, trobadas en estilo pastoril, aplicándolas a los muy loables hechos de vuestro reinar, según parece en el argumento de cada una [...].

No tengáis por mal, manánimos príncipes, en dedicaros obra de pastores, pues que no ay nombre más conveniente al estado real, del qual nuestro Redentor, que es el verdadero rey de los reyes, se precia mucho, según parece en muchos lugares de la Sagrada Escritura. Y las alabanzas de la vida pastoril, no sólo Virgilio y otros poetas, más aún Plinio, gravíssimo autor, los pone en el décimo otavo libro de la *Natural Estoria*, hablando muy largamente de la vida rústica y no menos de la agricultura (Pérez Priego 1996: 208-209).

8. Traducciones de oraciones e himnos: *Quicumque vult* (ID4412 S 4411, ff. 26^v-27^r), *Miserere mei deus* (ID4413 S 4411, f. 27^v), *Benedictus deus de Israel* (ID4414 S 4411, ff. 27^v-28^r), *Magnificat anima mea* (ID4415 S 4411, f. 28^r), *Nunc dimitis seruum tuum* (ID4416 S 4411, f. 28^r), *Ave maria stella* (ID4417 S 4411, f. 28^v), *Quem terra pontus* (ID4418 S 4411, f. 28^v), *O gloriosa domina* (ID4419 S 4411, f. 28^v), *Memento salutis auctoris* (ID4420 S 4411, f. 29^r), *Vexilla regis* (ID4421 S 4411, f. 29^r), *Te deum laudamus* (ID4422 S 4411, f. 29^v), *Gloria in excelsis deo* (ID4423 S 4411, f. 30^r), *Pater noster* (ID4424 S 4411, f. 30^r), *Ave Maria* (ID4425 S 4411, f. 30^r), *Credo in deum* (ID4426 S 4411, f. 30^v), *Salve regina* (ID4427 S 4411, f. 30^v) y *Regina celi letare* (ID4428 S 4411, f. 30^v). Completo y detallado estudio de la poesía religiosa de Encina, puede consultarse en Bustos Täuler (2009a: 45-128), Gómez Redondo (2024: 1036-1048) y Ballester Morell (2014).

9. Comparto las conclusiones de San José Lera (1999: 183-204) en su esclarecedor estudio sobre los modelos exegéticos aplicados por Encina en su poesía religiosa.

10. La lectura de poemas pasionales y devocionales cancioneriles está muy relacionada con los círculos nobiliarios femeninos, véase García-Bermejo 2004.

11. En el *Cancionero*, únicamente tienen dedicatoria explícita a la duquesa de Alba las coplas de Navidad, Epifanía, Resurrección y Asunción.

La argumentación, a partir de *auctoritas*, del alto nivel artístico del estilo y poesía pastoril, que Encina arma en los preliminares, toma forma poética en la *Traslación de las Bucólicas* en la que el autor no solo conjuga la *imitatio* de Virgilio con la *translatio*,¹² trovando «en diversos géneros de metro y en estilo rústico» (Pérez Priego 1996: 212), sino que, además, cada una de las diez églogas se inicia con una glosa alegórica que adapta y actualiza en clave política los éxitos de los Reyes Católicos (églogas I-IV y IX-X) y del príncipe Juan (églogas IV-VIII).¹³

Con la *Traslación de las Bucólicas*, Encina legitima el alto nivel artístico y literario de la poesía pastoril: «debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad, puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos» (Pérez Priego 1996: 212), vindicando la práctica poética que va a ser el eje de su producción y trayectoria literarias: el estilo y lírica pastoriles. La traslación de Encina tiene un ámbito doble de recepción: la universidad y la corte real. Con el tributo político a los reyes y al príncipe pretende, como expone el propio autor, entrar al «servicio de vuestra alteza», el príncipe Juan, y, por otro lado, persigue que el círculo erudito del *studium* salmantino aprecie, valore y respete la magnitud de la obra y su virtuosismo artístico.

El *Triunfo de la fama* (ID 4432, ff. 49^r-51^r), compuesto en coplas de arte mayor, es un panegírico alegórico que, como continuación de las *Bucólicas*, prolonga el encomio de las empresas de los Reyes Católicos «en otro estilo más alto» (Pérez Priego 1996: 301):

Aquí comienza el *Triunfo de Fama* trobado por Juan del Enzina, dirigido y aplicado a los muy esclarecidos y siempre vitoriosos reyes, don Hernando y doña Ysabel, [...] adonde van contadas en suma algunas de sus hazañas dinas de perdurable memoria, contando desde que començaron a reinar hasta la tomada de Granada. Va introduzido debaxo de una ficción, cuyo caso y argumento es el que se sigue: Después que el mes de março y de abril se passaron, siendo ya principio de mayo, Juan del Enzina dio fin a recopilar y recoger todas las diez églogas de la *Bucólica de Virgilio*, bueltas de latín en nuestra lengua castellana, y trobadas por él en estilo pastoril, en que se trata de pastores y de ganados, endereçadas a nuestros muy poderosos y cristianísimos príncipes. Mas después, desseando escrevir algo de sus muy loables hachos

12. Walsh (1989: 368-369) considera que «Las transformaciones logradas dentro de la traducción no conciernen sólo al estilo o a las referencias históricas, sino también a la voz y a las circunstancias del autor. Encina lleva a cabo un especial experimento post-figurativo: está convirtiéndose en un Virgilio encarnado, reformulando las églogas que habría escrito Virgilio si hubiera vivido en la última parte del siglo XV. [...] Encina está proponiendo que él es el Virgilio nuevo: que si Virgilio hubiera formado parte de ese momento prometedor del renacimiento español o salmantino —con una iniciación semejante en la poética y en los clásicos, y con el mismo enfoque en el esquema neo-bucólico— habría escrito las églogas exactamente como las ejecuta Encina. Las circunstancias políticas le habrían sugerido a Virgilio las mismas aplicaciones y alegorías que nota Encina, y la moralidad o la ética de la época le habrían tentado a proyectar las mismas advertencias».

13. Lawrance (1999: 113): «La obra rezuma el ambiente intelectual de las aulas salmantinas de aquellos años. Encina explicó que su *translación* —como veremos, la palabra es más exacta que ‘traducción’, y guarda su relación etimológica con *metaphora*— era un ejercicio para «experimentar el ingenio», y como tal autorizado por la práctica no solo de «hombres de nuestra nación» sino de la de los grandes maestros de la traducción: Cicerón, Leonardo Bruni, San Gerónimo y Francesco Filelfo (prólogo II, págs. 225-26). [...] El factor que distingue a Encina de los humanistas y traductores anteriores del siglo XV, sin embargo, es la manera original en que aborda la tarea de combinar la imitación erudita de un determinado autor de la Antigüedad con su *translatio* o transferencia a la lengua romance». Para el estudio y comentario de la obra, véase Alvar 2000, Gómez Redondo 2024: 1050-1058 Lawrance 1999, López Estrada 1995, Morreale 2001 y Temprano 1975: 13-28.

en otro estilo más alto, hacía consideración consigo mismo y no se hallava dino para escrevir de tan alta magestad, porque creía que le faltava la principal cabeça de su ganado, que era el suficiente saber que para ello era necessario. Y andando en busca desta principal cabeça, allegó a la fuente Castalia, adonde bevió y vio muchos poetas beber por cobrar aliento de gran estilo, entre los quales vio a Juan de Mena, el qual le encaminó para la casa de la Fama y le dio esfuerço para escrevir en el presente estilo aquesta siguiente obra (Pérez Priego 1996: 301).

El poema no solo acalla a los detractores que basan sus críticas en «no se estender mi saber sino a cosas pastoriles y de poca autoridad» (Pérez Priego 1996: 27), sino que es la prefiguración de la fama de Encina, avalada literariamente por el autor culto más prestigioso del siglo XV, Juan de Mena, y por su servicio propagandístico a los Reyes Católicos. El *Triunfo de la Fama* evidencia el enaltecimiento de Encina como poeta.¹⁴

Así las cosas, los elogios regios desarrollan poéticamente y se alzan como notorios argumentos de las premisas que justifican el *Cancionero* y que Encina formulaba en el exordio a los duques de Alba: la defensa del estilo pastoril con la *Traslación de las Bucólicas* y su prestigio como poeta en el *Triunfo de la Fama*.

Resta, sin embargo, para cumplir poéticamente con las motivaciones del *Cancionero*, el tercer argumento: «Movíme también a la copilación destas obras por verme ya llegar a perfecta edad y perfeto estado de ser vuestro siervo» (Pérez Priego 1996: 27). Y este es el cometido de los panegíricos dedicados a la familia de los Álvarez de Toledo, tanto a los duques de Alba (*Comiença la obra siguiente trobada por Juan del Enzina la primera vez que les fue a hazer reverencia, antes que le recibiesen por suyo*, ID4433, ff. 51^v-52^r y *Juan del Enzina, después que el duque y la duquesa, sus señores, le recibieron por suyo*, ID4434, ff. 52^v-53^r), como a don Gutierre Álvarez de Toledo (*Al manífico señor don Gutierre de Toledo, maestre escuela de Salamanca, comienza la obra siguiente trobada por Juan del Enzina*, ID4435, ff. 53^v-54^r), protector del poeta en su etapa universitaria y mediador para que entrase al servicio de su hermano.

Los panegíricos regios junto con las coplas de alabanza a sus señores deben considerarse como la constatación trovada y homenaje poético a los dedicatarios del *Cancionero*, explicitados en los proemios, configurando de este modo el friso de la búsqueda del favor y prestigio social, intelectual y literario, que es la meta prioritaria de Encina. Y, además, de cara a la *dispositio* poética de la colectánea, una vez que Encina ha visto atendida su petición de servicio por los duques y se convierte en empleado (soldadero): «Agora soy otro que no quien solía, / agora que estoy muy bien empleado / ya tengo cumplido lo muy desseado: / poderme llamar de tal señoría; / agora ya puedo tener osadía / que pueda escrevir en cosas muy altas (Pérez Priego 1996: 325, vv. 137-142).

El marco programático de intenciones, preceptiva poética y mecenazgo se ha alzado y el amplio abanico de poesía cancioneril, junto con las églogas dramáticas, serán el fruto de su servicio profesional y los méritos para su ascenso social y literario.

COPLAS DE AMORES, GLOSAS Y CANCIONES

A tenor de estas consideraciones, los dos triunfos de Encina estructuralmente marcan la simetría del diseño poético del *Cancionero*. Si bien el *Triunfo de la Fama* (ID 4432, ff. 49^r-51^r)

14. En este sentido son muy sugerentes las aportaciones de Andrews (1959: 54-70).

inaugura la sección de poesía de circunstancias (incluyendo las composiciones satíricas),¹⁵ poesía cortesana, en definitiva; el *Triunfo de amor* (ID4444, ff. 61^r-68^v) cumple la misma función con la lírica amorosa. Y, al tiempo, esta última composición alegórica, precedida por un prólogo-dedicatoria (ID 4443 P 4444, f. 61^r), es el homenaje al joven García Álvarez de Toledo.¹⁶ La relevancia de la composición y de la sección que preside justifica que el panegírico de Encina al primogénito de la casa de Alba no forme parte de los proemios a los dedicatarios.

La armonía que Encina imprime a su compilación se va proyectando en la red de relaciones internas que se entrecruzan en las distintas divisiones genéricas, tanto poéticas como temáticas, de su *Cancionero*; cuestión que intentaré argumentar en el presente epígrafe.

Las coplas de amores, estudiadas con sumo detalle por Bustos Táuler (2009a: 129-199), conforman —y estoy en total acuerdo con su razonamiento— «un cancionero amoroso en miniatura, similar a los italianos» (2009a: 71),¹⁷ al que siguen, como cierre, ocho com-

-
15. Esta sección, siguiendo la tabla del *Cancionero*, estaría compuesta por los panegíricos a la familia de los Álvarez de Toledo: *Comiença la obra siguiente trobada por Juan del Enzina la primera vez que les fue a hazer reverencia, antes que le recibiesen por suyo* (ID4433, ff. 51^v-52^r), *Juan del Enzina, después que el duque y la duquesa, sus señores, le recibieron por suyo* (ID4434, ff. 52^v-53^r) y *Al manífico señor don Gutierre de Toledo, maestro escuela de Salamanca, comienza la obra siguiente trobada por Juan del Enzina* (ID4435, ff. 53^v-54^r). Y por las composiciones de circunstancias: *Juan del Encina a un su amigo, gran poeta, que le rogó le glossase un villancico que avía hecho y él juntamente con la glosa embiole estas coplas* (ID 4436, f. 54^r), *Consolación hecha por Juan del Enzina a un su amigo que estaba muy triste por muerte de su madre* (ID4437, ff. 55^r-55^v), *Juan del Enzina a un su amigo haciéndole saber cómo estando en un lugar que se dize Amayuelas le llevó una capa un tuerto y a un page otra* (ID4428, f. 56^r), incluyendo los poemas satíricos: *Almoneda trobada por Juan del Enzina* (ID4439, ff. 56^v-57^r), *Disparates trobados por Juan del Enzina* (ID4440, ff. 57^v-58^r), *Juizio sacado por Juan del Enzina de los más ciertos de toda la astrología* (ID4441, ff. 58^v-59^r). Para los disparates encinescos, remito a Martínez Pérez 1995 y Márquez Villanueva 2001, entre otros. Se cierra esta sección con una *altercatio* sobre la vida cortesana, el marco profesional de su propia producción, *Juan del enzina porque algunos le preguntavan qué cosa era la corte y la vida d'ella* (ID4442, ff. 60^r-60^v).
16. Encina, además de elogiar al joven García, explicita en el prólogo su motivación y el argumento del *Triunfo*: «acordé dirigirle y aplicarle este *Triunfo de Amor*, para traerle a la memoria muchas antiguas estorias, que ya él avrá passado, siendo tan instruto en la poesía, y porque creo que en ello será servido, quiérole contar en suma el argumento y caso de aquesta ficción. Los aquexadros pensamientos que a los tristes amadores acompañar suelen, me pusieron tal cuidado, desde el principio de mi mocedad, que jamás de mi memoria passiones enamoradas se partían; y un día, en el mes de mayo, después que el sol se retraxo por dar lugar a la noche, contemplando en amores, desseoso de saber quién más en ellos alcanzar pudiesse, me dormí. Y fue mi sueño tan breve que poco lugar tuvieron mis miembros de descansar, porque el codicioso Deseo, de parte del dios Cupido, muy apressuradamente me llamava para que gozar pudiesse de unas fiestas que en sus palacios aquella noche se celebravan. De donde llevado en un carro que cabe la casa de la Libertad dexamos, a pie tierra caminando por una floresta abaxo, apartados de otro camino que para la casa de la Razón a mano derecha guiava, seguimos mucho de grado contra una muy alta sierra, la qual de bien labrado muro por el pie cercada estava; y allí, la Sensualidad por portera, puesta a una puerta por donde todos entran, con cuyo favor entramos. Y por la sierra subimos hasta llegar a un puente do la casa de Ventura hallamos hedificada. Y luego, como de allí salimos, unas tristes bozes nos guiaron por un bosque muy oscuro, adonde los desdichados amadores remembravan sus tormentos; y partidos de allí, aviéndonos mil vezes perdido por un laberinto de caminos, Ventura nos sacó a puerto, de manera que, ya puestos en lo más alto, allegamos a un castillo de quatro torres cuadrado con un omenage en medio, adonde Venus y su hijo con toda su corte festejavan» (Pérez Priego 1996: 490). No cabe duda del alcance e importancia de esta composición, por lo que toca a la creación alegórica y la tradición literaria, remito a Toro Pascua 2002 y Recio 1993; la vinculación con la ficción sentimental ha sido estudiada por Parrilla (1999) y respecto al sueño alegórico ficcional, véase Salinas Espinosa 1999.
17. Bustos Táuler (2009a: 170): «En las veintidós composiciones que integran las coplas de amores estudiadas hasta el momento (nn. 47-68) encontramos una ordenación buscada por su autor: las tres primeras (nn. 47-49) funcionan como una introducción a la historia amorosa de Encina y Bárbola. Entre las

posiciones amorosas de circunstancias de tono cómico y burlesco.¹⁸ Este final de la lírica amorosa es parejo a la división precedida por el *Triunfo de la Fama*, también poemas de circunstancias y, además, las composiciones satíricas marcan, de igual forma, el remate de dicha división. No obstante, cabe poner de relieve que el vínculo más notable, en pro de la simetría interna, es pergeñar dos secciones genéricas, propias y fundamentales de los cancioneros cortesanos, en concreto, la poesía religiosa y la amorosa, conformando sendas estructuras comparables con pequeños cancioneros temáticos menores, dedicados, respectivamente, a la duquesa de Alba y a su primogénito.

El *Cancionero* es un inestimable inventario del canon de temas y géneros del gusto poético del público cortesano para el que Encina compone profesionalmente, de acuerdo con el calendario religioso y el programa lúdico festivo del palacio ducal. Por este escenario, van a desfilar los principales géneros líricos cancioneriles y son los de forma fija los que se van a ir sucediendo en secciones independientes: glosa, canción y villancico.

