
VILLANCICOS PASTORILES DE DESHECHA EN EL
CANCIONERO DE JUAN DEL ENCINA (1496):
ENTRE POESÍA DE *CANCIONERO*,
MÚSICA RENACENTISTA Y TEATRO DE PASTORES

ÁLVARO BUSTOS TÁULER
(Universidad Complutense de Madrid)

P OCOS ESTUDIOSOS NO suscribirían hoy la consideración de Encina como padre del teatro castellano posterior y descubridor o, al menos, difusor de la fórmula teatral que cuajó en los Siglos de Oro; sin embargo, su condición de poeta de cancionero ha merecido una atención crítica mucho menor¹. La poesía del salmantino en su conjunto, a pesar del extraordinario éxito editorial de su *opus maius*, sigue necesitando un acercamiento integral que llame la atención sobre la originalidad de sus planteamientos técnicos, temáticos, retóricos, estilísticos, y los ponga en relación con la poética cancioneril de su tiempo². Porque, sin duda, Juan del Encina, fue –entre otras cosas– un extraordinario poeta de cancionero, el autor de una dilatada obra poética que pulsa casi todos los registros que

1. Este menor conocimiento de la poesía de Encina lo muestra a las claras, por ejemplo, un sencillo repaso de las entradas del trabajo de Constantin C. Stathatos, *Juan del Encina. A Tentative Bibliography*, Kassel: Reichenberger, 2003. Hay excepciones, por supuesto; entre ellas, Antonio Chas Aguión, «Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina», *Hesperia*, 7 (2004), págs. 21-36.

2. En estos momentos trabajo con ese objetivo en mis investigaciones sobre Encina. Falta igualmente una edición crítica de la poesía que atienda a los textos, los sitúe en la tradición cancioneril correspondiente, y los relacione con otros textos del *Cancionero* del 96 y con otros poetas anteriores y posteriores.

le ofrecía la tradición cancioneril en la que se inserta; de pocos poetas de su tiempo puede decirse este marbete, «de cancionero», tan atinadamente como de Encina. En su caso, precisamente, la originalidad se asienta sobre la base del diseño, composición y organización de un cancionero personal cuidado hasta el detalle³.

Evidentemente, el camino para reivindicar al Encina poeta no pasa por relativizar su labor como autor dramático. No se trata de enfrentar la poesía al teatro de Encina o dejar de lado a la primera en beneficio del segundo (algo que parecemos encontrar en algunos estudios críticos), sino de leerlos, en cierto sentido, como un *continuum* en el que los tópicos de amores, la retórica cancioneril, una cierta dramaticidad y la organización de algunas composiciones poéticas recuerdan o remiten a aspectos contenidos en sus églogas. Este recorrido crítico presupone, en general, un nuevo enfoque que incida en la cuidada organización que diseñó el salmantino en su *Cancionero* y, en particular –para lo que me interesa ahora– un nuevo acercamiento a la sección de villancicos pastoriles de 96JE⁴; asimismo, este tipo de aproximación se sitúa en el contexto de las investigaciones realizadas por un número creciente de estudiosos sobre las semillas de dramaticidad presentes en el seno de textos mixtos, aquellos que se mueven a caballo entre la poesía cancioneril dramatizada y el primitivo teatro cortesano⁵. Indudablemente, no fue casual que en la *dispositio* de 96JE Encina

3. Sobre la organización y el diseño del *Cancionero* enciniano véase la detallada descripción de Vicenç Beltrán: «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*, edición de Javier Guijarro Ceballos, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, págs. 27-53. Este volumen contiene un buen número de trabajos sobre Encina de consulta indispensable.

4. Utilizo la denominación ID y la numeración de los poemas que ofrece Brian Dutton, *El cancionero del siglo xv, c. 1460-1520*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-91, vol. 5. En cambio, para las citas de los textos encinianos y de sus rúbricas emplearé la edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Juan del Encina, *Obra completa*, Madrid: José Antonio de Castro & Turner, 1996.

