

JUAN DEL ENCINA

DE LA *REPRESENTACIÓN* ANTE
EL PRÍNCIPE DON JUAN

A

LA *ÉGLOGA DE AMOR*

© Françoise Maurizi

ÍNDICE

Introducción	5
I - Los distintos testimonios	
I.1 Estado de la cuestión	8
I.2 Dos versiones, dos tradiciones textuales	11
I.3 Presentación sinóptica	13
II- Aspectos formales y análisis métrico	
II.1 El argumento.....	34
II.2 Las décimas y su análisis métrico.....	36
II.3 La copla de pie quebrado y su rima.....	37
III- Análisis textual	
III.1 El texto/los textos de la representación.....	40
III-2 La estructura de la <i>Representación</i>	43
III.3 El villancico	45
IV- Textos y contextos	
IV.1 Las circunstancias de representación en 1497.....	50
IV.2 Una teatralización de la lírica cancioneril: 'Pelayo'.....	52
IV.2-1 'Pelayo, ten buen esfuerzo'.....	53
IV.2-2 'ay, ay, ay que me desmayo'.....	55
V - La descontextualización de la obra	
V.1 Una intertextualidad lírica perdida.....	61
V.2 Las estrofas truncadas y los añadidos.....	62
V.3 Unas conjeturas sobre la recepción de la <i>Égloga</i>	65
V.4 'Ojos garços ha la niña'	67

VI - Conclusión

1 - El pliego del Cigarral del Carmen.....	72
2 - Los villancicos.....	72
3 - Ámbito cortesano y escritura en clave.....	73
4 -Cromberger y las ediciones encinianas.....	75
5 -Stemma.....	76
Apéndice.....	78
Bibliografía.....	84
Índice de láminas.....	95

Introducción

El reino de Castilla está preparando grandes fiestas y recibimientos. Dentro de poco ha de llegar la princesa Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano, y se va a celebrar la tan esperada boda con el príncipe heredero don Juan. Por fin, el 15 de marzo de 1497, la flota, de vuelta de Flandes adonde el año anterior llevó a la infanta Juana prometida a Felipe el Hermoso, arriba a Santander. Hasta ahora los vecinos de Castilla y Aragón no han tenido oportunidad de festejar los enlaces matrimoniales de los hijos de Fernando e Isabel, siendo las hijas destinadas a vivir fuera de los reinos de sus padres.¹ Los regocijos empiezan apenas desembarcada la princesa: la obsequia solemnemente el Conde de Haro, Condestable de Castilla. Salen el Rey y don Juan a su encuentro y en la pequeña iglesia de Villasevil se dan las manos celebrando el casamiento el Patriarca de España don Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla. Era ‘tiempo poco a propósito para celebrar las nupcias ya que en Cuaresma le está vedado al cristiano contraer matrimonio’ comentará Pedro Mártir de Anglería,² por lo que sólo empiezan los verdaderos festejos pasada Semana Santa. Según Zurita en su *Historia del rey Hernando* ‘de allí fueron por Aguilar a Burgos donde se celebraron los desposorios el domingo de Ramos con mucha solemnidad y en principios del mes de abril los velaron’, el día 3 de abril pues.³

¹ La política matrimonial de los Reyes Católicos consistía en casar a sus hijas con los príncipes herederos de los reinos enemistados con Francia a fin de aislarla y en reunir Portugal con Castilla y León. Así es como se concertaron las bodas de Isabel, la primogénita, primero con el Infante Alfonso de Portugal y, después de la muerte de éste ocurrida en 1491, con su primo Manuel, rey de Portugal, en 1497; de Juana con Felipe, duque de Borgoña e hijo de Maximiliano de Habsburgo, Emperador de los Romanos; de Catalina con Arturo Tudor, primogénito del rey Enrique VII. El enlace con la casa de los Habsburgos era pues doble.

² Véase Pedro Mártir de Anglería, *Opus epistolarum*, traducción de López Toro, 1953: I, 334.

³ Véase *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Miguel Salvá y Pedro Sainz de la Baranda, Real Academia de la Historia, 1848, p.213, copia del ejemplar de Harvard, numerizado el 29 de mayo de 2007.

Si de los festejos de Burgos con sus danzas, toros, juegos de caña, músicas quedan numerosas huellas en particular en la rúbrica que encabeza la obra -hoy perdida- de Hernán Vázquez de Tapia, también se mencionan los actos solemnes y recibimientos que a la pareja se le ofrecen en Valladolid y en Medina del Campo en donde permanece hasta septiembre después de pasar el mes de mayo en Almazán donde don Juan tiene su corte. Salamanca, que ahora le pertenece, espera el momento en que podrá festejar a su vez a la pareja y desde marzo prepara sus fiestas. Entre los que se impacientan por celebrar la entrada de los Infantes está el poeta Juan del Encina quien, desde antes de 1496, sueña con servir a los Reyes o al príncipe.