La glosa, género culto y cortesano, va a ser el marco genérico idóneo para que Encina luzca su agudeza retórica, aplicando la *interpretatio* a canciones (ff. 84^r-84^v) y motes (ff.

composiciones 50 y 68 se desarrolla ese itinerario amoroso que se interrumpe en tres ocasiones con alusiones a otros destinatarios marginales en la historia principal». Véase también Gómez Redondo 2024: 1068-1080 y, por lo que respecta a la ordenación de las coplas de amores, Navarrete 1995. Bustos Táuler (2007) ha profundizado en los numerosos recursos de agudeza retórica y Chas Aguión (2004), en las diferentes modalidades dialogadas de las coplas de Encina. Las coplas de amores son: *Juan del Enzina contra los que dicen mal de mugeres* (ID3962, ff.69^r-69^v), *Juan del Enzina a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer* (ID 4445, f. 70^r), *Juan del Enzina a las damas* (ID4446, ff. 70^v-71^r), *Juan del Enzina* (ID4447, f. 71^r), *Juan del Enzina alabando a su amiga porque le preguntava quién era* (ID4448, ff. 71^v-72^v), *Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó, quedando ella herida, hechas por Juan del Enzina* (ID4449, f. 73^r), *Respuesta dél por los mismos consonantes* (ID4450, ff. 73^v-73^v), *Juan del Enzina en nombre de un galán a su amiga porque en mucho avía perdido andando por ella huído y desterrado* (ID4451, f. 73^v), *Juan del Enzina en nombre de un galán a su amiga porque le dieron por posada adonde ella solía posar* (ID4452, ff. 73^v-74^r), *Juan del Enzina en nombre de un galán a otro que alabava en coplas a su amiga* (ID4453, f. 74^v), *Juan del Enzina a su amiga* (ID4454, ff. 74^r-74^r), *Juan del Enzina a su amiga porque se le escondía en viéndola* (ID4455, f. 74^v), *Testamento de amores hecho por Juan del Enzina a su amiga porque se quería desposar* (ID4456, ff. 75^r-76^v), *Juan del Enzina a su amiga porque se desposó* (ID4457, ff. 77^r-77^r), *Juan del Enzina a una donzella estando muy malo de los ojos* (ID4458, f. 77^v), *Juan del Enzina a su amiga en tiempo de cuaresma* (ID4459, ff. 78^r-78^v), *Confissión de amores hecha por Juan del Enzina a su amiga porque le mandó que ya no viesse ni la siguiesse ni se llamasse suyo* (ID4460, f. 79^r), *Juan del Enzina despidiendo al amor* (ID4461, f. 79^v), *Respuesta del amor por los mismos consonantes* (ID4462, ff. 79^v-80^r), *Juan del Enzina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción* (ID4463, f. 80^r), *Juan del Enzina a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de seguir y tornando a requestalla por tercera persona* (ID4464, ff. 80^r-80^v), *Juan del Enzina en nombre de un galán a su amiga porque aviendo alcançado lugar par hablalla él se dio a tan mal recaudo que le hallaron con ella y turbado se despidió sin aver quejado su mal ni satisfecho a su pena* (ID4465, f. 80^v).

18. Poesías amorosas de circunstancias: *Juan del Enzina a una señora que le preguntó qué haría para recordar que durmía tanto que en toda la noche no recordava* (ID4466, ff. 80^v-81^r), *Juan del Enzina en nombre de una dueña a su marido porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya* (ID4467, f. 81^r), *Perque de amores hecho por Juan del Enzina requestando a una gentil muger* (ID4468, ff. 81^v-82^r), *Justa de amores hecha por Juan del Enzina a una donzella que mucho le penava la qual de su pena quiso dolerse* (ID4469, ff. 82^r-82^v), *Juan del Enzina a una señora que le dio un regoxo de pan* (ID4470, f. 83^r), *Juan del Enzina a tres gentiles mugeres: la una, dueña; la otra, beata y la otra, donzella, porque yendo con dos compañeros le pidieron colación y él por burlar embioles un cuarto de carnero con estas coplas, mostrándoles cómo lo guisassen y dándoles a conocer a cuál d'ellas desseava servir cada uno dellos* (ID4471, ff. 83^r-83^v), *Juan del Enzina a una señora que le dio un manojo d'albeliés blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas andándose espaciado por el campo* (ID4472, f. 83^v) y *Juan del Enzina a una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre y él se lo embió con estas coplas* (ID4473, f. 83^v). Remito a Bustos Táuler 2009b.

84^v-85^r).¹⁹ Únicamente con dos glosas de canciones, nuestro autor constata su capacidad artística y su afán innovador. Las canciones glosadas *Al dolor de mi cuidado* (ID1961) y *De vos y de mí quexoso* (ID1959)²⁰ desarrollan los tópicos amorosos cortesés; la primera, el sufrimiento constante y voluntario del enamorado y la muerte de amor y, la segunda, la queja a la esquiva enamorada y la discreción del apasionado galán. Encina, en esta composición (*Glosa de una canción que dize De vos y de mí quexoso*, ID4475 G 1959, ff. 84^r-84^v) sigue el esquema más difundido y su glosa es de materia amorosa al igual que la canción glosada. Sin embargo, la *Glosa de una canción que dize Al dolor de mi cuidado, aplicada a los siete pecados mortales* (ID4474 G 1961, f. 84^r), como se señala en la rúbrica, pasa del ámbito amoroso a la glosa moral, aperebiendo contra los engaños del mundo y la muerte. La glosa de Encina reinterpreta la canción y la dota de significación espiritual: un ejemplo exquisito de sutileza artística.²¹ Nótese que ambas glosas de canciones temáticamente entablan relación con las secciones temáticas previas en el *Cancionero*, la poesía religiosa y las coplas de amor; vínculo poético premeditado para conectar las composiciones estróficas con los géneros de formas fijas.

Las glosas de motes,²² al igual que las de las canciones y sus variantes tipológicas, son testimonios ineludibles de un género apreciado y consolidado en la lírica cancioneril de la época de los Reyes Católicos. Más allá de los tópicos amorosos y del dominio y sutileza retóricos, propios de esta práctica poética, que exhibe Encina, me interesa destacar, por un lado, la probable recitación de buena parte de estas composiciones «sobre todo los que se configuran como ejercicios palaciegos encargados por damas de la corte» (Tomassetti 2016b: 625), que casa perfectamente con la escena y el entorno cultural palaciego-cortesano de los Alba. Y, por otro lado, de cara al propio *Cancionero*, esta sección claramente oficia de antesala del género por excelencia de tradición cortesana, la canción.

19. Es de obligada consulta Casas Rigall (1995: 54-60 y 122-126), así como Bustos Táuler (2009a: 276-285), Tomassetti (2016b: 605-631) y Macpherson (2004).

20. *Al dolor de mi cuidado* (ID1961) aparece en el *Cancionero de Poesías Varias* (MP2-124), así como en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (11CG-929 y 14CG-995), también en el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4a-25), *Cancionero Musical de la Catedral de Segovia* (SG1-168), *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina* (SV1-38) y en el *Jardinet de orats* (BU1-26). Por lo que respecta a *De vos y de mí quexoso* (ID1959) de Pedro Álvarez de Osorio, marqués de Astorga, aparece en el *Cancionero de Poesías Varias* (MP2-122) y fue musicada por Juan de Urrende en el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4a-8), *Cancionero musical e poético da biblioteca Pública Hortênsia* (EH1-5), *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina* (SV1-3), *Cancionero musical* (PS1-85) y *Cancionero de Rennert* (LB1-124).

21. La canción *Al dolor de mi cuidado* fue glosada por Juan Fernández de Heredia en el *Cancionero General* de 1511 (11CG), inaugurando la sección de sus obras; también la glosó Pedro Manuel de Urrea en su *Cancionero* de 1513 (13UC-74), ambos siguieron la temática amorosa en sus glosas.

22. Las nueve glosas de motes son las siguientes: 1 Mote: *Quien no aventura no gana*. Glosa: *Pues que mi grave dolor* (ID4476 M 4477, f. 84^v); 2 Mote: *Olvidé para acordarme*. Glosa: *Consistiendo cativarne* (ID4478 M 4479, f. 84^v); 3 Mote: *No sé ni puedo ni quiero*. Glosa: *Es la causa bien amar* (ID3688 M 4480, f. 84^v); 4 Mote: *Esfuerzo a sufrir*. Glosa: *Por más mi mal encubrir* (ID4481 M 4482, f. 85^r); 5 Mote: *Fue mi fe tras quien se fue*. Glosa: *Ya mi libertad no es mía* (ID4483 M 4484, f. 85^r); 6 Mote: *Quién podrá dezir su pena*. Glosa: *Pues que mi fe me condena* (ID4485 M 4486, f. 85^r); 7 Mote: *Es me forçado forçarme*. Glosa: *Dichoso por cativarne* (ID4487 M 4488, f. 85^r); 8 Mote: *Ni muero ni tengo vida*. Glosa: *Pues mi mal es tan esquivo* (ID4489 M 4490, f. 85^r); 9 Mote: *Esta fe quanto biviere*. Glosa: *Aunque mil muertes me deis* (ID4491 M 4492, f. 85^r). Véase Gómez Redondo 2024: 1085-1086.

Encina sigue fiel a la evolución de este género cortés que va intensificando su perfección formal y conceptismo retórico ya a mediados del siglo xv.²³ En lo relativo al análisis de esta división del *Cancionero*, remito a Bustos Táuler (2009a: 287-302). Únicamente considero oportuno destacar que las canciones, al igual que los villancicos, los villancicos pastoriles y las églogas dramáticas, se sistematizan siguiendo la ordenación temática canónica «que obviamente, es de tipo jerárquico: por mucho que la materia amorosa sea preceptiva en el ámbito de la canción, antes de ella aparece lo religioso y lo político, siguiendo una gradación descendiente que va –por decirlo de un modo un tanto simplificador– de lo serio a lo frívolo» (Bustos Táuler 2009a: 294). Así pues, abre la sección una canción religiosa (*Tu sagrado advenimiento*, ID4493, f. 85^v); sigue otra, religioso-moral (*Todos deben bien obrar*, ID4494, f. 85^v); la tercera, político-encomiástica (*Rey y reina tales dos*, ID4495, f. 85^v, p.654); la cuarta, doctrinal (*Las cosas que desseamos*, ID4496, f. 85^v) y las catorce restantes exhiben la tópica amorosa cortesana.²⁴ Añádase a lo anterior, todo el sistema de correspondencias intertextuales y ecos que se aprecian entre las composiciones y que ha sido magistralmente explicitado por Beltran (1999: 44-46), sirva de muestra la siguiente cita (he añadido, entre corchetes cuadrados, la referencia de las composiciones):

Este tejido de referencias conceptuales y textuales se intensifica en los textos amorosos. El estribillo del primero (96JE-91) [ID4496, f. 85^v] afirma que «Las cosas que *desseamos* / tarde o nunca las avemos / y las que menos *queremos* / mas presto las alcançamos; la siguiente (96JE-92) [ID4497, f. 85^v] empieza afirmando que «*Querría no dessearos y desear no quereros*», en antítesis con la anterior, pero va avanzando una serie de elementos que serán desarrollados a continuación, en una serie de textos inseparablemente imbricados por una auténtica malla de repeticiones. Su estribillo y vuelta termina con el verso «que me *olvido de olvidaros*»; de ahí que 96JE-96 [ID4501, f. 86^r] empieza afirmando que «Muchas veces he acordado /de *olvidar* a vos mi dios / y en acordarme de vos /hallome desacordado». 96JE-97 [ID4502, f. 86^r], una canción «a una dama el día de los reyes», afirma en su vuelta que «Si mis servicios quereys / no quiero mas *beneficios* / ni que mas *galardoneys* / con esto me pagareys / que recibays mis *servicios*», una paradoja que responde, de nuevo, a 96JE-92 [ID4497, f. 85^v], cuya mudanza se quejaba de que «Si os demando *galardon* /en pago de mis *servicios* /days me vos por *beneficios* / pena dolor y passion» (44).

Hago más las palabras de Beltran (1999: 44): «donde este procedimiento brilla con todo esplendor, y no podía ser menos, es en la sección de las canciones concebida como un

23. Beltran (2016: 551) lo explicita con total claridad y acierto: «Los autores nacidos entre 1431 y 1474 (*grosso modo*, los representados en el *Cancionero General*) llevan el género a su mayor desarrollo; completan el ciclo evolutivo mediante la explicitación sistemática de sus posibilidades estructurales, amplían el espacio de la canción a la glosa de mote y a la canción glosada y extienden las peculiaridades de su vocabulario abstracto al resto de los géneros cortesés [...] ahora los autores más importantes (Jorge Manrique el primero pero también Guevara, Cartagena, Encina, etc.) la cultivan con esmero y desarrollan a fondo sus particularidades estructurales». Para el género de la canción, así como sus técnicas, evolución y relación con otros géneros cancioneriles es imprescindible la consulta de Beltran (1998a: 132-136).

24. Las canciones amorosas son: *Querría no dessearos* (ID4497, f. 85^v), *Ya no sé cómo encubriros* (ID4498, f. 85^v), *Sin veros no tengo vida* (ID4499, f. 86^r), *Si la fe y el galardón* (ID4500, f. 86^r), *Muchas veces he acordado* (ID4501, f. 86^r), *Aunque en tal día soléis* (ID4502, f. 86^r); *Con la muy crecida fe* (ID4503, f. 86^r); *Del amor viene el cuidado* (ID4504, f. 86^r); *No quiero querer querer* (ID4505, f. 86^r); *Desque triste me partí* (ID4506, f. 86^r); *Todos os deven servicios* (ID4507, f. 86^v); *No quiero mostrar quereros* (ID4508, f. 86^v); *Es de aquesta condición* (ID4509, f. 86^v) y *Si supiese contentaros* (ID4510, f. 86^v). Véase Gómez Redondo 2024: 1086-1088.

pequeño cancionero en miniatura». A partir de esta argumentación, Bustos Táuler (2009a: 292) considera «que no solo debemos relacionar este fenómeno con el limitado repertorio estilístico y temático propio de una canción de amor [...], sino que parece justificado vincularlo con la singularidad literaria de Juan del Encina y con lo que parece un rasgo de estilo».

Si bien la canción enciniana, como sucede en la poesía cancioneril del cuatrocientos (buena prueba de ello es el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, 1511), no es un género cantado (aunque es susceptible de interpretarse con música);²⁵ el juego de simetrías internas que se proyecta en estas composiciones de amor aporta una red de significados que convierte esta sección en una canción de canciones.

Considero por ello que la recitación de todas estas canciones sería la forma más propicia de evidenciar ante el público del palacio ducal el efectismo de esta técnica estilística. Y, además, estaría en total consonancia con el valor de la poesía como juego aristocrático. Baste recordar los valiosos testimonios que en este sentido nos regalan los *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo* sobre la fiesta y espectáculo cortesanos de la segunda mitad del XV (Asla 2012 y Contreras Villar 1987) o, como explícita Knighton (2001: 145): en la corte de los Reyes Católicos «un grupo de ministriles “altos” acompañaba las danzas vespertinas; [...], mientras que las canciones polifónicas animaban y engalanaban numerosas ocasiones, especialmente durante o después de un banquete, o en el contexto más amplio de una obra escénica, ya fuera religiosa o profana»;²⁶ ceremonia y espectáculo, al fin y al cabo, que tiene continuidad en el fasto renacentista de la primera mitad del XVI. A este respecto, únicamente me permito recordar que en la corte virreinal valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria, y de su esposa, Germana de Foix, tal y como detalla Luis Milán en su *Cortesano* (1561), los banquetes se alían con recitaciones de coplas, glosas, canciones, motes, invenciones y diversos divertimentos líricos, que se continúan en las veladas poéticas con batallas de preguntas y respuestas, romances, villancicos, cantos de poemas o lecturas dramatizadas y, como foco imprescindible de la fiesta cortesana, el espectáculo teatral (Castaño Santos 2023). En definitiva, poesía y representación dramática, al igual que en el palacio ducal de los Alba.

Todo ello me induce a proponer que la jerarquía clasificatoria que abarca de la lectura y/o recitación a la interpretación musical y canto ante un público (sin perder de vista el

25. A este respecto, recomiendo Whetnall (1989) y Gómez-Bravo (1999). Apunta esta última estudiosa: «En el siglo XV, el poema había llegado a ser independiente de la música hasta tal punto que la música era en muchos casos opcional, tanto si el poema iba a ser en alguna ocasión cantado o recitado después de haber sido escrito. Al no diferenciar géneros y no estar unida a tipos concretos, la música era opcional no solo para los géneros que se han venido definiendo como musicales —como el de la canción— sino también para géneros que por lo general se describen como destinados al recitado —como el del decir— incluso los de mayor longitud» (173). Véase también por lo que toca a la importancia de la música en la organización del *Cancionero* de Encina, Bustos Táuler 2009a: 300-302.