5. Véanse, entre otros, los trabajos de Josep Lluís Sirera, «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, edición de Rafael Beltrán, José Luis Canet & Josep Lluís Sirera, Valencia: Universidad, 1992, págs. 351-363; Ana Rodado, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, edición de Felipe B. Pedraza & Rafael González Cañal, Ciudad Real: Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 25-44; Manuel Moreno, «Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero», en *Proceedings of the Tenth Colloquium*, edición de Alan Deyermond, Londres: Department of Hispanic Studies, PMHRS, Queen Mary and Westfield College, 2000, págs. 19-32.

—siempre atento a las cuestiones de organización y diseño de su obra— situara la sección de villancicos pastoriles inmediatamente antes de su teatro: las piezas dramáticas del salmantino se leen como la perfecta continuación literaria de los villancicos dialogados puestos en boca de pastores⁶. Obviamente no es este el lugar adecuado para abordar el estudio de estos doce textos (núms. 150-161 de Dutton) con sus peculiares coordenadas literarias; de momento baste decir que Encina manejó con extraordinaria habilidad el subgénero cancioneril del villancico rústico y que constituye a todas luces su principal y más experto cultivador.

Entrando en materia, mi propósito es llamar la atención sobre dos textos de igual extensión insertados dentro del conjunto de villancicos sayagueses. En concreto me centraré en «Levanta, Pascual, levanta» (ID 3740, núm. 152) y «¿Quién te traxo, cavallero?» (ID 3546 E 3139, núm. 157). Llama la atención que estos dos villancicos rústicos aparezcan una segunda vez en el mismo *Cancionero* de Encina; es decir, que se trate de textos reutilizados por el propio autor en otro contexto de su propia compilación. Unos folios antes de los villancicos pastoriles (que ocupan los fols. 96va-102vb), en la sección de romances con sus deshechas, el salmantino los emplea como deshecha de sendos romances cortesanos (fol. 87). Pero no vuelve a transcribir otra vez los respectivos versos en la sección de deshechas, sino que se limita a copiar el primer verso con la indicación de «etcétera» a modo de aviso a los lectores: estos pueden ir a la sección apropiada de su *Cancionero*, la de villancicos pastoriles, para leer el texto correspondiente. De este modo, los siete textos de este pequeño núcleo de romances con sus deshechas en 96JE quedan organizados como sigue:

ID	núm.	Rúbrica	Primer verso
3697	106	<i>Romance</i>	¿Qu'es de ti, desconsolado?
3740 D 3697	106D	<i>Villancico</i>	Levanta, Pascual, levanta
0764	107	<i>Romance</i>	Por unos puertos arriba
3139 D 0764	107D	<i>Villancico</i>	¿Quién te traxo, cavallero
3698	108	<i>Romance</i>	Mi libertad en sossiego
3737 D 3698	108D	<i>Villancico</i>	Si amor pone las escalas
1141	109	<i>Romance</i>	Yo me estaba reposando

6. Sobre la materia pastoril en Encina, véase Daniela Capra, *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Torino: Edizioni dell'Orso, 2000. También Jeremy Lawrence, «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...*, págs. 101-121.

No hace mucho acudí a esta sección de romances con sus deshechas de Encina para mostrar la huella dejada por el salmantino en otro de los grandes cancioneros de su tiempo, el del *British Museum* (LB1)⁷. Vuelvo otra vez sobre estos textos con el objeto de proponer la cuestión que me planteé al inicio de esta investigación: ¿qué sentido tiene la reutilización de dos villancicos pastoriles en esta sección anterior de la recopilación de Encina? Es interesante adoptar en este punto la perspectiva del uso de los textos⁸: usar una misma composición en un contexto totalmente diferente y con la seguridad de que no puede tratarse de un error lleva a otra pregunta inmediata: ¿qué función cumplen estos dos villancicos de pastores insertados como deshechas a continuación de sendos romances trovadorescos? Para aventurar una respuesta conviene familiarizarse con la particular configuración literaria de este conjunto de siete textos. En realidad conforman una unidad temática y estilística muy marcada con notables ecos y relaciones intertextuales entre ellas⁹: el primer romance («¿Qu'és de ti, desconsolado?») alude al rey moro que acaba de perder Granada por lo que encaja a la perfección una deshecha pastoril con grandes posibilidades dramáticas como «Levanta, Pascual, levanta»¹⁰; en este texto un pastor convence a su compañero, mediante un divertido diálogo en sayagués con intervenciones alternas, para dirigirse hacia Granada, «que se suena, qu'és tomada». El villancico rústico termina con la puesta en marcha de los pastores hacia la ciudad; por su parte, el siguiente romance (el conocidísimo «Por unos puertos arriba») describe un viejo tópicos cortesano, el recorrido errático de un amante triste que vaga por el monte rumiando su desdicha. Una vez más, la deshecha pastoril correspondiente (el segundo de los villancicos reutilizados) aparece traída al caso con gran habilidad: «Quién te traxo, cavallero» es un villancico a dos voces en el que se dramatiza el encuentro entre un pastor y un caballero, como puede verse desde el estribillo inicial: «—¿Quién te traxo, cavallero, | por esta montaña oscura? |

7. Álvaro Bustos Táuler, «El *Cancionero del British Museum* y el de Juan del Encina (96JE): a propósito del compilador de LB1», *Proceedings of the XVII Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, Londres: Queen Mary and Westfield College, en prensa.

8. Por ejemplo, tal como la maneja Pedro Cátedra en trabajos como *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos, 2005.

9. Véase Vicente Beltrán, «Las conexiones intertextuales en los cancioneros. Orígenes y funcionalidad», ponencia leída en el Congreso *Liber, fragmenta, libellus: prima e dopo Petrarca*, edición de Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi & Nicolò Scafai, Florencia: Edizioni del Gallazo, 2006, págs. 187-208.

10. Véase Marta Haro Cortés, «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», *Cuadernos de Filología*, 50:1 (2002), págs. 191-204.

–¡Ay pastor, que mi ventura!» (vv. 1-3). Es difícil no advertir una serie de puntos de contacto muy claros entre los cuatro textos: si en «Levanta, Pascual, levanta» asistíamos a la puesta en marcha de dos pastores, en la siguiente composición se presenta un enamorado errante que camina llorando su pena; ambos textos preparan el terreno singularmente para la siguiente deshecha. El encuentro entre amante y pastor se produce tras un cierto recorrido: el que han realizado los pastores del villancico «Levanta, Pascual, levanta» y el del penado amador del romance. Encina parece aprovechar sus villancicos pastoriles para integrarlos con suma habilidad en una trama que funde dos universos literarios bien conocidos por sus lectores: el del caballero enamorado de ámbito cortesano, por un lado, y el del rústico pastor que emplea el sayagués, por otro. El punto de encuentro en el diálogo entre ambos pastores es también un tema bien conocido para los lectores de Encina, el enorme poder del amor y la posibilidad de que los rústicos sean capaces de sentirlo; la cuestión lleva a los dos personajes a un sugerente diálogo el villancico núm. 157: «¿Y cuidas tú, palaciego, | que a nosotros, los pastores, | no nos acossan amores | ni nos percunde su fuego?» (vv. 18-21). También este segundo villancico rústico presenta numerosas marcas de teatralidad y notables posibilidades para la representación escénica. Al final, el pastor se presenta e invita al amante desdichado a pasar la noche en su cabaña; su interlocutor acepta: «Por tú ser, a mí me plaze | desta noche estar contigo» (vv. 81-82).

Los otros tres textos de la sección de romances y deshechas dejan de lado lo pastoril, pero continúan la materia de amores que se ha venido desarrollando: «Mi libertad en sosiego», un bellissimo romance lírico, desarrolla en primera persona la alegoría del amor como guerrero que conquista el corazón del amante; su deshecha se sitúa oportunamente en el mismo tópico sobre el poder del amor, tan grato para Encina: «Si amor pone las escalas | al muro del corazón, | ¡no ay ninguna defensión!» (vv. 1-3). El romance final («Yo me estava reposando»), antes de una serie de textos religiosos, claramente distintos, narra –otra vez en primera persona– una emotiva anécdota nocturna con elementos tomados del romance del enamorado y la muerte. En mi opinión cabría ubicar estos tres textos dentro del pequeño ciclo trazado por las deshechas pastoriles: después de ser invitado a la cabaña del pastor, los tres textos podrían leerse en serie como expansiones líricas o reflexiones del enamorado en torno a su historia triste de amores. Desde luego, la situación descrita por el romance final cuadra perfectamente con esa noche en la cabaña pastoril, según leemos en su comienzo: «Yo me estava reposando, | durmiendo, como solía, | recordé, triste, llorando | con gran pena que sentía» (vv. 1-4).