26. En este sentido, sigo citando a Knighton (2001: 151 y 156): «La función más importante de los ministriles altos era, probablemente, la de acompañar las danzas vespertinas en la corte, aunque en este contexto también se tocaban en algunas ocasiones instrumentos “bajos”. [...] las danzas formaban parte de los entretenimientos cortesanos después de la cena. [...] Sin embargo la mayoría de las canciones se cantaban a manera de pasatiempo y la temática de las letras que se escuchaban era amorosa, épica o popular. Del mismo modo que en las ceremonias cortesanas la música era secundaria respecto del espectáculo, en los entretenimientos de la corte lo era también en relación con las palabras. Muchas de estas canciones servirían de pasatiempo durante o después de la cena, en una atmósfera cordial y relajada».

componente representacional) es el eje que vertebra la *dispositio* de todas estas secciones genéricas de formas fijas.²⁷ Así las cosas, las canciones de Encina son el gozne en el *Cancionero* entre géneros no musicales (lírica religiosa, coplas amorosas, glosas de motes y glosas de canciones), pero proclives a ser recitados en voz alta, y los romances, las canciones con sus deshechas y los villancicos, que presentan un claro componente musical.

ROMANCES Y CANCIONES CON SUS DESHECHAS

La sección de romances y canciones con sus deshechas (ff. 87^r-90^v) oficia de presentación del villancico, composición predilecta de Encina, porque aún, en primera instancia, poesía y música. Tampoco es fortuito que Encina llame la atención sobre este conjunto incorporando en primer lugar los romances, que escapan de la línea trazada de géneros de formas fijas, para después retomar dicha tónica con las canciones. Por todo ello, es evidente que, de acuerdo con el sistema de gradación que se sucede a lo largo del *Cancionero*, la deshecha era el recurso perfecto para vincular el villancico a otras composiciones, manteniendo su integridad como poema, ya que «pese a estar en relación temática con aquél, puede alcanzar una independencia propia y poseer una autonomía de lectura con sentido, completo en sí mismo. En su mayoría las deshechas podrían muy bien existir como poemas sueltos» (Casellato 2001: 38).

Los romances con sus deshechas desarrollan un interesantísimo abanico de relaciones intertextuales, procedimiento que Encina ya había puesto en práctica en la sección de las canciones. Bustos Táuler (2009a: 207-218) lleva a cabo un detallado y concluyente análisis, que debe tomarse como punto de partida, de las correspondencias internas de las siete composiciones (tres romances y dos deshechas) que conforman el hilo argumental de una historia amorosa.

Por mi parte, atenderé al alcance y funcionalidad de esta sección en el proyecto total del *Cancionero*. El primer romance, *Qu'es de ti, desconsolado* (ID 3697, f. 87^r; Dumanoir 2021: 114, n.º 14),²⁸ desarrolla la toma de Granada y, aunque dirigido a Boabdil, es una clara alabanza a los Reyes Católicos: «ganote el rey don Fernando / con ventura prosperada, / la reina doña Isabel, / la más temida y amada, / ella con sus oraciones / y él con mucha gente armada» (Pérez Priego 1996: 665, vv. 21-26). El villancico de deshecha, *Levanta, Pascual, levanta* (ID3740 D 3697, f. 87^r), del que solo se incorporan los dos primeros versos, explaya la alegría y celebración por las calles de Granada (y se desarrolla completo en la parte de villancicos pastoriles). El desconsuelo del sultán, obligado a rendirse, frente al júbilo de Granada y, enmarcando este hecho histórico, el papel de los monarcas y el homenaje implícito. El nexo y la remisión interna al prólogo del *Cancionero* es notoria. El segundo

27. Recuérdese que el capítulo IX del *Arte de poesía castellana* está dedicado «De cómo se deven escrevir y leer las coplas»: «Y hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare un poquito sin cobrar aliento, y entre verso y verso parar un poquito más, y entre copla y copla un poco más para tomar aliento» (Pérez Priego 1996: 24).

28. En los romances se añade la referencia de Dumanoir (2021), estudio al que remito para todo lo referido a la difusión de estas composiciones de Encina. Véase también Bustos Táuler 2009a: 249-269, que desarrolla la herencia enciniana en la música, romances y deshechas de Garcí Sánchez de Badajoz (2009a: 249-255), en las deshechas de Encina y el *Cancionero de la British Library* o *Cancionero de Rennert* (LB1) (2009a: 255-260), también en el *Cancionero General* (11CG) (2009a: 260-262) y en el *Cancionero* de Urrea (13UC) (2009a: 262-269).

romance, *Por unos puertos arriba* (ID0764, f. 87^r; Dumanoir 2021: 139-140, n.º 26/1; 141-143, n.º 26/2), despliega el tópico del desenamorado y errante caballero desconsolado; su deshecha es el villancico pastoril *¿Quién te traxo, cavallero?* (ID3139 F 0764, f. 87^r), del que únicamente, al igual que en el primer caso, se aportan los dos primeros versos y se reproduce con toda la nómina de villancicos pastoriles.²⁹ La fusión de la lírica cortesana y el estilo pastoril es el resultado de este romance y su deshecha. Encina, sin duda, está exhibiendo las bases de su proyecto y preceptiva poéticos y está enfocando su producción hacia el género de forma fija preferido por nuestro autor, el villancico. En el siguiente romance, *Mi libertad en sosiego* (ID3698, ff. 87^r-87^v; Dumanoir 2021: 120-121, n.º 16) se enfatiza una de las máximas más consagradas de la lírica amorosa: la omnipotencia del amor, que se amplifica en el villancico *Si amor pone las escalas* (ID3737 D 3698, f. 87^v): «No hay quien salga de sus manos, / discretos y no discretos, / a todos tiene sugetos: / judíos, moros, cristianos; / sobre todos los humanos / tiene gran jurisdicción, / ¡no hay ninguna defensión!» (Pérez Priego 1996: 671-672, vv. 69-75). Este villancico es el primero que aparece completo en esta sección del *Cancionero* y, además, no es pastoril, como los dos anteriores; no obstante, la conclusión de esta unidad de romance y villancico es la misma que expone Encina en la égloga décima de la *Traslación de las Bucólicas*, como bien advierte Gómez Redondo (2024: 1089): «Todo lo vence el amor / que en qualquier lugar está, / y a mí de fuerça me va / de tenerle por señor; / que es forçado obedecer / y querer, / pues se esfuerça mi dolor / ¡dar lugar a su poder! (Pérez Priego 1996: 207, vv. 169-175), o en las letras que adornaban el cetro de Amor, en el *Triunfo de Amor*: «ninguno deve creer / que de mí librar se pueda, / pues es tanto mi poder / que, donde pongo querer, / libertad ninguna queda»» (Pérez Priego 1996: 524, vv. 102-106). Más allá de estas relaciones textuales, cabe destacar que si las dos primeras deshechas eran villancicos pastoriles, las dos siguientes son villancicos, anticipando el mismo patrón que se seguirá en el propio *Cancionero*: una división de villancicos y otra, de villancicos pastoriles para dar cuenta de un amplio muestrario temático y estilístico. En este contexto, no es nada extraño que el tercer romance y su deshecha desplieguen la tónica amorosa, tema fundacional de la lírica cortesana, que también ostentará un lugar privilegiado en los villancicos encinianos. El último romance *Yo me estaba reposando* (ID1141, f. 87^v; Dumanoir 2021: 115-117, n.º 15/1), sigue la estela amorosa cortesana y llama la atención que no tenga deshecha. Se conoce otra versión de Encina de este romance *Yo me estava en la mi çelda* (LB1-464, f. 119^r, Dumanoir 2021: 118-119, n.º 15/2): «Yo me estava en la mi çelda / rezando como solía [...] / Fueme para la iglesia / con la devoción que tenía. / Finqué rodillas en el suelo, / delante Santa María / [...] A mi çelda ove tornado / a rezar como solía (Pérez Priego 1996: 1027, vv. 1-2, 11-14, 19-20). Este poema no aparece en nuestro *Cancionero*, sino que se difunde en el *Cancionero de Rennert* (LB1-464). No obstante, cabe destacar que esta versión a lo divino podría haber desempeñado a la perfección la función de deshecha y este último romance y su versión mariana hubiesen sido un nexo obvio con las canciones religiosas y sus deshechas. Abundando en este sentido, la divinización de

29. Bustos Táuler (2008) analiza con detalle los villancicos *Levanta, Pascual, levanta* (ID3740 D 3697, f. 87^r) y *¿Quién te traxo, cavallero?* (ID3139 F 0764, f. 87^r) como deshechas respectivamente de los romances *Qu'és de ti, desconsolado* (ID 3697, f. 87^r) y *Por unos puertos arriba* (ID0764, f. 87^r).

los tópicos cortesés bien podría acreditar el paso del poder del amor (romances) al amor divino y devocional (canciones marianas).³⁰

La *dispositio* de las canciones con sus deshechas es simétrica a la de la sección de canciones (ff. 85^v-86^v): en primer lugar, las marianas: *Pues que tú, Virgen, pariste* (ID4511, f. 88^r, deshecha, el villancico *Pues que tú, Reina del cielo* (ID3949 D 4511, ff. 88^r-88^v); *Esposa y madre de Dios* (ID4512, f. 88^v), deshecha, el villancico *Quien tuviera por señora* (ID4513 D 4512, f. 88^v) y *O Madre del Rey del cielo* (ID4514, f. 88^v), deshecha, villancico *A quién devo yo llamar* (ID3867 D 4514, ff. 88^v-89^r); completa el conjunto religioso, la canción de la epifanía *Reyes santos que venistes* (ID4515, f. 89^r) con su villancico deshecha *O Reyes Magos benditos* (ID3871 D 4515, f. 89^r). Fiel a la armonía indicada, la siguiente *Canción en nombre del nuestro muy esclarecido príncipe don Juan (Bendita Virgen María, ID4516, f. 89^r)*, es una composición doctrinal, en boca del heredero, de petición a la Virgen de sabiduría para gobernar y en el villancico de deshecha, *El que rige y el regido* (ID3816 D 4516, ff. 89^r-89^v), a lo doctrinal se suma el cariz político y también el encomiástico, ya que estas cualidades están definiendo al futuro monarca. Y, como broche final, las canciones cortesanas de amor con sus villancicos de deshecha muy vinculados al contenido de las composiciones, desde las quejas de amor, al sufrimiento del enamorado y a la expresión doliente de sus sentimientos: *Es tan triste mi ventura* (ID4517, f. 89^v), villancico *Quien al triste corazón* (ID4518, f. 89^v); *Soy contento, vos servida* (ID3690, f. 89^v), villancico *Más vale trocar* (ID3825, f. 89^v), ambos poemas musicados por Encina (MP4, f. 37^v y 209^v, respectivamente), y *A vos me quexo de mí* (ID4519, f. 90^r), villancico *Por muy dichoso se tenga* (ID3802, f. 90^r).

La sección concluye con tres glosas de villancicos ajenos,³¹ *Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico, Razón, que fuerça no quiere* (ID4520 E 3833, ff. 90^r-90^v), *Dos terribles pensamientos* (ID4522 E 1138, f. 90^v) y *O castillo de Montanges* (ID4523 E 0709, f. 90^v), en las que se continúa el despliegue de la imagería amorosa: el sufrimiento gozoso del enamorado, el desasosiego del amor y la alegoría del castillo y la muerte de amor.

La sección de las deshechas responde a la misma estructuración que la división de los géneros de formas fijas. Si las glosas de canciones y de motes (ff. 84^r-85^r) daban paso a la canción (ff. 85^v-86^v), ahora las canciones con sus deshechas se completan con tres glosas, a modo de deshecha. El distintivo con el que se da un paso más en la disposición general del *Cancionero* es, sin duda, la constatación, principiando la sección, de que los

30. Laskaris (2025: 30) también desarrolla esta apreciación: «Bustos no profundiza, en cambio, sobre la relación con la serie de canciones y villancicos devotos que sigue a la serie de romances y que se justifica en virtud de la proyección del amor cortés hacia una tipología de amor idealizada, y hasta divinizada, que algunos cancioneros líricos cuatrocentistas experimentan, siguiendo, más o menos de cerca, el modelo de Dante y Petrarca [...]. El poder absoluto del amor, representado en términos humanos en la serie de romances con sus deshechas, parece evolucionar en la sucesiva de textos devocionales hacia la propia sublimación del Amor todopoderoso en clave cristiana, explicitada aquí a través del misterio de la encarnación y de la *humanización* divinas». Recomiendo el estudio de Laskaris (2025) del romance *Yo me estaba reposando* y de su tradición textual y difusión.

31. La inclusión de estos textos a los que Encina glosa, según Bustos Táuler (2009a: 230): «En cierto sentido sí participan del concepto de deshecha puesto que no falta el elemento fundamental de toda deshecha: el emparejamiento entre un texto primario, que no aparece por ser ajeno (pero del que queda un rastro, el estribillo), con su villancico correspondiente, que sí podemos leer en la glosa-villancico de Encina. En realidad, este es el esquema funcional de la glosa en la poética cancioneril. Y, desde luego, hay relación temática evidente entre el texto primario y su deshecha, por mucho que el texto primario quede reducido a su mínima expresión».

romances, como género tradicional, no escapan de la poética cortesana, al igual que el villancico y, además, entra en acción, otro componente artístico fundamental en la poética enciniana, la música. Los cuatro romances: *Qu'es de ti, desconsolado* (MP4, f. 51^v, solo los cuatro primeros versos),³² *Por unos puertos arriba* (MP4, ff. 66^{r-v}), *Mi libertad en sosiego* (MP4, f. 53^v, solo los doce primeros versos) y *Yo me estaba reposando* (MP4, f. 52^v, solo los cuatro primeros versos);³³ y los tres villancicos de deshecha: *Levanta, Pascual, levanta* (MP4, f. 110^v, primera estrofa), *Quién te traxo cavallero* (MP4, f. 202^v) y *Si amor pone las escalas* (MP4, f. 107^v), fueron musicados por Encina.³⁴ No es casual, por tanto, que este conjunto inicie el apartado de deshechas del *Cancionero*. Esto no obstante, el villancico es, a todas luces, el protagonista; no podemos olvidar que la composición de la que parte la deshecha es el pretexto para introducir un nuevo poema, eso sí, relacionado con aquel. En esta parte, se presenta el villancico y su variedad temática, estilística y musical vinculado a otra composición, como preludio de las secciones más relevantes del *Cancionero*, por un lado, la centrada en los villancicos y, por otro, la de las églogas dramáticas. Y, además, nótese que la única mención como deshecha de los romances *Qu'es de ti, desconsolado* (ID 3697, f. 87^r) y *Por unos puertos arriba* (ID0764, f. 87^r) de los dos primeros versos, respectivamente, de los villancicos *Levanta, Pascual, levanta* (ID3740 D 3697, f. 87^r) y *¿Quién te traxo, cavallero?* (ID3139 F 0764, f. 87^r), responde al interés de Encina por remitir al lector a la sección de villancicos pastoriles, en la que ambas composiciones aparecen completas, enfatizando así la relevancia de dicha división en el *Cancionero* y en la práctica poética de Encina. Cabe destacar, asimismo, que tanto el villancico *Levanta, Pascual, levanta*, como el villancico pastoril *¿Quién te traxo, cavallero?* presentan abundantes marcas teatrales que favorecen claramente su representación³⁵ (cuestión que retomaré más adelante), mientras que el resto de villancicos de deshecha no comparten rasgos de teatralidad. Por tanto, el villancico se exhibe con todo su abanico de posibilidades como preludio de la siguiente sección, centrada en este género de forma fija.

32. Se aporta la referencia del *Cancionero Musical de Palacio* (MP4), Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, II/1335. Digitalización: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2396> [consulta: 27/06/2024]. Únicamente se apuntan aquellas composiciones musicadas por Encina; no se hace mención, por tanto, de las melodías no atribuidas a nuestro autor. Para esta cuestión, véase la edición de González Cuenca (1996).

33. Sobre el romance *Yo me estaba reposando*, véase el estudio musical de Becker (1990).

34. Por lo que respecta a las canciones con sus deshechas, los villancicos *Pues que tú, reina del cielo* (MP4, f. 228^v), *A quien devo yo llamar* (MP4, f. 266^v), *O, Reyes Magos benditos* (MP4, f. 270^v), *El que rige y el regido* (MP4, ff. 197^v-198^r), *Más vale trocar* (MP4, f. 209^v) fueron musicados por Encina. Por lo que toca al villancico, *Por muy dichoso se tenga*, aunque aparece en la tabla del *Cancionero Musical de Palacio*, formaba parte de los folios perdidos, asimismo en SG1 (f. 213^v), la música es anónima (Lama de la Cruz 1994). De esta sección, la única canción en la que texto y música es de Encina es *Soy contento vos servida* (MP4, f. 37^v). Del mismo modo, por lo que respecta a las *Coplas de Juan del Enzina a este ageno villancico*, el primero, *Razón que fuerça no quiere* (MP4, f. 219^v) fue musicado por Encina; el segundo, *Dos terribles pensamientos*, aparece en la tabla del *Cancionero Musical de Palacio*, pero en los folios desaparecidos y, finalmente, la música del último, *O, castillo de Montanges* (MP4, ff. 241^v-242^r), es de compositor anónimo.

35. A este respecto, dejar constancia de que tanto el romance *Por unos puertos arriba* (ID0764, f. 87^r), como *Yo me estaba reposando* (ID1141, f. 87^v) presentan características teatrales que harían posible su puesta en escena. Esto significa que el romance *Por unos puertos arriba* y su villancico de deshecha *¿Quién te traxo cavallero* (ID3139 F 0764, f. 87^r), formarían un conjunto susceptible de ser representado. Para esta cuestión, por lo que toca a los romances de Encina, véase Dumanoir, en prensa.