Pero volvamos a la pregunta que nos hacíamos más arriba: ¿por qué Encina decidió reutilizar dos villancicos rústicos en la sección de romances y deshechas? Si lo hizo, obviamente, es porque quería darles una función nueva; y en este punto se aprovechó de la poética de las deshechas, textos que guardan unidad con el texto anterior y que inciden en algún aspecto de él¹¹. Pero Encina optó por dos deshechas un tanto particulares: son textos pastoriles, de una extensión inusual para una deshecha (87 versos) y con una particularidad claramente buscada por el salmantino: la perfecta articulación con los demás textos del conjunto. La cita de los dos villancicos de pastores, por tanto, tiene importantes consecuencias a la hora de determinar la funcionalidad literaria de estos siete textos: al decidir reutilizar dos villancicos pastoriles suyos configuró un pequeño cancionero o serie de textos en la cual, gracias a la poética particular de las deshechas, las siete composiciones sostienen un mismo hilo conductor, un mismo caso amoroso¹². Y no olvidemos otros dos hechos enormemente significativos que, según creo, van de la mano: en primer lugar, que las siete composiciones presentan grandes posibilidades para su dramatización; esto es, para la puesta en escena del conjunto completo y no sólo de uno de los villancicos. Y en segundo lugar, que la comparación de estos textos con los contenidos en el *Cancionero Musical de Palacio* ofrece un resultado sorprendente: las siete composiciones encinianas –en total, cuatro romances y tres villancicos– aparecen musicadas en esa compilación¹³.

11. Véase Mariarita Casellato: «Deshechas en apéndice a romances» en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla & Ignacio Pérez Pascual, Padova: Toxoutos, Università di Padova, 2001, II, págs. 35-44.

12. En este aspecto Encina conecta con una práctica frecuente en cancioneros posteriores como LB1. Véase el trabajo de Pérez Priego, «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición de Juan Paredes, Granada: Universidad, 1995, págs. 35-49, así como el de Giuseppe Di Stefano, «Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, edición Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero López, Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 1996, págs. 239-253; al respecto, además de la próxima edición de LB1 por parte de Manuel Moreno, véanse también Beltrán: «Las conexiones intertextuales» y mi trabajo «El *Cancionero del British Museum*».

13. Puede verse en la edición de José Romeu Figueras, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, Barcelona: CSIC, Instituto Superior de Musicología, 1965, IV-1 (vol. 3-A) y IV-2 (vol. 3-B). Véase también Virginie Dumanoir, *Le Romancero courtois. Jeux et enejux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes: Presses Universitaires, 2003, págs. 143-150. La edición más moderna de la partitura corresponde a Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial, 1997.