VILLANCICOS Y VILLANCICOS PASTORILES: GÉNERO LÍRICO-MUSICAL CULTO Y CORTESANO

El villancico encinesco es un claro testimonio de que «el florecimiento cuatrocentista del género se sitúa en el panorama de la cultura cortés tardomedieval y presenta, quizá precisamente por su carácter tardío, una tendencia marcada a la experimentación formal y al perfeccionamiento de las técnicas de composición».³⁶ No en vano, la crítica es unánime al considerar «que la canonización del villancico ha de atribuirse a Juan del Encina» (Tomassetti 2008: 19 y 5).³⁷ El estudio de los villancicos y de las interesantes relaciones intertextuales del conjunto ha sido objeto de rigurosa atención por parte de Bustos Táuler (2009a: 302-333 y 335-407),³⁸ razón por la que me limitaré a poner de relieve varias consideraciones, a mi entender de interés, por lo que respecta a los apartados de villancicos y villancicos pastoriles y su trascendencia en la organización del *Cancionero*.

En la sección de romances y canciones con sus deshechas (ff. 87^r-90^v), Encina presentaba el villancico, vinculado a dos de los géneros más populares y reputados de la poética cancioneril, evidenciando que el villancico era idóneo para desplegar toda la imaginaria y tópica temática cortesana. Asimismo, como apunté en las páginas precedentes, la pauta que rige la *dispositio* de las canciones (ff. 85^v-86^v) va a ser aplicada por Encina a los villancicos, a los villancicos pastoriles y a las églogas dramáticas.³⁹

De tal modo que el friso temático jerárquico que dibuja una clara progresión de las composiciones de asunto religioso a las de amor, sin olvidar entre ambas las de circunstancias político-encomiásticas, patentiza la meditada determinación de Encina de presentar un completo catálogo de la poesía cortés, con un objetivo manifiesto: exhibir su maestría retórica y poética como poeta de cancionero. Y, de igual forma, también es notorio que la calculada trayectoria cancioneril que nos diseña el salmantino encamina

36. Encina en su *Arte de poesía castellana* define el villancico centrándose en la métrica y su configuración formal: «Según ya deximos arriba, devemos mirar que de los pies se hazen los versos y coplas, mas porque algunos querrán saber de cuántos pies han de ser, digamos algo dello brevemente. Muchas vezes vemos que algunos hazen sólo un pie y aquél ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no sólo un pie, ni ay allí consonante, pues que no tiene compañero, y aquel tal suélese llamar mote. Y si tiene dos pies, llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte; si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante, según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante, porque entonces no guardavan tan estrechamente las oservaciones del trobar. Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla, y aun los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie, y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes» (Pérez Priego 1996: 21).

37. Por lo que toca al análisis métrico, formal y estilístico del villancico y, en concreto, del villancico de Encina, remito a Tomassetti 2008 y 2016a, Calderón Calderón 1999 y Cingolani 1980, entre otros.

38. Véase también Gómez Redondo 2024: 1092-1101.

39. Encina establece una clara relación entre la canción y el villancico en su *Cancionero*. Recuérdese la evolución de la canción que ha sido ejemplarmente estudiada por Beltrán (1988: 134): «A la luz de estos datos parece incuestionable que debió existir una relación directa entre la evolución de la canción y la aparición del villancico, y no sólo en las proporciones del estribillo, sino también en la regularidad de la vuelta, en la métrica y en la longitud del poema. El villancico se instala precisamente en el hueco que la canción había dejado después de Jorge Manrique en el repertorio de los géneros para cantar: el poema con vuelta irregular, de expresión cortés, de longitud indeterminada y con estribillo breve; la distribución complementaria de los estribillos no es sino una consecuencia de este reparto».

a los lectores hacia el villancico, género de forma fija lírico-musical, que será moldeado bucólicamente por Encina.

Aporto, a continuación, una tabla dividida en tres columnas. La primera da cuenta del primer verso del villancico, folio/s del *Cancionero* y la identificación de Dutton (1990-1991). Las columnas siguientes dejan constancia de tres coordenadas en las que me interesa profundizar: la segunda, si el villancico fue musicado o, mejor dicho, si se conserva la melodía en algún cancionero musical (se indica el cancionero, foliación del villancico y, entre paréntesis, si se conserva solo texto, texto y música, o bien si la música es anónima)⁴⁰ y, la tercera, si la composición es dialogada y, además, se incluye una indicación tipológica, que desarrollo al tratar los villancicos pastoriles, referida al grado de espectacularidad y dramaticidad.

Villancicos [Villancicos religiosos]	<i>Cancionero Musical de Palacio</i> ⁴¹ (1498-1520)	
<i>Ya no quiero tener fe</i> f. 91 ^r ID3968	MP4, ff. 267 ^v -268 ^r (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>Quién te traxo, Criador</i> ⁴² f. 91 ^r ID4524 V 3139		Dialogado Tipo 1
Villancicos de amores		
<i>Hermitaño quiero ser</i> f. 91 ^v ID3832	MP4, ff. 218 ^v -219 ^r (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>Remediad, señora mía</i> ⁴³ f. 92 ^r ID3835	MP4, ff. 221 ^v -222 ^r (música anónima) MP4, f. 222 ^v	Dialogado Tipo 1
<i>No quiero que me consienta</i> f. 92 ^r ID3785	MP4 (Tabla, folios perdidos)	No dialogado Tipo 1

40. Para la difusión de las composiciones de Encina en pliegos sueltos, remito a Infantes (1999: 83-99), Rodríguez Moñino (1997), Askins e Infantes (2014).

41. *Cancionero Musical de Palacio* (MP4), Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, II/ 1335. Digitalización: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/2396> [consulta: 27/06/2024]. Además de la edición de González Cuenca (1996), recomiendo asimismo el estudio y edición de Romeu Figueras (1965) y los de Jones y Lee (1975).

42. Este villancico es una versión a lo divino del villancico pastoril *Quién te traxo cavallero*.

43. Es muy interesante la red intertextual que ha delimitado Bustos Táuler (2008: 313-318) entre esta composición y las ocho siguientes, en concreto hasta *No se puede llamar fe*, este villancico incluido.

<i>Dezidme, pues sospirastes</i> f. 92 ^v ID3830	MP4, ff. 214 ^v -215 ^r (T y M)	Dialogado Tipo 1
<i>Pues no te duele mi muerte</i> f. 92 ^v ID3829	MP4, ff. 213 ^v -214 ^r (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>No quiero tener querer</i> f. 93 ^r ID3911	MP4, f. 252 ^r (música anónima)	No dialogado Tipo 1
<i>Pues amas, triste amador</i> f. 93 ^r ID1011	MP4, f. 252 ^v (música anónima)	Dialogado Tipo 1
<i>Más quiero morir por veros</i> f. 93 ^v ID3960	MP4, f. 55 ^r (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>Pues que mi triste penar</i> f. 93 ^v ID3743	MP4, f. 113 ^v (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>No se puede llamar fe</i> f. 93 ^v ID1144	MP4, f. 34 ^r (música anónima)	No dialogado Tipo 1
<i>¡Ay, amor a cuántos tienes</i> f. 93 ^v ID4525		No dialogado Tipo 1
<i>Ya cerradas son las puertas</i> f. 94 ^r ID3821	MP4, f. 205 ^v -206 ^r (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>Bivirá tanto mi vida</i> f. 94 ^r ID4526		No dialogado Tipo 1
<i>Pues el fin de mi esperança</i> f. 94 ^r ID4527		No dialogado Tipo 1
<i>Pauguen mis ojos, pues vieron</i> f. 94 ^r ID3817	MP4, f. 198 ^v (T y M)	No dialogado Tipo 1

<i>Ventura quiere que quiera</i> f. 94 ^v ID4528		No dialogado Tipo 1
<i>Ningún cobro ni remedio</i> f. 94 ^v ID4529		No dialogado Tipo 1
<i>¡No te tardes, que me muero</i> ⁴⁴ ff. 94 ^v -95 ^r ID4530		No dialogado Tipo 1
<i>Floreció tanto mi mal</i> f. 95 ^r ID4531		No dialogado Tipo 1
<i>Vencedores son tus ojos</i> ff. 95 ^r -95 ^v ID4531	MP4, f. 204 ^v (música de Pedro de Escobar)	No dialogado Tipo 1
<i>Ojos garços ha la niña</i> ⁴⁵ f. 95 ^v ID4533		No dialogado Tipo 1
<i>Montesina era la garça</i> ff. 95 ^v -96 ^r ID6475		No dialogado Tipo 1
<i>Madre lo que no queréis</i> f. 96 ^r ID4534		No dialogado Tipo 1

En líneas generales, los villancicos encinianos de temática amorosa explayan toda la nómina de imágenes relativas a la muerte de amor, al servicio amoroso y el consecuente sufrimiento del enamorado, a la petición de *remedia amoris* y la desesperación al no ser favorecido o al poder del amor como cárcel que acrecienta el dolor. Todos estos motivos proyectan un tono atribulado, muy del gusto cancioneril sentimental. Estamos ante «los tópicos y subgéneros cancioneriles, la retórica de la agudeza, la condensación expresiva propia de la canción o los desarrollos más extensos y elaborados característicos de las coplas de amores. [...] los villancicos cortesanos se convierten en verdaderas piezas cancioneriles» (Bustos Táuler 2008: 322). Ese es el propósito de Encina: acreditar que este género lírico se ahormaba perfectamente a la tipología temática cortesana y a los registros

44. Estos cinco villancicos finales «presentan un estribillo tradicional o popular y una posterior glosa típicamente cortesana, además de algunos rasgos popularizantes (fraseológicos, métricos, etc.)» (Bustos Táuler 2008: 326). Véase todo el epígrafe (Bustos Táuler 2008: 325-330).

45. Por lo que respecta a la difusión y adaptación posterior de este villancico y de su estribillo, véase Farrell 1975.

expresivos y estilísticos cancioneriles; en definitiva, reivindicar con sus propias composiciones las posibilidades de innovación formal y de perfección retórica de los villancicos y homologarlos, en cuanto a argumentos temáticos e imagería, con géneros cancioneriles plenamente consolidados como, por ejemplo, la canción.

Esta aspiración, que Encina lleva a término sobradamente en esta sección, se completa al fusionar con total equilibrio verso y melodía.⁴⁶ La condición lírico-musical de este género, dada la predilección de Encina por la música y el canto, es, sin duda, el principio que convierte el villancico en su objeto poético predilecto, ya que puede conjuntar lírica cortés y polifonía.⁴⁷ Como puede observarse en la tabla que antecede, se conserva en el *Cancionero musical de Palacio* la melodía de prácticamente la mitad de los villancicos que se incluyen en la compilación, incluso en algunos casos las composiciones han sido musicadas por otros, tanto por músicos contemporáneos a Encina, es el caso de Antonio de Ribera, *Por unos puertos arriba* (ID4531, ff. 95^r-95^v) o Pedro de Escobar, *Vencedores son tus ojos* (ID4531, ff. 95^r-95^v, solo el estribillo es de Encina), como por autores anónimos (dichos villancicos están reseñados en la tabla). Esta circunstancia prueba la relevancia de Encina en el panorama cancioneril y musical de finales del siglo XV y primera mitad del XVI.⁴⁸

La última coordenada que cabe apuntar es el diálogo. Nótese que únicamente cuatro villancicos (de los veinticinco que componen esta sección) desarrollan un intercambio conversacional entre dos personajes: *Quién te traxo, Criador* (ID4524 V 3139, f. 91^r), de temática religiosa y *Remediad, señora mía* (ID3835, f. 92^r) y *Dezidme, pues sospirastes* (ID3830, f. 92^v), ambos de petición de remedio de amor. Por otro lado, el villancico *Pues amas triste amador* (ID1011, f. 93^r) es la contestación, definiendo el amor, de la pregunta que inicia la composición: «Pues amas, triste amador; / dime qué cosa es amor» (Pérez Priego 1996:

46. Rey Marcos (1993: 19) es rotundo al afirmar: «Enzina no escribe para un público que se reúne a celebrar la liturgia, función propia de los maestros de capilla, cargo que nunca ambicionó, sino para un público dispuesto fundamentalmente a divertirse. Digámoslo de una vez y sin ningún tipo de menosprecio: la producción de Enzina es en definitiva lo que hoy denominamos “música ligera” o “de consumo”».

47. Recuérdese que Encina fue mozo de coro, hacia 1484, en la catedral de Salamanca y estudió música con Fernando de Torrijos, cantor mayor, y probablemente también con su hermano Diego de Fermoselle (profesor de música en la universidad salmantina). En 1490 ocupa el cargo de capellán del coro de la catedral y en 1498 opta, tras la muerte de Torrijos, a la vacante de cantor mayor. Plaza disputada y que, finalmente en 1499, gana Lucas Fernández. Esto fue un duro golpe para Encina, como refleja en la *Égloga de las grandes lluvias*, y el motivo principal para trasladarse a Italia, en 1500, y establecerse en Roma (Ballester Morell 2021). Por lo que toca a la música del villancico, remito a Laird 1977, Rubio 1979 y Cavero Pueyo 1988.

48. Morais (1997: 32) afirma: «Juan del Encina fue uno de los principales protagonistas, si no el principal, de la nueva canción polifónica ibérica». Es de consulta obligada su estudio introductorio a la edición de la obra musical de Encina, fundamentalmente: «Encina y la nueva canción polifónica» (1997: 53-65), «Las formas poético-musicales» (1997: 67-83) y «La cuestión rítmico-métrica en la música de Juan del Encina» (1997: 85-113). Consúltense también el estudio musicológico de Rey Marcos (1993) sobre la obra musical de Encina y los clásicos trabajos de Terni (1974), Querol Gavalda (1969) o Zayas (1987). Por otro lado, Fernández de la Cuesta (1997: 14) considera que «Juan del Encina logra comunicar en sus canciones la emoción serena que evoca su mensaje y exige la circunstancia para la que han sido compuestas. El logro se produce gracias al discreto uso que hace de los recursos musicales. Entiéndase, por ejemplo, la oportuna elección de los ritmos binarios y ternarios, el inesperado rompimiento del pie troqueo por el yambo y viceversa, la sobriedad en el empleo de la vieja técnica contrapuntística y el gusto por la homofonía o secuencia de voces acordadas en vertical con el consiguiente mayor efecto consonántico, etcétera». Respecto a las composiciones de Encina musicadas por compositores contemporáneos suyos, o de melodía anónima, véase Morais 1997: 33-34 y en cuanto a las raíces populares, véase Manzano Alonso 1997.

711, vv. 1-2). Me interesa subrayar en este punto, aunque al tratar los villancicos pastoriles insistiré en esta cuestión, que la naturaleza poético-musical del villancico de Encina, a lo que hay que sumar el intercambio dialógico, fomenta la espectacularidad de la lírica cortesana, aunque estas composiciones estén carentes de cualquier indicio de acción y de marcas teatrales evidentes.

Si bien la *dispositio* temático canónica, que jerarquiza en primer lugar el ámbito religioso, para seguir con las composiciones de circunstancias (loa y alabanza de cariz político) y, como broche final, el trasunto amoroso, se continúa en los villancicos pastoriles (y en las églogas dramáticas), no puede pasarse por alto que Encina establece una premeditada categorización que potencia la relevancia de la siguiente división del *Cancionero*: los veinticinco villancicos se reducen a doce en la sección pastoril; asimismo, si eran cuatro los villancicos dialogados, únicamente dos de los pastoriles no son dialogados y, por último, si de aproximadamente la mitad de los villancicos conservamos la melodía de Encina, solo de dos de los pastoriles no tenemos noticia de su partitura. Sintetizo estos datos en el siguiente cuadro (la información de las distintas columnas se corresponde con las indicadas en la tabla anterior):

Villancicos pastoriles [Villancicos religiosos]	Difusión en cancioneros musicales	
<i>Dime, zagal, qué has avido</i> f. 96 ^v ID4535		Dialogado Tipo 3
<i>Anda acá, pastor</i> ⁴⁹ f.96 ^v ID4536		Dialogado Tipo 3
[Villancicos pastoriles políticos-encomiásticos]		
<i>Levanta, Pascual, levanta</i> f. 97 ^v ID3740	MP4, f. 110 ^v (T y M)	Dialogado Tipo 3
[Villancicos pastoriles de amores]		
<i>Nuevas te trayo, carillo</i> ⁵⁰ f. 97 ^v ID3169	MP4, f. 200 ^v -201 ^r (T y M) SV1, f. 69 ^{r-v} (anónimo)	Dialogado Tipo 1

49. Aparece un acróstico «a partir de la letra inicial de cada copla; así sucede en el segundo de los villancicos, de tipo religioso, “–*Anda acá, pastor*”: las iniciales de las seis mudanzas de que consta la composición conforman un acróstico, ANYCNE, esto es, el apellido de nuestro poeta invertido» (Bustos Táuler 2009a: 390).

50. Este villancico y los tres siguientes (*Daca, bailemos, carillo, Una amiga tengo, hermano y Pedro, bien te quiero*), como ha demostrado Bustos Táuler (2009a: 358-364) conforma un caso de amores que se desarrolla en las cuatro composiciones.

<i>Daca, bailemos, carillo</i> f. 98 ^r ID3819	MP4, f. 201 ^v -202 ^r (T y M)	Dialogado Tipo 3
<i>Una amiga tengo, hermano</i> ⁵¹ ff. 98 ^v -99 ^r ID3610	MP4, ff. 203 ^v -204 ^r (T y M) EH1, ff. 84 ^v -85 ^r	Dialogado Tipo 2
<i>Pedro, bien te quiero</i> f. 99 ^r ID3818	MP4, f. 199 ^r (T y M)	Dialogado Tipo 1
<i>¿Quién te traxo, cavallero</i> f. 99 ^v ID3546 E 3139	MP4, ff. 202 ^v -203 ^r (T y M) EH1, ff. 85 ^v -86 ^r (no atribuido)	Dialogado Tipo 3
<i>Ya soy desposado</i> ff. 100 ^r -101 ^r ID3831	MP4, ff. 215 ^v -217 ^r (T y M)	Dialogado Tipo 1
<i>Ay, triste, que vengo</i> ⁵² ff. 101 ^v ID3823	MP4, ff. 207 ^v -208 ^r (T y M) SG1, f. 213 ^v (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>Ya no quiero ser vaquero</i> f. 101 ^r ID3827	MP4, ff. 211 ^v -212 ^r (T y M) SG1, f. 216 ^r (T y M)	No dialogado Tipo 1
<i>Dime, Juan, por su salud</i> ⁵³ ff. 102 ^r -102 ^v ID3812	MP4 (Tabla, folio perdido)	Dialogado Tipo 1

Los atributos lírico-musicales y discursivos que Encina resalta en los villancicos — como se observa al comparar las dos tablas que anteceden— se intensifican con notable brillantez al enmarcarlos en un ható pastoril y, no menos importante, potencian la impronta espectacular y escénica de dichas composiciones.

51. En esta composición también se distingue un acróstico: «El segundo acróstico, más extenso, se extiende a través de las veinte mudanzas que integran “—Una amiga tengo, hermano” y conforman un mensaje explícito acerca de la autoría del salmantino: IUAN DEL ENZINA ME TROBO» (Bustos Táuler 2009a: 390).

52. Respecto a los dos únicos villancicos pastoriles no dialogados, véanse las interesantes apreciaciones de Bustos Táuler (2009a: 364-368).

53. Como observa Bustos Táuler (2009a: 390-393), en cinco villancicos (*Daca, bailemos, carillo*, *Una amiga tengo, hermano*, *Ya soy desposado*, *Ya no quiero ser vaquero* y *Dime, Juan, por tu salud*), «Encina recurre a una firma explícita en el interior de las composiciones; en general, el juego con las distintas posibilidades léxicas que le ofrecía su propio apellido “pastoril” es aprovechado por el salmantino en distintas ocasiones» (2009a: 390).

Cabe poner de relieve, como punto de partida, dos consideraciones comunes al corpus objeto de nuestra atención. En primer lugar, hago mías las reflexiones de Sirera (1992: 354): «en cuanto la poesía se transmite mediante la música y el canto, exige de cualidades predominantemente parateatrales. Y cierto es, en fin, que su carácter, por lo general circunstancial, la liga muy estrechamente a todas esas manifestaciones espectaculares (torneos, cacerías, momos, entradas, cuadros vivientes, etc.) que contribuyen a llenar de sentido (si así puede decirse) la vida de la Corte». Y, en segundo lugar y en relación con lo anterior, la recitación y/o canto de estas composiciones se llevaría a efecto, con toda probabilidad, con acompañamiento gestual, disfraz o, incluso, máscaras y, por qué no, cierta coreografía, en estrecha relación con los momos. Este podría ser el marco espectacular propio de los villancicos, en general, y, sobre todo, de los villancicos pastoriles en el programa festivo del palacio ducal. Así las cosas, el análisis de los villancicos y villancicos pastoriles revela una clara progresión que delinea tres grados de espectacularidad que nos encaminan del canto y/o recitación a la posible puesta en escena.⁵⁴

Tipo 1. Villancicos no dialogados o dialogados carentes de acción y de movimiento y también de marcas que indiquen atrezo, más allá de las connotaciones que pueden inferirse de la voz lírica. Los veinticinco villancicos formarían parte de este grupo; en cuanto a los pastoriles (consúltese la tabla que antecede), se observa que la textura ágil y dinámica del diálogo y el trasunto amoroso que comparten todos los pertenecientes a esta clasificación, favorecen los indicios gestuales (pero siempre hay excepciones, los villancicos *Ay triste que vengo* (ID3823, f. 101^v) y *Ya no quiero ser vaquero* (ID3827, f. 101^v), pese a no ser dialogados, presentan acotaciones implícitas de índole gestual,⁵⁵ inherentes en la mayoría de los casos a la tristeza que expresa el enamorado (*Nuevas te trayo, carillo*

54. Metodológicamente, parto del estudio de Sirera (1992: 355-360) en el que delimita los elementos teatrales constitutivos para considerar la carga de teatralidad de un texto literario (la numeración es mía): «[1] la existencia de un diálogo. Naturalmente, ello no supone la exclusión automática —ni mucho menos— de cualquier forma de narrador explícito (en primera o tercera persona: es decir como personaje integrado en otro, o autónomamente), quien podría ser considerado como forma específica de introducción de las acotaciones que va planteando el diálogo. [...] ese diálogo tiene que poseer como rasgo fundamental la capacidad de desplegar una acción [...] pero que en todo caso encuentra como cauce para su desarrollo el intercambio dialógico entre dos o más personajes. [...] [2] conjunto de indicaciones (deícticos incluidos) que el autor dispone a lo largo y ancho de su texto para marcar movimientos, cambios espaciales y temporales, jerarquías en la disposición espacial de los hablantes, etc. [...] [3] acotaciones de tipo escenográfico, recordemos las frecuentes alusiones al marco escénico [...] presencia de elementos detallados y escenográficamente posibles [...] [4] Estrechamente vinculado al aspecto espacial tendríamos que situar el temporal. Aquí, sin embargo, es más difícil obtener resultados precisos, ya que —en general— este tipo de diálogos suelen subdividirse en dos modelos diferentes: el diálogo/situación, que desarrolla en un presente inmediato una situación muy concreta y de relativa sencillez temática (el galanteo frente a la ventana de la dama, o en su estrado) y el diálogo/recuerdo mucho más complejo [...]». Y, por supuesto, acotaciones y convenciones escénicas tanto referidas a los personajes (tipificación, tono dialógico, cambios físicos y anímicos, caracterización, vestuario, etc.), como acotaciones escenográficas e indicaciones de vestuario y atrezo. Por su parte, Rodado (1995) también se centra en la teatralidad de la poesía de cancionero.

55. *Ay triste que vengo* (ID3823, f. 101^v) y *Ya no quiero ser vaquero* (ID3827, f. 101^v), pese a no desarrollar acción, presentan acotaciones implícitas de índole gestual, en el primero: «Más sano me fuera / no ir al mercado, / que no que viniera / tan aquerenciado; / que vengo cuitado» (Pérez Priego 1996: 758, vv. 4-8) o «De ver su presencia / quedé cariñoso, / quedé sin hemencia, / quedé sin reposo, / quedé muy cuidadoso» (Pérez Priego 1996: 759, vv. 25-29). El el segundo: «Mas, pues de mi tribulança / no ha dolor (Pérez Priego 1996: 760, vv. 28-29) o «que ya estoy tan aborrido / que de cordojo me muero» (Pérez Priego 1996: 761, vv. 41-42).

(ID3169, f. 97^v)⁵⁶ o *Dime, Juan, por tu salud* (ID3812, ff. 102^r-102^v),⁵⁷ a la esperanza de ser correspondido tras la petición de amor (*Pedro, bien te quiero*, ID3818, f. 99^r), o al júbilo por comprometerse en matrimonio con la amada (*Ya soy desposado*, ID3831, ff. 100^r-101^r).⁵⁸ Estos villancicos pastoriles cantados (a los que habría que sumar los villancicos *Remediad, señora mía* (ID3835, f. 92^r) y *Dezidme, pues sospirastes* (ID3830, f. 92^v), no son ajenos a la dramaticidad propia del diálogo y, con toda probabilidad, como comentaba anteriormente, serían objeto de una recitación cantada que evidentemente pone en valor las cualidades del ámbito parateatral.

Tipo 2. Villancicos pastoriles dialogados, sin indicadores de teatralidad, pero con escuetos indicios de movimiento que corroboran la viabilidad de que los cantores se vayan desplazando por la sala, al tiempo que ejecutan la pieza. Un claro ejemplo es *Una amiga tengo, hermano* (ID3610, ff. 98^v-99^r), villancico en el que dos pastores disputan sobrepujando la descripción física de sus enamoradas, así como sus atuendos, aderezos o los servicios con los que las cortejan. Una vez planteada la controversia, uno de los protagonistas propone: «Vamos ver las zagalejas, / no estaremos en porfía» (Pérez Priego 1996: 743, vv. 22-23); puede inferirse que ambos pastores emprenden el camino para ver a sus pastoras y así demostrar la veracidad de sus argumentos; en dicho trayecto siguen exponiendo las cualidades de sus amigas y su deseo por verlas va en aumento, como se explicita en la última estrofa: «—Otearte quiero ya / de buen llotro y de buen rejo, / qu'él cordojo y sobrejeo / ya quitando se me va. / Anda, carillo, anda acá, / dexemos la temosía» (Pérez Priego 1996: 747, vv. 137-142). Villancicos pastoriles que despliegan todo tipo de marcas teatrales, haciendo factible su representación.⁵⁹ En este grupo podemos incluir los dos villancicos pastoriles de temática navideña, que pueden encuadrarse en el ciclo del *Officium pastorum*. La acción del primero de ellos, *Dime zagal qué has avido* (ID4535, f. 96^v), se divide en dos escenas: la llegada del «despavorido» Pascual que le cuenta a Pelayo su visión de los ángeles entonando el *Gloria in excelsis Deo* para anunciar el nacimiento de Cristo. Y la determinación de Pelayo de emprender el camino a Belén «porque d'el nuevas nos den, / andémoslo todo bien, / sepamos quién ha parido» (Pérez Priego 1996: 734, vv. 32-34). El segundo, *Anda, acá, pastor* (ID4536, f. 96^v), representa el mismo motivo y la acción se intuye desde el dístico del inicio «—Anda acá, pastor, / a ver al Redentor» (Pérez Priego

56. «Lazerado yo, aborrido, / no ay dolor que así me duela / [...] Estoy tan amodorrado» (Pérez Priego 1996: 739, vv. 39-40) o, por parte del otro pastor: «Tu cordojo y tu llantea / me pone gran azedía» (Pérez Priego 1996: 739, vv. 46-47).

57. En este villancico pastoril en el que se van describiendo los síntomas del mal de amor, la proyección de indicaciones anímicas y gestuales enmarca toda la composición.

58. En este villancico el pastor le anuncia a su capataz su compromiso con la enamorada, lo que ya marca el tono y gesto alegre y festivo de la composición, que se centra en un «dinámico intercambio de preguntas y de respuestas que obedece a un mismo esquema: la figura que actúa como capataz le plantea, en dos versos, toda suerte de cuestiones relativas a los preparativos de la boda, el ajuar, a la celebración, para que la segunda parte de la copla, con tres versos más los dos de *retronx*, le sirva a Mingo —el único nombre que se ofrece— para enumerar los atavíos y prendas, los muebles y utensilios, los animales y aperos, las comidas y bailes con que el desposorio va a celebrarse» (Gómez Redondo 2024: 1099). La deixis marca una acotación implícita que no quiero pasar por alto: «—¿Tocaste las quintas / de tu caramillo? / —Y al trocar las cintas / mucho cantarillo. / Diome aqueste orillo» (Pérez Priego 1996: 753, vv. 102-106).

59. En un trabajo anterior (Haro Cortés 2003) ya me ocupé de la teatralidad de los villancicos pastoriles de Juan del Encina, consideraciones aquellas que tomo como punto de partida, reviso y amplío en estas páginas.

1996: 734, vv. 1-2), en este caso el núcleo central del villancico es el elenco de ofrendas que los pastores desean ofrecer al recién nacido. El personaje del pastor se inserta en los motivos del drama litúrgico, imprimiendo un toque de humor que se desprende tanto de su registro coloquial y rústico, como de su forma de vida en la que los instintos primarios son su principal prioridad: «—Pues espera, beberemos / y después acordaremos, / porque muy mejor andemos / que yo estoy muy desmaído» (*Dime zagal qué has avido*, Pérez Priego 1996: 734, vv. 39-42), sin olvidar la mostración de lo más cotidiano del universo pastoril, que se observa a la perfección al ir detallando el elenco de presentes para Jesús: «—Yo quiero llevarle / leche y mantequillas / y, para enpañarle, / algunas mantillas, / [...] —Con aquel cabrito / de la cabra mocha, / darlé algún quesito / y una miga cocha / que terná sabor,» (*Anda, acá, pastor*, (Pérez Priego 1996: 735, vv. 15-18 y 21-25).

En Haro Cortés (2003: 198) desarrollé todas las marcas teatrales de *Dime zagal qué has avido*, por tanto, remito a dicho trabajo. No obstante, aporto, a continuación, las del villancico *Anda, acá, pastor* (Haro Cortés 2003: 196). Se marcan en cursiva las acotaciones escénicas que indican movimiento, espacio y tiempo. En mayúsculas, gestos, acciones de los personajes e indicios físicos. Y en mayúsculas y cursiva, vestuario y atrezzo. Añado, asimismo, en versales, las indicaciones que nos pueden dar idea de elementos de interpretación o coreografía.

—*Anda acá, pastor,*
a ver al Redentor.

—*Anda acá, Minguillo,*
dexa tu CARAMILLO,
ÇURRÓN Y CAYADO,
vamos sin temor
a ver al Redentor.

—NO NOS ABALLEMOS
sin llevar presente;
mas ¿qué llevaremos?
Dilo tú, Lloriente,
¿qué será mejor
para el Redentor

—Yo quiero llevarle
LECHE Y MANTEQUILLAS
y, para enpañarle,
ALGUNAS MANTILLAS,
POR IR CON AMOR
a ver al Redentor.

—Con aquel *CABRITO*
de la *CABRA MOCHA,*
darlé *ALGÚN QUESITO*
y una *MIGA COCHA,*
que terná sabor,
sabor al Redentor.

—No piense que vamos
su Madre graciosa
sin que le ofrezcamos
más alguna cosa,
qu'es de gran valor,
madre del Redentor.

Fin

—En *CANTARES NUEVOS*
gozen sus orejas,
MIEL Y MUCHOS HUEVOS
PARA HAZER TORREJAS,
aunque sin dolor
parió al Redentor (Pérez Priego 1996: 734-735).

La ausencia de acotaciones temporales no es de extrañar, ya que se infiere del propio ciclo celebrativo, conocido y asumido por el público, y lo mismo con el espacio, que va intrínsecamente unido a la entidad y entorno de los pastores protagonistas. Me interesa, llegados a este punto, insistir en una coordinada fundamental para la representación de estas composiciones, esta es que escenográficamente sea factible su puesta en escena. Y en este caso, sin duda, lo es tanto por lo que toca al primer villancico, *Dime zagal qué has avido*, como al que nos ocupa. El espacio escénico bien podría ser la capilla del palacio o,

como en las églogas dramáticas navideñas, «la sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines» (*Égloga representada en la noche de la Natividad*), asimismo, los ornamentos o decoración propios de estas fechas se harían servir traslaticiamente, pienso, por ejemplo, en el nacimiento con todos los personajes evocados en el villancico. Y estas composiciones líricas estarían vinculadas, al igual que otras del mismo asunto, al programa de celebración de la natividad, como broche de alguna pieza religiosa o algún acto de liturgia cristiana.

Mientras que de estos villancicos religiosos no se ha conservado la música, los tres siguientes a los que voy a prestar atención, sí han sido musicados: *Levanta, Pascual, levanta* (ID3740, f. 97^v) y *Daca, bailemos, carillo* (ID3819, f. 98^r) por el propio Encina y *Quién te traxo, cavallero* (ID3546, f. 99^v) con melodía anónima.

Levanta, Pascual, levanta es un villancico pastoril político-encomiástico sobre la toma de Granada por los Reyes Católicos; es claro su carácter laudatorio a don Fadrique Álvarez de Toledo que participó activamente y con éxito notable en la fase final de la Guerra de Granada. Esta composición despliega todo tipo de marcas dramáticas (Haro Cortés 2003: 199-200) y, fácilmente, podría ser el cierre lírico-musical de alguna representación, o formar por sí solo una escena dramática que a buen seguro tendría su lugar en las fiestas cortesanas del palacio de los duques de Alba.