¿Qué hay entonces detrás de esta sección de deshechas? Dicho de otro modo, ¿qué nueva función tiene este conjunto de textos después de integrar dos extensos villancicos de pastores? Considero razonable suponer que tras esta peculiar organización unitaria de las siete composiciones se esconde un sencillo espectáculo musical y dramático que muy bien pudo llevar Encina a las tablas en el palacio de los Duques de Alba en Alba de Tormes. Es una explicación razonable para dar cuenta de la peculiaridad de las deshechas pastoriles, de la dramaticidad evidente de los textos y del hecho –incontestable– de que las piezas fueron musicadas, salvo una¹⁴, por el propio poeta. Tanto los romances como los villancicos pudieron muy bien ser cantados en una ocasión concreta; su inclusión en este punto me parece un rastro inequívoco que sugiere la utilización de esos textos en un festejo en el que no faltó un elemento fundamental de las piezas teatrales encinianas: la música, que suele aparecer –a menudo mediante un villancico final– en sus obras dramáticas¹⁵. Sabemos que los Duques de Alba asistieron a algunas de sus *Representaciones*, pues lo dicen las mismas rúbricas (y los textos) de sus piezas teatrales. Probablemente este conjunto de composiciones constituya otro festejo similar puesto en escena en la corte de don Fadrique Álvarez de Toledo y su esposa doña Isabel de Zúñiga y Pimentel. Lo novedoso radica en la particular mezcla de poesía, música y teatro que se verifica en estos textos¹⁶. Una vez más, encontramos que las fronteras entre la madura poesía cancioneril y el incipiente teatro cortesano no son nada claras; y se difuminan aún más con la presencia –aquí inequívoca– de romances y villancicos musicados y articulados junto con otros.

En realidad, algunas de las *Representaciones* de Encina que aparecen al final de 96JE no difieren mucho de este tipo de espectáculo: una misma lírica cortesana, un entorno palaciego claro, la presencia y el contraste entre pastores y enamorados, el tema del poder universal del amor, el esbozo de evolución dramática, el canto y la recitación musical, etc. Con seguridad, los receptores de estas piezas (miembros de la corte ducal) no advertirían grandes diferencias entre algunas de las obras teatrales de Encina

14. La música de «Por unos puertos arriba» en MP4 es de Antonio de Ribera y no de Encina.

15. V. Dumanoir, «Melodía y texto. El caso de los romances viejos», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid: Casa de Velázquez, 2003, págs. 107-116.

16. Un «experimento» similar lo ofrecen las composiciones del *Cancionero musical de Astudillo* estudiado recientemente por Pedro Cátedra en su *Liturgia, poesía y teatro*. También en los textos usados por las monjas de Santa María de Astudillo se da una particular mezcla de poesía, música y teatro, sin perder de vista la perspectiva litúrgica.

y la puesta en escena de esta sección de romances y sus deshechas. Quizá este grupo de composiciones sea un desarrollo embrionario de las piezas más claramente teatrales que Encina iría perfilando por estas mismas fechas para su *Cancionero*. No olvidemos la cuestión cronológica: nos movemos en un lugar concreto (la corte ducal) y en unos años específicos (1492-1496) en los que Encina está organizando su *Cancionero* al tiempo que figura al servicio de los Duques de Alba como coordinador o responsable de representaciones y festejos de diverso tipo; algunos, quizá muchos, de los textos poéticos que incluye en su *Cancionero* debieron de representarse ante el público ducal. Tradicionalmente su teatro se ha puesto como ejemplo del recorrido que va de la puesta en escena en la corte a la inclusión en ese ambicioso proyecto editorial que es la publicación del *Cancionero*. Pero, como vemos, es muy probable que otros textos de 96JE experimentaran ese mismo itinerario.

Por otra parte, no debemos olvidar la importancia de la perspectiva musical que resulta de gran utilidad a la hora de abordar la poesía de Encina. El hecho de que todos los textos fueran musicados en MP4 fortalece la unidad intrínseca a esta serie de composiciones. Becker realizó un estudio musicológico de algunos textos de Encina, entre ellos el villancico pastoril «Levanta, Pascual, levanta»¹⁷; subraya el contraste musical que se da entre el villancico pastoril y el texto precedente en la sección de deshechas, el romance «¿Qu'es de ti, desconsolado?». La nueva de la toma de Granada hermana a ambos textos, pero el contraste literario entre el romance histórico y propagandístico dedicado a los Reyes Católicos y el villancico pastoril en sayagués es muy marcado. Paralelamente, como explica Becker, la música refuerza ese contraste de la deshecha pastoril, «sobre todo en el ritmo bien marcado de baile de 'giga' con sus hemiolías finales tan propias del baile hispano, en el estribillo»¹⁸. Es un aspecto característico de la música enciniana: la cuidada articulación entre el sentido del texto, y el ritmo y tonalidad de la frase musical; Rey llega a hablar de ciertos «madrigalismos» incipientes en algunas composiciones encinianas: «ciertos movimientos ascendentes o descendentes de la melodía parecen también seguir casi al pie de la letra los dictados del texto»¹⁹. Y sugiere

17. Danièle Becker, «Una alegoría musical de moros y cristianos en Juan del Encina», en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo S.J.*, coordinación de Emilio Casares & Carlos Villanueva, Santiago: Universidade, 1990, págs. 211-218.