La acción del villancico *Levanta, Pascual, levanta* desarrolla la puesta en marcha de dos pastores hacia Granada y su llegada a la ciudad. El escenario de la representación puede fijarse en una sala del palacio ducal de Alba en la que en una parte estaría el público y en otra los actores-cantores. El desarrollo del villancico marca tres espacios. Uno, que sería el prado donde están los pastores y donde se llevaría a cabo la primera parte de la representación, es decir, hasta que emprenden el camino (estrofas 1 a 6). En este espacio escénico se hallarían todos los objetos que son referidos en la composición (el perro, el zurrón, la zamarra, el cayado, el caramillo, etc.). Más dificultad entraña explicar la escenificación de la primera parte de la quinta estrofa: «Pues el ganado se estiende, / déxalo bien estender, / porque ya puede pacer / seguramente hasta allende» (Pérez Priego 1996: 736-737, vv. 32-35). Evidentemente, no puede pensarse que junto a los pastores se encontrase su rebaño. Sí, en cambio, es más lógico suponer que la sala estuviese rodeada de ventanales amplios que diesen al patio; así los pastores podrían utilizar la ilusión del espacio abierto que se dibuja tras los ventanales para aludir al ganado que paca y mantener la lógica de la acción. A continuación, la segunda fase del villancico se centra en el camino que recorren hasta Granada (estrofas 8 a 10); en esta ocasión el espacio no sería estático; los pastores podrían pasear y o danzar por la sala y volverían a utilizar el espacio real exterior, visto a través de las ventanas, como parte de la escenografía. El tercer momento sería la llegada a la ciudad marcado por la visión de «ver por torres y garitas / alçar las cruces benditas» (Pérez Priego 1996: 738, vv. 75-76), quizás las propias torres del palacio vistas desde la sala podrían funcionar como telón de fondo de la ciudad o bien, utilizar atrezo en una parte de la sala para figurar el ambiente urbano.

El siguiente eslabón es de tema amoroso, *Daca, bailemos, carillo* (ID3819, f. 98^r), villancico que también exhibe una nómina completa de marcas dramáticas de todo tipo (Haro Cortés 2003: 196-197) que confirman su teatralidad. Pese a que se trata de una lamentación del pastor porque a su enamorada Bartola la han desposado con otro, el dinamismo del diálogo, el registro pastoril, las acotaciones de movimiento escénico y fundamentalmente los indicios relacionados con la danza y el baile y su ejecución, transforman este lamento inicial en un esperanzado encuentro con la enamorada. La alegría y las ganas de danzar

de Pascualillo: «Ora que te vaga espacio, /salta, salta, sin falseta, / abarre la çapateta [...] Dusna, dusna el çamarrón; [...] ponte en el corro en jubón; / mira qué agudillo son / para salto con gritillo» (Pérez Priego 1996: 741, vv. 3-5, 15, 18-20), contrastan con la pena del pastor: «—¡A la miefé! no te ahuzio / ni quiero tu plazentorio, / que estoy cargado de llorio / y en otros cuidados descruzio; / otea mi despeluzio, / soncas, que estoy amarillo (Pérez Priego 1996: 741, vv. 9-14). En vista de la aflicción de su amigo, Pascualillo lo remedia con su proposición: «—¿Que quieres a Bartolilla?, / que ella y otra su vezina, / carra San Juan del Enzina, / son idas a la vigilia; / si has cariño de seguilla, / vamos sin más comedillo» (Pérez Priego 1996: 742, vv. 39-44). Y el tono de júbilo inunda el villancico haciendo hincapié en la música y el baile: «y el caramillo llevemos / para hazelle un sonezillo [...] —Pues también me has de prestar / el tu jubón colorado / y el cinto claveteado / para salir a bailar, / porque no quiero llevar / otra capa ni capillo» (Pérez Priego 1996: 742, vv. 49-50 y 59-62). A todas luces, este villancico es el más fértil en directrices coreográficas y musicales. En cuanto a la puesta en escena, no ofrece dificultad alguna, el atuendo, objetos e instrumentos pastoriles son el único atrezzo que precisan y, a todas luces, podría cantarse y ser danzado en cualquier espacio del palacio ducal.

Por último, atenderé a *Quién te traxo, cavallero* (ID3546 E 3139, f. 99^v). El villancico, que exhibe marcas teatrales que patentizan su posible representación, narra el encuentro entre un caballero penado de amor y un pastor. El eje teórico que enmarca el diálogo se plantea en las estrofas iniciales: «—Pluguiera a Dios que yo fuera / esse rústico pastor, / porqu'el falso del amor / sugeto no me tuviera. / Ando muerto sin que muera, / qual te muestra mi figura, / que bivar ya no procura» (Pérez Priego 1996: 748, vv. 11-17); afirmación que es rebatida por el pastor: «—Y cuidas tú, palaciego, / que a nosotros, los pastores, / no nos acossan amores / ni nos percunde su fuego? / ¡Miefé, yo dellos reniego, / que aun aquí, en esta espessura, / no perdonan criatura!» (Pérez Priego 1996: 748, vv. 18-24). *Omnia vincit amor*, uno de los tópicos preferidos de la lírica amorosa enciniana, que en esta composición va a explicitar el poder igualitario de amor y de sus efectos tanto en caballeros como en pastores. El rústico intentará temperar la tristeza, desdicha y desventura del galán que únicamente observa como remedio la muerte de amor: «—¡Triste de mí, desdichado, / sin ventura! Soy perdido, / que me tiene despedido, / quien me tiene cativado. / Quiero ya tener cuidado / de buscar la sepultura, / pues mi mal es sin mesura» (Pérez Priego 1996: 749, vv. 39-45). Por tanto, el pastor ejerce de confidente y, como buen amigo, intenta llevarlo a un *locus amoenus* para atenuar su pesadumbre: «Vámonos ambos a dos / y mostrarte he una verdura / donde tomes gran holgura» (Pérez Priego 1996: 749, vv. 50-52); la naturaleza como *remedia amoris*: «—Descordoja ya tu saña, / desensaña tus cordojos, / dexa ya holgar tus ojos / siquiera en esta montaña» (Pérez Priego 1996: 749, vv. 60-64). El caballero no acepta el consuelo (Pérez Priego 1996: 749, vv. 67-73). Las acotaciones escénicas que indican movimiento se completan cuando el pastor se identifica con el penado de amor: «Duéleme tanto tu mal, / en ver tu pena tan dura, / que estoy sin semejadura» (Pérez Priego 1996: 750, vv. 78-80) y, al no quererlo dejar solo, lo invita a pasar la noche en su choza, ubicada bajo la mayor encina del encinar. El villancico termina con la aceptación por parte del palaciego: «—Por tú ser, a mí me plaze / desta noche estar contigo, / aunque de cierto te digo / que muy duro se me haze. / Pues el plazer me desplaze / y mi muerte se apressura, / ya mi vida no es de tura» (Pérez Priego 1996: 750, vv. 81-87). La identificación de los protagonistas es suficiente como acotación implícita de vestuario; la amargura y melancolía que se sucede en todos los parlamentos del caballero son indicio

preciso de su actitud actoral y gestual y, asimismo, los indicadores de movimiento, aunque no se concretan en un cambio espacial, aseguran el desplazamiento de los protagonistas por la sala y la ilusión de trayecto hacia la «verdura» en primer lugar y, posteriormente, camino al carrascal. Encina también cuida el efecto del paso del tiempo con una indicación manifiesta («vete ya, que se va el día», Pérez Priego 1996: 750, v. 68). Y, como en los ejemplos comentados anteriormente, la representación es totalmente viable, ya que, en definitiva, el único decorado que se precisa es simular un espacio agreste o jugar con el espacio exterior y crear la ilusión del encuentro en «esta montaña oscura» (Pérez Priego 1996: 748, v. 2).

La teatralidad de los villancicos pastoriles de Encina se asienta en la dramaticidad propia del diálogo y en su textura ágil que se dinamiza notablemente con el registro rústico y coloquial; el personaje del pastor derrocha gracia y socarronería, que deviene tanto de su entorno cotidiano, como de sus instintos primarios y proyecta un modelo de teatralidad muy ligada a la gestualidad, a la música y al canto.⁶⁰ Las acciones, más allá de desarrollar una trama, se insinúan o se infieren de las intervenciones de los protagonistas y se vinculan a los indicios de movimiento escénico, que garantizan el desplazamiento actoral por la sala de representación. La tipificación de los personajes y, sobre todo del pastor y de su cotidianidad, plenamente reflejado en las composiciones, funciona como criterio indicante tanto de vestuario como de utilería e, incluso, perfila la escenografía básica. La simplicidad y sencillez de la puesta en escena, frente al artificio del fasto cortesano, a mi entender, responde a la naturaleza específica de la ejecución grupal de los villancicos, facilitando de este modo su integración en un conjunto, bien como recital de composiciones líricas variadas o complemento de otras galas o festejos, bien ligados al programa de las representaciones dramáticas.

Mención aparte requieren los villancicos incluidos en las églogas dramáticas, ya que su función de coda de la representación los convierte en parte integrante de la pieza y, por tanto, su teatralidad es incuestionable, más allá de las marcas teatrales que exhiban como composiciones independientes. En la tabla que sigue, doy cuenta de los villancicos pastoriles de cabo de los textos dramáticos. Las dos primeras columnas se estructuran de acuerdo con los mismos criterios que en los esquemas anteriores y, la tercera, da cuenta de la égloga a la que pertenece el villancico pastoril y su referencia (identificación de Dutton (1990-1991) y folios del *Cancionero*).

No presenta villancico final		Égloga I <i>Égloga representada en la noche de la Natividad</i> ID4537 ff. 103 ^r -104 ^r
<i>Gran gasajo siento yo</i> f. 105 ^r ^v ID4209 D 4538 Villancico final	SG1, ff. 207 ^v -208 ^r (T y M)	Égloga II <i>Égloga representada en la misma noche de Navidad</i> ID4538 ff. 104 ^r -105 ^v

60. Encina eleva al pastor a personaje indiscutible de buena parte de sus composiciones, son muchos los estudios relativos a este aspecto; no obstante, remito a Río Nogueras (2023: 287-292) por lo que toca a las plasmaciones y evolución de este personaje encinesco.

<i>Esta tristura y pesar</i> f. 107 ^v ID4540 D 4539 Villancico final		Égloga III <i>Representación a la pasión y muerte de nuestro Redentor</i> ID4539 ff. 105 ^v -107 ^v
<i>Todos se deven gozar</i> f. 108 ^v ID4542 D 4541 Villancico final		Égloga IV <i>Representación a la santísima resurrección de Cristo</i> ID4541 ff. 107 ^v -108 ^v
<i>Roguemos a Dios por paz</i> f. 110 ^r ID4544 D 4543 Villancico final		Égloga V <i>Égloga representada en la noche postrera de Carnal</i> ID4543 ff. 109 ^r -110 ^r
<i>Oy comamos y bevamos</i> f. 111 ^v ID3735 D 4545 Villancico final	MP4, f. 150 ^v , 174, (T y M)	Égloga VI <i>Égloga representada la misma noche de Antruejo</i> ID4545 ff. 110 ^v -111 ^v
<i>Repastemos el ganado</i> f. 113 ^r ID3790 D 4546 Villancico final	MP4 (Tabla contenidos, folios perdidos)	Égloga VII <i>Égloga representada en requesta de unos amores</i> ID4546 ff. 111 ^v -112 ^v
<i>Gasagémonos de huzía</i> f. 114 ^v ID3731 Villancico separando escenas	MP4, f. 101 ^v (T y M)	Égloga VIII <i>Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i> ID4547 ff. 113 ^r -115 ^v
<i>Ninguno cierre las puertas</i> f. 116 ^r ID3732 D 4547 Villancico final	MP4, f. 102 ^v -103 ^r (T y M)	Égloga VIII <i>Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i> ID4547 ff. 113 ^r -115 ^v

La funcionalidad estructural del villancico como cierre de una pieza dramática o como indicador de cambio de escena es bien conocido en la práctica teatral (Calderón 1996: 68, Río Nogueras, 2007 y 2023: 302-308, Sánchez-Hernández 2024). El villancico del cabo representa la inserción de lo lírico en las églogas dramáticas. Y en este sentido tan solo me permito poner de relieve, en relación con la estructuración del *Cancionero*, que estas codas líricas bien podrían ser consideradas como la deshecha de la pieza teatral que condensa el mensaje de júbilo por el nacimiento (*Gran gasajo siento yo*, ID4209 D 4538, ff. 105^{r-v}) o resurrección de Cristo (*Todos se deven gozar*, ID4542 D 4541, f. 108^v), la gratitud

por la pasión y muerte del redentor (*Esta tristura y pesar*, ID4540 D 4539, f. 107^v), el anhelo esperanzador de paz para que el duque de Alba no tenga que combatir en el conflicto entre los Reyes Católicos y Carlos VIII de Francia (*Roguemos a Dios por paz*, ID4544 D 4543, f. 110^r), la exaltación del *carpe diem* (*Oy comamos y bevamos*, ID3735 D 4545, f. 111^v o *Gasagémonos de huzía*, ID3731, f. 114^v, villancico que separa escenas) y, no podía faltar, el poder categórico y absoluto del amor (*Ninguno cierre las puertas*, ID3732 D 4547, f. 116^r). Añádase a lo anterior que estos villancicos pastoriles también suponen la incorporación del público al epílogo lírico (en ocasiones, indicado en la propia composición: «Digamos todos *Amén* / por santamente acabar», *Todos se deven gozar*, Pérez Priego 1996: 41, vv. 197-198), y no sería nada extraño que, incluso, pudieran participar en el canto o en el baile (piénsese en el villancico *Repastemos el ganado*, la locución «¡Hurriallá!» es una clara indicación coreográfica de la danza que se está interpretando,⁶¹ al igual que en *Ninguno cierre las puertas*),⁶² como apoteosis final y celebración festiva conjunta. Sea como fuere, los villancicos pastoriles finales son una evidencia más de la valía y del preponderante papel que ostenta esta composición poética en el *Cancionero*: Encina demuestra con total solvencia que el villancico pastoril no solo está a la altura del artificio, motivos e imágenes de la lírica cortés, sino que, además, pone en valor su versatilidad para ser cantados, bailados e, incluso, representados en los salones del palacio ducal. Los villancicos de cabo refuerzan la vindicación del villancico pastoril como estilo y género poético cortés.

LA REPRESENTACIÓN DRAMÁTICA DEL CANCIONERO: LA PRIMERA Y LA ÚLTIMA ÉGLOGA

La ubicación de la materia pastoril, villancicos y églogas dramáticas, como cierre de la compilación remite, como ha señalado la crítica (Alonso Miguel 2008, Whetnall 2006, Beltran 2006), a los cancioneros personales italianos. Asimismo, la deuda de las *Églogas* de Encina (y de los primeros autores teatrales) con los momos es incuestionable:

la indistinción entre los espacios de los actores y de los espectadores, los parlamentos dirigidos a las personas destacadas de la reunión áulica, la entrega de presentes [...] y la participación de los propios cortesanos disfrazados en la representación, en particular Juan del Encina, así

61. «Se trata probablemente de un tipo de *baile de vuelta*; el texto sugiere que cada uno de los participantes, llegado su turno, *se va* para ponerse a la cabeza del grupo o para ejecutar algún paso complicado y hacer gala de su habilidad. Al final de cada estrofa, que debía de volver a un punto de partida en correspondencia con la danza, se interrumpe el proceso (*se queda*) y se vuelve a reanudar. Las sucesivas vueltas, presumiblemente y de acuerdo con un espíritu de competición, permitían a los “rivales” adelantarse al resto del grupo para demostrar su resistencia y velocidad como bailarines. La interacción entre el “quedarse” y el “irse” se resuelve por fin cuando, según se nos indica, todos andan “de contino”. El escudero, acompañado por sus rústicos amigos, sale y demuestra así que está plenamente integrado en la vida de los pastores» (McGinniss 1977: 23).

62. El villancico *Ninguno cierre las puertas*, según McGinniss (1977: 24-25): «las parejas interpretan un canto y un baile cortesanos en un estilo propio de señores [...] El baile arranca en seguida y, en consonancia con la medida y formalidad que acentúan la vida de palacio, los ejecutantes intercambian algunas cortesías preliminares. Este intercambio representa una invitación al baile [vv. 510-512]. La ceremonia introductoria parece caracterizarse por un gracioso entrelazar los brazos, y se encuentra muy alejada de la rudeza rústica que caracteriza el inicio de la danza popular. A pesar de ser agradable y fluido, el villancico no contiene gritos de alegría, y su tono excluye cualquier posibilidad de saltos o cabriolas; por el contrario, cada pareja forma parte de la corte con un aire estilizado propio de la danza baja».

como el uso de la música y el canto para marcar entradas o salidas de personajes, cambios de escena o finales de pieza (Río Nogueras 2023: 5 n. b y 280).⁶³

No menos importante es el tácito acuerdo de los estudiosos en señalar que el embrión del teatro de Encina es la poesía de cancionero (Beysterveldt 1972, Battesti Pelegrin 1987, Lope 1992, Stern 1973 y 1978, entre muchos otros).⁶⁴ Y, en este orden de argumentación, permítanme subrayar la relevancia de los villancicos pastoriles que offician de puente entre la producción lírica y el teatro del *Cancionero* y que, como he expuesto en el epígrafe anterior, exhiben marcas claras de teatralidad que favorecen su representación.