18. *Idem*, pág. 216

19. Juan José Rey Marcos, «Estudio musicológico», en *Obra musical completa de Juan del Encina*, Grabación sonora, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, págs. 5-32 (26).

precisamente el ejemplo del villancico pastoril «Levanta, Pascual, levanta» en el que la frase musical es ascendente, al igual que su significado literal, frente al verso siguiente «aballemos a Granada», donde la frase musical es descendente, en correlación con el «descenso» geográfico que supone la puesta en camino en dirección a Granada. En un alarde de virtuosismo melódico y literario, notación musical y sentido literal caminan juntos²⁰.

Pero volvamos al villancico de pastores: si la música, al decir de Becker, nos habla de baile de giga típicamente hispano, ¿habría baile en escena, es decir, en la sala del palacio de los Alba, en el festejo cortesano de Encina? Se nos escapa cómo pudo ser en concreto tal representación; pero no parecería en absoluto extraño que los Duques presenciaran en este punto alguna modalidad de danza pastoril, como las de los villancicos de cabo que cierran las representaciones teatrales²¹. En tal caso, la danza se sumaría a esa particular fusión de poesía cancioneril, música renacentista y teatro de pastores que se esconde tras la serie de textos que estudio. Sea como fuere, creo que nos encontramos muy cerca de la fórmula teatral que constituye el germen del teatro profano de Encina (si es que no estamos en el meollo mismo desde hace tiempo): un festejo cortesano, música y danza pastoril, un pequeño caso de amores que se desarrolla brevemente, los personajes del pastor rústico y el amante cortesano, etc. Son los ingredientes –ya lo he dicho más arriba– que aparecen con una fórmula escénica definitivamente teatral, por ejemplo, en la *Égloga en requesta de unos amores* o en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, que cierran el *Cancionero* del 96.

Nos llevaría muy lejos analizar con mayor detalle el manejo de los recursos dramáticos y musicales que aparecen en estos dos villancicos rústicos y, por extensión, en el conjunto de siete textos. Es bien conocida la condición de Encina de músico, dramaturgo y organizador de festejos en la corte ducal de Alba de Tormes. Si aceptamos la propuesta de que este breve conjunto de textos esconde un festejo teatral, musical y poético tendremos un nuevo ejemplo del trabajo de Encina como responsable de las representaciones en palacio; el ejemplo resulta muy interesante (y no sólo desde el punto de vista literario, también desde la perspectiva de la historia de la música) porque no constituye una representación teatral propiamente dicha sino, aparentemente, una sección de poesía dentro de

20. Es un buen ejemplo de las notables ventajas que tiene el acercamiento interdisciplinar (desde la música y desde la literatura a un tiempo) a algunos textos encinianos. Véase la partitura musical en Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*.

21. Véase Cheryl F. McGinniss, «Perceptions of Transformation and Power: an Inheritance to Encina's Choreographic Plan», *Hispanófila*, 120 (1997), págs. 15-27.

ese complejo y novedoso diseño estructural que encontramos en 96JE. Y es un ejemplo revelador, en fin, de los difusos límites que existen, al menos en el caso de Encina, entre determinados textos poéticos cancioneriles (en particular los pertenecientes al subgénero pastoril) y el incipiente teatro cortesano y de pastores²².