En este apartado, voy a atender, para no alargar en exceso este trabajo, a la primera Égloga y a la octava que convierten el *Cancionero* en actante de la representación y ponen en escena las argumentaciones literarias y estéticas de Encina.⁶⁵

La *Égloga representada en la noche de la Natividad* (ID4538, ff. 103^r-104^r), siguiendo la disposición del *Cancionero*, funciona como proemio del conjunto de composiciones dramáticas.⁶⁶ Y, a todas luces, puede considerarse la dramatización de los prólogos a los Reyes Católicos (ID4400, ff. 1^{r-v}) y a los duques de Alba (ID4402, ff. 6^{r-v}) que principian el *Cancionero*:

Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador. Adonde se introduzen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. Y el otro pastor llamado Mateo entró después desto y, en nombre de los detratores y maldizientes, començóse a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recebido por suyo, convenció la malicia del otro. Adonde prometió que, venido al mayo, sacaría la copilación de todas sus obras, porque se las usurpavan y corrompían y porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociessen que a más se estendía su saber (Pérez Priego 1996: 669).

De hecho, esta pieza dramática sigue la misma estructura retórica que los proemios. En primer lugar, la humillación y declaración de servicio, que en la *Égloga* se concreta en el presente poético que el pastor ofrece a la duquesa (y que bien podrían ser las cien coplas

63. Es de referencia obligada Asensio (1974).

64. Es imposible dar cuenta de todos los estudios centrados en el teatro de Encina: remito a las anotadas e imprescindibles ediciones de Pérez Priego (1991) y Río Nogueras (2001 y 2023), con rigurosos y esclarecedores estudios introductorios y completa bibliografía y contexto crítico. Véase también el reciente trabajo de Sánchez-Hernández (2023).

65. Presenta notable interés el trabajo de Álvarez Pellitero (1999), ya que centra su análisis en las dos églogas navideñas y en las dos de tema amoroso (las últimas), para dejar constancia de la tradición y modernidad en el teatro de Encina. Por lo que toca al teatro en época de Encina, Pérez Priego (1999) realiza una magnífica síntesis.

66. Las piezas dramáticas clausuran el *Cancionero*, dispuestas a continuación de los villancicos pastoriles, con la única indicación de que están dirigidas a los duques de Alba. Recordemos que la compilación se inaugura con un proemio general a los Reyes Católicos y, tras el *Arte de poesía castellana*, otro dirigido a los duques de Alba, en ambos se distribuyen y desarrollan los mismos tópicos de alabanza y *captatio*; asimismo la sección de las composiciones líricas se estrena con dos panegíricos a los duques que refieren el episodio crucial en la trayectoria literaria del autor: el servicio a los nobles; circunstancia que posibilita el desarrollo de la carrera artística de Encina y, de cara al *Cancionero*, técnicamente constituye el odre que enjundiará este segundo bloque de la compilación. Pues bien, en el teatro, Encina repite el mismo procedimiento. La primera égloga funciona como proemio al resto de las composiciones dramáticas.

navideñas [ID4403, ff. 7^r-11^v] que inician el *Cancionero*). Seguidamente, el tópico de la alabanza a los destinatarios-espectadores, que se organiza a modo de espejo de príncipes. En los prólogos, se pueden distinguir las dos secciones habituales y preceptivas que conforman los *specula*: cualidades personales y actuación con los vasallos, dando relevancia al patronazgo cultural del duque. En la *Égloga* I, sin embargo, aunque de modo más sucinto, no por ello menos elogioso, se subsumen todas las virtudes de un buen señor en las tres potestades máximas que configuran el poder. El grueso, tanto de los proemios como de la pieza teatral, se centra en la propia obra literaria de Encina: el *Cancionero* como compilación de todas sus obras («Aunque agora yo no trayo / sino hato de pastores, / dexa tú venir el mayo / y verás si saco un sayo / que relumbren sus colores», Pérez Priego 1996: 771-772, vv. 86-90), la defensa de su producción ante los detractores («Tenme por de los mejores. / Cata que estás engañado, / que si quieres de pastores / o si de trobas mayores, / de todo sé, Dios loado. [...] Mas agora va labrada / tan por arte mi lavor / que, aunque sea remirada, / no avrá cosa mal trobada / si no miente el escritor», Pérez Priego 1996: 772-773, vv. 123-126 y 131-135), la vindicación del estilo pastoril («Darles he de mi montón / bellotas para comer, / mas algunas tales son / que en roer el cascarón / havrán harto que hazer», Pérez Priego 1996: 772, vv. 95-99) y, por supuesto, la petición del favor de sus mecenas («Si tales amos tuviesse, / saldría de cuita yo. / Nunca tal amo se vio / ni tal ama tan querida, / nunca tal ni tal nació», Pérez Priego 1996: 774, vv. 174-178). O, dicho de otro modo, los argumentos que justifican el *Cancionero* y la propia trayectoria poética de Encina como autor de prestigio.

Considero que hay que tener presente y, llegados a este punto, diferenciar el momento de la representación de esta *Égloga*, navidades de 1492⁶⁷ y su posterior publicación en el *Cancionero*. Si bien es evidente su función liminar e, incluso, abogaría por la implicación actoral del propio Encina en la representación (es más, no considero descabellado pensar que sus detractores pudiesen formar parte del público), también hay que advertir de las «posibles modificaciones [...] en función del efectivo cumplimiento de sus responsabilidades en mayo [la publicación del *Cancionero*] para redondear así la presentación efectista, por lo dramatizada, de un ciclo cancioneril y teatral cerrado en su función y componentes» (Río Nogueras 2023: 282). En este sentido, Beltran (1999: 47, n. 50) considera que la «octava égloga pudo ser escrita exprofeso para la edición del cancionero» y Río Nogueras (2023: 378, n. 78.194) también deja constancia de que «es muy probable que toda la primera parte de esta composición fuese introducida *a posteriori* por el autor para redondear en escena la entrega del *Cancionero* prometida en la égloga primera».⁶⁸

67. No voy a entrar en la debatida cuestión de la cronología de las *Églogas* de Encina: remito al estado de la cuestión de Framiñán de Miguel (1987) y, por mi parte, sigo a Lope (1992: 52-56).

68. Pérez Priego (1999: 142) comenta en este sentido: «Lo significativo es el hecho mismo de que Encina editara sus propios textos dramáticos, y ello con clara conciencia de lo que debía ser la escritura teatral. Les concede así un lugar aparte y de cierre en su *Cancionero*, los encabeza con una rúbrica que, además de dar cuenta del argumento, contiene un pequeño guión de puesta en escena y un elenco de personajes, y los acompaña de las correspondientes marcas de alternancia en el diálogo (falta, en cambio, cualquier tipo de acotación escénica). Todo ello implica una mayor valoración del texto teatral por parte de nuestro autor y una clara conciencia de la necesidad de dejar fijado aquel texto. Y es también lo que seguramente le condujo a un proceso de adaptación y reordenación a la hora de publicarlos. Así se explica su agrupamiento en series de dos piezas, siguiendo una ordenación que es a la vez temporal y argumental (Navidad, Carnaval, Semana Santa), o el hecho de que la *Égloga* I resulte al tiempo prólogo (en cuanto abre la serie y retrata los comienzos de su servicio a los duques) y cierre (anuncia el fin de su obra pastoril, vv. 86 y ss.) de todo el grupo de representaciones».

La *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* (ID4547, ff. 113^r-115^v), representada a finales de la primavera o verano de 1495, recoge el testigo de la primera pieza y se hace realidad la representación y ofrenda del *Cancionero*:

Égloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introducidas, que son: un pastor que de antes era escudero, llamado Gil, y Pascuala, y Mingo y su esposa Menga, que de nuevo agora aquí se introduce. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar. Y después, importunado de Gil, entró y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allá prometió de no trobar más, salvo lo que sus Señorías le mandassen. Y después llamaron a Pascuala y a Menga, y cantaron y bailaron con ellas. Y otra vez, tornándose a razonar, allí dexó Gil el ábito de pastor que ya avía traído un año, y tornóse del palacio y con él juntamente la su Pascuala. Y en fin, Mingo y su esposa Menga, viéndolos mudados del palacio, crecióles embidia y, aunque recibieron pena de dexar los ábitos pastoriles, también ellos quisieron tornarse del palacio y probar la vida dél. Assí que, todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo (Pérez Priego 1996: 825).

El pastor Mingo será el donante de la compilación enciniana, el miedo y reticencia que muestra («En me ver ante mis amos / me perturbo y me demudo [...] Dígote que de vergüeña / estoy ageno de mí», Pérez Priego 1996: 826, vv. 14-15 y 19-20), además de ser una muestra de reverencia y *captatio benevolentiae*, también tiñe de comicidad la entrada del pastor en escena. Además, Gil, pastor que antes era escudero, actúa como cicerone de Mingo; recordemos que este papel ya lo jugó Juan de Mena en el *Triunfo de la Fama*, no creo que la remisión interna sea casual. Encina resalta poéticamente la relevancia de la entrega, ya que esta estrofa es la única de la *Égloga* que tiene nueve octosílabos (en vez de ocho) y con variación de rima (abbaacaac frente a abbaacca):

Mingo ¡Nuestramo, que os salve Dios
 Por muchos años y buenos!
 Y a vos, nuestrama, no menos,
 y juntos ambos a dos.
 Míafé, vengo, juro a ños,
 a traeros de buen grado
 el esquilmo del ganado,⁶⁹
 no tal qual merecéis vos.
 Recebid la voluntad,
 tan buena y tanto, que sobra;
 los defetos de mi obra
 súplalos vuestra bondad.
 Siempre, siempre me mandad,
 que aquesto estoy desseando.
 Mi simpleza perdonad
 y a Dios, a Dios os quedad,
 que me está Gil esperando (Pérez Priego 1996: 827-828, vv. 81-97).

69. Esta alusión a esquilmarse las ovejas es la referencia que indicaría la representación de esta *Égloga* a finales de la primavera o comienzo de verano.

La primera parte de la *Égloga* concluye con la entrada en escena de todos los personajes para cantar y bailar el festivo villancico, *Gasagémonos de huzia* (ID3731, f. 114^v), que separa la escena de la ofrenda de la compilación de la segunda parte; esta redundante en los temas de la pieza anterior: el poder del amor y la contraposición corte-aldea. El efectismo dramático va a girar en torno a dos mudanzas: por un lado, la reconversión de Gil, de nuevo a caballero cortesano y la de Pascuala en dama, en justa correspondencia al servicio amoroso y lealtad iniciada en la *Égloga* anterior. Y, por otro, la de Mingo y su esposa, de pastores rústicos a personajes palaciegos.⁷⁰ La trasmudación está teatralmente muy conseguida, ya que, tras expresar los miedos y la añoranza de la aldea, el proceso se lleva a cabo mediante el cambio de vestimentas que ilustra la metamorfosis y que, sin duda, sería del agrado del público cortesano. El divertido episodio de la muda de los atuendos no es ni más ni menos que la escenificación de la predicción que el pastor-poeta de la *Égloga* I le hace a su acusador: «Aunque agora yo no trayo / sino hato de pastores, / dexa tú venir el mayo / y verás si saco un sayo / que relumbren sus colores» (Pérez Priego 1996: 771-772, vv. 86-90).

Con la recopilación de su obra, Encina ya forma parte del palacio, ya tiene prestigio y un lugar en la historia literaria. Y, además, estas églogas dramatizadas, que contraponen la corte a la aldea y muestran los cambios de un ámbito a otro (cortesianos a pastores y pastores a cortesianos), están resumiendo el meollo de la labor literaria de Encina: la lírica cortesana en hato pastoril.⁷¹ En definitiva, esta es la base de la práctica literaria de Encina y el fundamento teórico de su *Cancionero*.

CODA: «DAR CUENTA DEL TIEMPO PASSADO Y COMENÇAR LIBRO DE NUEVAS CUENTAS»

Academia y música van de la mano en la formación intelectual y artística de Encina y le abren el camino hacia el mecenazgo cortesano. La mayor parte de la práctica poética enciniana es producto de su condición de asalariado de los duques de Alba, circunstancia ventajosa que, si por un lado impulsa su carrera como poeta, músico y dramaturgo, por otro, le impone el canon genérico, temático y estilístico cortesano cancioneril, de acuerdo con el calendario ceremonial y programa festivo del palacio ducal. La producción de Encina al servicio de los duques «da cuenta del tiempo pasado».⁷² Si desde este punto de vista atendemos de nuevo a la *Égloga* I, el ofrecimiento de las coplas navideñas a doña

70. Véase el análisis de Lope (1992: 73-89) como rito de iniciación de Encina a la sociedad cortesana por su valía artística.

71. Álvarez Pellitero (1999: 21) comenta con gran tino: «Plantea, por tanto, en ambas, un discurso dramático gobernado por el propio autor que llama a los espectadores a un diálogo implícito. Pero lo que en la *Égloga de Navidad* no era, en mi lectura, más que una solicitud de mecenazgo se convierte en la VIII en una auténtica reivindicación social. En efecto, en su intervención como pastor-poeta al comienzo de la *Égloga* constituye una clara referencia a la legitimidad literaria de su transformación, le faculta para acceder a la “cortesía”. [...] una cortesía en su acepción moral. En ella se valoran ciertas cualidades como la elocuencia, la discreción, la madurez, la elegancia en el vestir... Ahí es donde Encina, como tantos poetas de los cancioneros del siglo XV, basa la licitud de su planteamiento. [...] Sin embargo, su condición de creador literario puede elevarle a una más alta condición».

72. Encina deja constancia de esta razón en el prólogo a los duques a Alba (ID 4402, ff. 6^{r-v}): «Movíme también a la copilación destas obras por verme ya llegar a perfecta edad y perfeto estado de ser vuestro siervo, y parecióme ser razón de dar cuenta del tiempo passado y començar libro de nuevas cuentas» (Pérez Priego 1996: 27).

Isabel de Zúñiga y Pimentel alude claramente al inicio de dicho periodo de mecenazgo y la primera parte de la *Égloga VIII* marca el final de una etapa que concluye con la ofrenda del *Cancionero*. Encina está escenificando su propia evolución literaria.

El «libro de nuevas cuentas» es el cancionero personal de Encina, su currículo artístico e intelectual que proyecta su ambición de celebridad letrada y ascenso social. La voluntad de autoría y la clara consciencia de la valía de su labor literaria queda patente no solo al llevar a cabo la compilación de sus obras, sino también en el interés por la fiel difusión textual de las mismas.⁷³ El *Cancionero* es la demostración de la trayectoria literaria culta y cortés de Encina como poeta cancioneril, teórico, músico y dramaturgo en pro de su reconocimiento como autor de prestigio.

La meditada y armónica *dispositio* de la colectánea —como he expuesto en las páginas que componen este trabajo— se modela de acuerdo con los gustos poéticos y el canon de géneros, motivos, tópicos e imaginería de la lírica cortés. La maestría de Encina, su pericia técnica y agudeza retórica son el friso conceptual, preceptivo y formal que cohesiona y enaltece su producción cancioneril. El completo catálogo de poesía cortés (composiciones religiosas, alegóricas, coplas de amores, glosas, canciones, romances y canciones con sus deshechas, etc.), más allá de dejar constancia de la destreza retórica y poético-cancioneril de Encina —y de legitimar su valía como autor consagrado—, pone los cimientos del principal objetivo del *Cancionero*: la vindicación del estilo pastoril.⁷⁴

El villancico pastoril y, en estrecha relación, las églogas dramáticas son el punto culminante de la originalidad y virtuosismo artístico de Encina como poeta y compositor musical. Encina deja sobrada constancia de que el villancico pastoril, como género culto y cortesano, se adapta con total solvencia poética a la tipología temática cortés y a los registros expresivos y estilísticos cancioneriles. La clave literaria y, sin duda, la principal innovación de Encina es vehicular la agudeza retórica a un dialecto literario de pastores y exhibir con suma maestría que estos rústicos personajes pueden en su universo literario bucólico, recitar, cantar, bailar e, incluso, representar la lírica cortés. Asimismo, confiará a los pastores, en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio*, su homenaje culto y académico a los Reyes Católicos y a su primogénito y, por extensión, al círculo erudito universitario.

El *Cancionero*, amén de justificar y ennoblecer la trayectoria literaria de Encina y su prestigio autoral, legitimar el estilo pastoril en la poética culta cortesana y acallar a los que ningunean su obra, también se postula como mérito para escalar peldaños de patrocinio, ascenso social e influencia. El marco proemial de la compilación da buena cuenta del prurito de Encina por aprovechar el mecenazgo de los Alba para dar el salto a la corte real.

Todos los objetivos literarios, sociales y de preservación editorial que persigue Encina con su «libro de nuevas cuentas» hallarán difusión en letra de molde. El *Cancionero*, bajo la atenta supervisión de su autor, verá la luz en 1496 impreso en elegante folio. Y, en vista

73. En el mismo proemio, expone: «Y también porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías, que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sufrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixé ni me pasó por pensamiento» (Pérez Priego 1996: 27).

74. Argumentación que también detalla en el preliminar a los de Alba: «Forçaronme también a ello los detratores y maldizientes que publicavan no se estender mi saber sino a cosas pastoriles y de poca autoridad, pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras, mas antes yo creería que más» (Pérez Priego 1996: 27).

de las cinco reediciones, entre 1501 y 1516,⁷⁵ no cabe duda alguna de que Encina vio cumplidos sus deseos; su obra y la estela de la cuidada disposición de su compilación están presentes en los principales cancioneros posteriores⁷⁶ y su fama legitima las palabras del pastor Juan en la Égloga I: «Tenme por de los mejores. / Cata que estás engañado, / que si quieres de pastores / o si de trobas mayores, / de todo sé, Dios loado» (vv. 122-126).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2008), «El teatro en la época de los Reyes Católicos», en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, ed. Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, Fráncfort del Meno - Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 11-31. <https://doi.org/10.31819/9783865279620-002>
- ALVAR, Carlos (2000), «Las *Bucólicas*, traducidas por Juan del Encina», en *Le Letterature romanze del medioevo: Testi, Storia, Intersezioni*, ed. Antonio Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 125-133.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María (1999), «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 15-26.
- ANDREWS, Richard J. (1959), *Juan del encina Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press.
- ASENSIO, Eugenio (1974), «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 25-36.
- ASKINS, Arthur L.-F., & Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, ed. bibliográfica de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- ASLA, Alberto O. (2012), «Las fiestas en la Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo», en *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder. Homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, 2, ed. Beatriz Arizaga, Dolores Mariño, Carmen Díez, Esther Peña, Jesús Ángel Solórzano, Susana Guijarro y Javier Añíbarro, Santander, PubliCan - Ediciones de la Universidad de Cantabria, pp. 1041-1052.
- BALLESTER MORELL, Blanca (2014), *La poesía devota del Cancionero de 1496 de Juan del Encina. Estudio crítico y análisis estilístico*, Barcelona, Universitat de Barcelona [tesis doctoral].
- BALLESTER MORELL, Blanca (2021), «Catedral, universidad y corte: espacios de producción musical en la obra de Juan del Encina», *Edad Media: Revista de Historia*, 22, pp. 263-284. <https://doi.org/10.24197/em.22.2021.263-284>
- BATTESTI PELEGRIN, Jeanne (1987), «La dramatisation de la lyrique "cancioneril" dans le théâtre d'Encina», en *Juan del Encina et le théâtre au XV^{ème} siècle. Actes de la Table Ronde Internationale (France-Italie-Espagne) les 17 et 18 Octobre 1986*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 57- 78.

75. Sevilla: Juan Pegnicer y Magno Herbst, 1501 (16 de enero) [a costa de Guido de Lavezari y Lázaro de Gazanis]; Burgos: Andrés de Burgos, 1505 (13 de febrero) [a costa de Francisco Dad y Juan Tomás Favario de Lumelo]; Salamanca: Juan Giesser, 1507 (5 de enero); Salamanca: Juan Giesser, 1509 (7 de agosto) y Zaragoza: Jorge Coci, 1516 (15 de diciembre). En la edición sevillana de 1501, en el último folio aparece a toda página el escudo de los Reyes Católicos, que formará parte de la portada de las ediciones salmantinas de Juan Giesser de 1507 y 1509 y también de la de Coci en 1516. Remito a CMDC142.

76. Remito a Beltran 1998b y 1999; Bustos Taúler 2012a y 2012b; Río Nogueras 2023: 313-319.

- BECKER, Danièle (1990), «Una alegoría musical de moros y cristianos en Juan del Encina», en *De música hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, coords. Emilio Casares y Carlos Villanueva, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 211-218.
- BELTRAN, Vicenç (1995), «Dos Liederblätter quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.
- BELTRAN, Vicenç (1998a), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (1998b), «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, 78/1-2, pp. 49-101. <https://doi.org/10.3989/rfe.1998.v78.i1/2.299>
- BELTRAN, Vicenç (1999), «Tipología y génesis de los cancioneros. el Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 27-53.
- BELTRAN, Vicenç (2006), «Las conexiones intertextuales en los cancioneros: orígenes y funcionalidad», en *Liber, Fragmenta, Libellus prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, ed. Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi y Niccolò Scaffai, Florencia, Edizioni del Galluzzo, pp. 187-208.
- BELTRAN, Vicenç (2016), «La canción», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 542-558.
- BEYSTERVELDT, Anthony van (1972), *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula.
- BOTTA, Patrizia (2001), «Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende», en *Canzonieri iberici*, 2, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia, Toxosoutos - Università di Padova - Universidade da Coruña, pp. 373-389.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2007), «“Llora sangre mi papel”: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina», *Cancionero General*, 5, pp. 9-40.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2008), «Villancicos pastoriles de deshecha en el Cancionero de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Javier San José Lera, Salamanca, SEMYR, pp. 507-517.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009a), *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009b), «Los regalos de amor y la poesía de circunstancias en el Cancionero de Juan del Encina», *Bulletin of Hispanic Studies*, 86/4, pp. 469-483. <https://doi.org/10.1353/bhs.0.0065>.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2011), «Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los Duques de Alba», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 18, pp. 94-120.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2012a), «Sobre la organización del Cancionero General: la huella de Juan del Encina», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, coords. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés y Héctor Hernández Gassó, Valencia, Publicacions de la Univesitat de València, pp. 95-119.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2012b), «“Del actor deste libro”: sobre el Cancionero de la Biblioteca Británica (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 1, pp. 41-78. <https://doi.org/10.14198/rcim.2012.1>

- CABERO PUEYO, Bernat (1998), «*Villancicos que se cantaron*. Consideraciones analíticas sobre el villancico del siglo XVI», *Anuario Musical*, 53, pp. 77-93. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1998.i53.276>
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (1996), *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- 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, Universidad de Salamanca, pp. 293-316.
- CANONICA, Elvezio (2018), «El *Cancionero de Juan del Encina* (1496): *dispositio* y estructura», en *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas / Canzonieri dei Secoli d'oro. Forma e forme*, ed. Andrea Baldissera, Pavía, Ibis, 2019, pp. 33-45.
- CAPRA, Daniela (2000), *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Torino, Edizioni dell'Orso.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CASELLATO, Mariarita (2001), «Deshechas en apéndice a romances», en *Canzonieri iberici*, 2, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia, Toxosoutos - Università di Padova - Universidade da Coruña, pp. 35-44.
- CASTAÑO SANTOS, Soledad (2023), *Arte y fiesta de la palabra en El cortesano (1561) de Luis Milán: crónica, diálogo, poesía y espectáculo teatral*, Valencia, Universitat de València [tesis doctoral].
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2004), «Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 7, pp. 21-36.
- CINGOLANI, Daniela (1980), «Los villancicos de Juan del Encina en el *Cancionero* de 1496», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 2, pp. 171-206.
- CMDC142 = RÍO NOGUERAS, Alberto del (2016), «Juan del Encina, *Cancionero*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza, Grupo Clarisel. https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_142
- CONTRERAS VILLAR, Angustias (1987), «La Corte del Condestable Irazzo. La ciudad y la fiesta», en *La España Medieval*, 10, pp. 305-322.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2021), *Romancero cortés manuscrito*, coord. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant («Cancionero, Romancero e Imprenta», 4).
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (en prensa), *Los romances de Juan del Encina*, coord. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant («Cancionero, Romancero e Imprenta», 6).
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- FARRELL, Anthony J. (1975), «Tradition and Evolution of "Ojos garços ha la niña"», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52/4, pp. 363-369. <https://doi.org/10.3828/bhs.52.4.363>
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1997), «Prólogo» en Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial de Salamanca, pp. 13-15.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús (1987), «Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 12.13, pp. 101-116. <https://doi.org/10.18172/cif.2128>
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. (2004), «Las destinatarias de la poesía cancioneril castellana pasional del siglo XV», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 45, pp. 57-70.

- GARCÍA SIERRA, M^a José (1998), «Los Álvarez de Toledo. Un linaje de mecenas en la historia del arte español», en *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, ed. M^a del Pilar García Pinacho, Segovia, Junta de Castilla y León - Consejería de Educación y Cultura, pp. 159-186.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M. (1999), «Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocenista castellana», *Bulletin of Hispanic Studies*, 76/2, pp. 169-187. <https://doi.org/10.3828/bhs.76.2.169>
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2000), *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2024), *Historia de la poesía medieval castellana. II. Los poetas y sus cancioneros*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián (2016), *La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497). Economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos*, Sevilla, Sociedad Española de Estudios Medievales.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1996), *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid, Visor Libros.
- HARO CORTÉS, Marta (2003), «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», en *Homenaje a Luis Quirante. I. Estudios teatrales*, ed. Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antoni Tordera, Valencia, Universitat de València, Facultat de Filología, pp. 191-204.
- INFANTES, Víctor (1999), «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 83-99.
- JONES, Royston O., & Carolyn R. LEE (eds.) (1975), *Juan del Encina, Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia.
- KNIGHTON, Tess (2001), *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, trad. Luis Gago, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» - Excma. Diputación de Zaragoza.
- LAIRD, Paul R. (1977), *Towards a History of the Spanish Villancico*, Warren (MI), Harmonie Park Press.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor (ed.) (1994), *Cancionero Musical de la Catedral de Segovia*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- LASKARIS, Paola (2025), «“Yo me estaba reposando”: notas a la fortuna de un romance de Juan del Encina y a su posible influencia en San Juan de la Cruz», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 70-91. <https://doi.org/10.14198/rcim.27744>
- LAWRANCE, Jeremy (2019), «La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 101-121.
- LLORENS CISTERÓ, Jose M^a (1993), «La música en la casa del príncipe Juan y de las infantas de Aragón y Castilla», *Nasarre*, 9/2, pp. 155-174.
- LOPE, Monique de (1992), *Le savoir et ses représentations. Théâtre de Juan del Encina (1492-1514)*, Montpellier, Centre d'études et recherches sociocritiques (Co-textes, 22).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1979), «El *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina (1496)», en *XIX^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours 5-17 juillet 1976: l'Humaine dans les lettres espagnoles*, ed. Agustin Redondo, París, J. Vrin, pp. 151-168.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.) (1984), *Juan del Encina, Arte de poesía castellana*, en *Las poéticas castellanas de la edad Media*, Madrid, Taurus, pp. 77-93.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1995), «Las *Bucólicas* de Juan del Encina y la hora de Cisneros, 1496-1516», en *La hora de Cisneros*, dir. Joseph Pérez, Madrid, Editorial Complutense, pp. 109-116.
- MACPHERSON, Ian (2004), *Motes y glosas in the Cancionero General*, Londres, Department of Hispanic Studies-Queen Mary.
- MANZANO ALONSO, Miguel (1997), «¿Hay raíces populares en las Composiciones de Juan del Encina?», en Miguel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial de Salamanca, pp. 19-26.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2001), «El mundo poético de los *Disparates* de Juan del Encina», en *Jewish Culture and the Hispanic World: Essays in Memory of Joseph H. Silverman*, ed. Samuel G. Armistead, Mishael M. Caspi y Murray Baumgarten, Newark (DE), Juan de la Cuesta, pp. 351-379.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (1995), «Las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica», en *Medioevo y Literatura. Actas del V congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (Granada, 27 de septiembre al 1 de octubre de 1993)*, 3, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 261-273.
- MCGUINNISS, Cheryl Folkins (1977), *La danza literaria como símbolo de metamorfosis. Empleo y sentido en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente*, Cleveland, Case Western Reserve University.
- MORAIS, Manuel (1997), *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial de Salamanca.
- MORREALE, Margherita (2001), «Apuntaciones para el estudio de las Églogas virgilianas de Juan del Encina», en *Canzonieri iberici*, 1, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia, Toxosoutos - Università di Padova - Universidade da Coruña, pp. 35-57.
- NAVARRETE, Ignacio (1995), «The Order of the Poems in Encina's 1496 *Cancionero*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72/2, pp. 147-163. <https://doi.org/10.3828/bhs.72.2.147>
- PARRILLA, Carmen (1999), «Enzina y la ficción sentimental», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 123-137.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1991), Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1992), «Historia y literatura en torno al príncipe don Juan: la *Representación sobre el poder del amor*», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador y Josep Lluís Sirera Turó, Valencia, Universitat de València, pp. 337-349.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1996), Juan del Encina, *Obra completa*, Madrid, José Antonio de Castro.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1999), «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 139-145.
- QUEROL GAVALDA, Miquel (1969), «La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)», *Anuario Musical*, 24, pp. 121-131.
- RECIO, Roxana (1993), «Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de amor* de Juan del Encina», *Hispanófila*, 109, pp. 1-10.

- REY MARCOS, Juan José (1993), «La Obra Musical Completa de Juan del Encina. Estudio musicológico», en *Obra Musical Completa de Juan del Encina*, grabación sonora CD, interpretada por el equipo de Miguel Ángel Tallante, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 5-32.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2007), «The villancico in the works of early Castilian playwrights (whit a note on the function and performance of the musical parts)», en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genre*, ed. Tess Knighton y Álvaro Torrente, Londres, Ashgate Publishing, pp. 77-98.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (ed.) (2001), Juan del Encina, *Teatro*, Barcelona, Crítica.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (ed.) (2023), Juan del Encina, *Teatro*, Barcelona, Real Academia Española.
- RODADO RUIZ, Ana M. (1995), «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 25-44.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2020), «Materialidad y estructura de la *editio princeps* del Cancionero de Juan del Encina (96JE)», *Revista de Poética Medieval*, 34, pp. 341-374. <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78406>
- RODADO RUIZ, Ana M. (2022), «Cancionero de Juan del Encina (POECIM/96JE)», en *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*, coord. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant. <https://cancioneros.org/poecim/poecim96je> [consulta: 18/06/2024].
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- ROMEU FIGUERAS, José (1965), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, 4. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV y XVI)*, Barcelona, CSIC, Instituto Superior de Musicología, 2 vols.
- RUBIO, Samuel (1979), *Formas del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción (1999), «Antiguos y modernos en el Arte de poesía castellana», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 431-438.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (1999), «Juan del Encina y os modelos exegéticos en la poesía religiosa del primer renacimiento», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 183-204.
- SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara (2023), *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero (Salamanca, 1496)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
- SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara (2024), «Poetica et Theatrum. La funcionalidad teatral de los villancicos del primer Cancionero de Juan del Encina», en *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, dirs. M^a Isabel Toro Pascua y Gema Vallín, ed. M^a Antonia García Garrido e Inés Velázquez Puerto, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 119-132. <https://doi.org/10.14201/0AQ0359>
- SIRERA, Josep Lluís (1992), «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís

- Sirera, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, pp. 351-363.
- STATHATOS, Constantin C. (2003), *Juan del Encina. A Tentative Bibliography (1496-2000)*, Kassel, Edition Reichenberger.
- STERN, Charlotte (1961), «Sayago and Sayagués in Spanish History and Literature», *Hispanic Review*, 19, pp. 217-237. <https://doi.org/10.2307/471823>
- STERN, Charlotte (1973), «The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art», en *Renaissance Drama, New Series VI, Dramatic Antecedents*, ed., Alan C. Dessen, Evanston (IL), Northwestern University Press, pp. 177-201. <https://doi.org/10.1086/rd.6.41917113>
- STERN, Charlotte (1978), «The Genesis of the Spanish Pastoral: from Lyric to Drama», *Kentucky Romance Quarterly*, 25, pp. 413-434. <https://doi.org/10.1080/03648664.1978.9932320>
- TEMPRANO, Juan Carlos (1975), *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- TERNI, Clemente (1975), *Juan del Encin. L'opera musicale*, Firenze, Università degli Studi di Florencia, D'Anna.
- TOMASSETTI, Isabella (2008), *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre la Edad Media y el Renacimiento*, Kassel, Edition Reichenberger.
- TOMASSETTI, Isabella (2016a), «El villancico», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 558-580.
- TOMASSETTI, Isabella (2016b), «La glosa», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 605-631.
- TORO PASCUA, M^a Isabel (2002), «Los “triumfos de amor” como fuente para la creación alegórica: a propósito de Juan del Encina y Pedro Manuel de Urrea, con Petrarca», en *Proceedings of the Eleventh Colloquium*, ed. Alan D. Deyermond y Jane Whetnall, Londres, Queen Mary, Department of Hispanic Studies, pp. 23-32.
- TORRE, Antonio de la (1956), «Maestros de los hijos de los Reyes Católicos», *Hispania*, 63, pp. 255-266.
- VALDIVIESO, M^a Isabel del Val (2013), «La educación del príncipe y de las infantas en la corte castellana al final del siglo XV», *ActaLauris*, 1, pp. 7-21.
- VARONA GARCÍA, M^a Antonia (1994), «Identificación de la primera imprenta anónima salmantina», *Investigaciones históricas*, 14, pp. 25-33.
- WALSH, John K. (1989), «Juan del Encina y el elogio curioso al rey don Fernando», en *Literatura Hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, pp. 367-375.
- WEISS, Julian (1999), «Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 241-257.
- WHETNALL, Jane (1989), «Song and Canciones in the *Cancionero General* of 1511», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, pp. 197-207. <https://doi.org/10.1080/14753820.1989.11434980>
- WHETNALL, Jane (2006), «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar», *Cancionero General*, 4, pp. 81-108.

-
- YNDURÁIN, Domingo (1999), «Juan del Encina y el humanismo», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 259-280.
- ZAYAS, Rodrigo de (1987), «Quelques Remarques sur le *villancico* polyphonique dans l'oeuvre de Juan del Encina», *Cahiers d'Études Romanes*, 12, pp. 16-39.