A partir de la reutilización de un villancico pastoril en otro contexto del *Cancionero* enciniano, hemos podido rastrear la presencia de un posible festejo musical y literario de gran interés; enfilando el final de estas páginas, conviene insistir en la condición de verdadero poeta «de Cancionero» que observamos en Encina; y no ya en el sentido crítico tradicional de esta expresión (que también, por supuesto) sino en el más amplio de editor y cuidadoso organizador de su propia compilación; en su *opus maius* de 1496 la música y la danza no cupieron por motivos obvios, pero podemos rastrearlas (casi recuperarlas en esta ocasión) estudiando la calculada *dispositio* de las distintas secciones del incunable salmantino y sin perder de vista la perspectiva de los posibles usos de los textos. Las cuestiones esbozadas en este trabajo remiten, por otra parte, a otros ámbitos de los estudios literarios y podrían servir para replantear el problema historiográfico de la obra de Encina; a la vista de la impronta que deja en grandes cancioneros posteriores como el *General*, el *Musical de Palacio* o LB1 y en cancioneros de autor como el de Urrea, parece atinado acercarnos al fenómeno de la poesía enciniana con un pie en la tradición cancioneril anterior y con otro en los textos cancioneriles de comienzos del XVI, tan necesitados de nuevas aproximaciones que les concedan su lugar adecuado en la tradición lírica hispana²³. En este acercamiento convendrá atender a la perspectiva musical, a la que me he referido de modo puntual, pero que tanto aporta a la hora de acercarnos a la labor de ese autor poliédrico que es el salmantino²⁴. Por otro lado, los villancicos de pastores de Encina muestran una clara tendencia a la fusión e integración de los tópicos y las artes; quizá este proceso deba verse como un intento del salmantino por renovar la dilatada tradición cancioneril, que se beneficiaría así de las mixti-

22. A una conclusión semejante llegó Laura Puerto en el trabajo recogido en este volumen.

23. Pienso, por ejemplo, en la inminente edición de María Isabel Toro Pascua de la obra de Pedro Manuel Ximénez de Urrea; entre otros méritos, atiende con detalle al papel de Encina como modelo de Urrea, uno de los grandes poetas cancioneriles posteriores

24. Véase también el estudio y la notación musical que Michael Zywietsz propone para «Levanta, Pascual, levanta» en «Juan del Encina (1469-1529) und die Bedeutung des Humanismus für die spanische Musik am Ende des 15. Jahrhunderts», *Anuario Musical*, 57 (2002), págs. 59-75.

ficaciones entre rústicos y cortesanos, entre música renacentista y poesía cancioneril, entre retórica culta y teatro de pastores, con el enclave, al fondo, del Palacio de los Duques en Alba de Tormes.

Probablemente la temprana fecha de publicación del *Cancionero* de Encina (Salamanca, 1496) le haya hecho un flaco favor al salmantino; pero también a los investigadores, que lo han adscrito, quizá con poco tino y un tanto despectivamente, a la poética cancioneril cuatrocentista. En última instancia, si el bucolismo pastoril del salmantino ha sido ubicado en el marco del humanismo europeo²⁵, si los musicólogos e historiadores de la música analizan la obra musical enciniana como típicamente renacentista²⁶, si consideramos a Encina el padre del teatro castellano del siglo XVI y el difusor de una fórmula teatral que llega a los Siglos de Oro, parece razonable leer su poesía de cancionero con la perspectiva de esta radical novedad quinientista y no sólo como uno de los cantos del cisne de la trayectoria cancioneril²⁷.

25. Véase Jeremy Lawrence, «La tradición pastoril antes de 1530» y Daniela Capra, *Il codice bucolico di Juan del Encina*.

26. Juan José Rey Marcos, «Estudio musicológico» y Manuel Morais *La obra musical de Juan del Encina*; pero también la propuesta de M. Zywietsz «Juan del Encina (1469-1529) und die Bedeutung» y otros trabajos anteriores a los que –sospecho– la crítica filológica ha prestado poca atención, como el clásico de Romeu Figueras *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, el del gran musicólogo Miguel Querol «La producción musical de Juan del Encina [1469-1529]», *Anuario Musical*, 24 (1969), págs. 1-11, o el de Clemente Terni, *Juan del Encina. L'opera musicale*, Firenze: Università degli studi di Firenze, 1974.

27. Agradezco a Michel Garcia y a Francisco Crosas sus interesantes correcciones y puntualizaciones a la primera versión de estas páginas.