Juan del Encina es ya muy conocido: no sólo circulan su música y sus poemas, aunque muy “deturpados”, sino que su *Cancionero* ha salido de las prensas salmantinas el 20 de junio de 1496, según reza el colofón. Después de servir a don Gutierre de Toledo, Maestrescuela de Salamanca, a cuyo servicio entra a los catorce años, pasa a casa de su hermano don Fadrique de Toledo y de su mujer doña Isabel de Pimentel en 1492. En la corte de los duques de Alba, marqueses de Coria, escribe y escenifica sus representaciones actuando él mismo. Gracias al mecenazgo de sus amos se beneficia durante varios años de los vínculos que unen la Corte de los Reyes Católicos a la de los Duques. Estando el duque –por ser primo de Fernando de Aragón- en casi todos los eventos relacionados con la Corte real, sea en Granada sea en Salamanca, es de suponer que Juan del Encina le acompaña en varias ocasiones y tiene por ello la oportunidad de lucir sus talentos tanto poéticos como musicales ante los Reyes, el príncipe heredero don Juan y sus hermanas Isabel, Juana, Catalina y María, en particular durante los festejos que ritman la vida de la Corte.

Apenas conocidas las fechas de la llegada de la pareja, estaría ya escribiendo representaciones para el evento. De la escenificación de una de

sus representaciones queda un claro testimonio, es la llamada *Representación de Amor*.

Los distintos testimonios

1.1 Estado de la cuestión

Representacion por Juan dl enzina. Ante el muy esclarecido y muy illustre principe don Juan nuestro soberano señor. introduzése dos pastores Bras y Juanillo y con ellos un escudero q alas bozes d otro pastor Pelayo llamado sobreuunerõ el qual delas doradas frechas del amor mal herido se quexaua: al qual andando por dehesa vedada con sus frechas y arco de su gran poder vfanãdo se el sobredicho pastor auia querido preñar.

Como lo señala su argumento, la *Representación de Amor*, fue escenificada ante el príncipe heredero don Juan. Aunque la fecha y la ubicación no se precisan, sabemos que se escenificó en 1497 en Salamanca por los motivos históricos que más arriba se explican.⁴ Sin embargo no sale en el *Cancionero* de 1501, impreso en Sevilla por Pegnicer y Herbst, ni en el de 1505, impreso en Burgos por Andrés de Burgos. Es sólo en el *Cancionero* de 1507, el 5 de enero, donde se imprime por primera vez, en las prensas salmantinas de Hans Gysser, con la indicación siguiente: 'Representación por Juan del enzina. Ante el muy esclarecido & muy illustre principe don Juan nuestro soberano señor'. Dos años más tarde, el 7 de agosto de 1509, Hans Gysser edita un nuevo *Cancionero* aumentado en el que, por supuesto, imprime la *Representación*, que figura en la Tabla con el título de: 'otra

⁴ Véase también la parte IV.1 de este trabajo: 'las circunstancias de representación en 1497'.

representación a don Juan príncipe de castilla' y el mismo argumento.⁵ Jorge Coci, al publicar el 15 de diciembre de 1516 en Zaragoza su edición del *Cancionero*, la titula en su 'Tabla': 'otra representación al nuestro muy esclarecido príncipe don Juan de castilla del amor'. Lo que veinte años más tarde sigue relevante para el impresor, en 1516, es que la obra fue escenificada en presencia del príncipe heredero.

Las tres impresiones de los *Cancioneros*, 1507, 1509, 1516, no difieren en nada sino en variaciones ortográficas y sobre todo tipográficas propias de cada impresor. Ahora bien, la obra debió de conocer un gran éxito ya que se publicó también varias veces en pliegos sueltos de los que nos llegaron unos ejemplares todos únicos.

Así es como, hoy día, se nos ofrece la posibilidad de hojear cuatro ediciones sueltas distintas: una se sitúa en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura R 3655. Norton no señala la existencia de este ejemplar que, como suele ocurrir, no lleva indicación de lugar, ni de fecha. Otro pliego, propiedad de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto, signatura X¹ 3.26.16, también sin indicación alguna, fue impreso según Norton (1978:núm.1132) por Juan de Villaquirán en Toledo hacia 1513-20. Encontramos un ejemplar de otra edición en la Biblioteca Nacional de Francia con la signatura Rés.Yg 87. Según Norton (1978:núm.302) salió en Burgos de las prensas de Fadrique de Basilea hacia 1519-20. En realidad, el ejemplar forma parte de un volumen facticio, signatura Rés.Yg 86-112, que reúne veintisiete pliegos sueltos de los que cuatro son representaciones de Encina:⁶ Yg 86: *Égloga de tres pastores*; Yg 87: *Égloga [...] En la qual representava el Amor [...]*; Yg 89: *Égloga*

⁵ Por ser incompleto el único ejemplar que nos llegó de la edición de 1507 es imposible averiguar qué título lleva la *Representación* en la 'Tabla' ya que uno de los folios que falta es precisamente el segundo. Sin embargo el cotejo de esta edición con la de 1509 enseña que Hans Gysser reproduce casi exactamente la primera página de su índice en cuanto a la presentación y los títulos son iguales. De lo que se puede inferir que el folio 2, por lo menos hasta las novedades insertas en la edición de 1509, también le es parecido.

⁶ Cabe citar entre las obras no encinianas: la *Égloga Interlocutoria* (de Diego de Ávila), las *Coplas a la muerte de su padre*, *Las siete angustias*, las *Coplas sobre la Pasión* y textos y poemas de Rodrigo de

representada en la noche postrera de Carnal que dizen de Antruejo y la que viene a continuación que forma díptico con ella; y uno, un poema famoso titulado *Perqué de amores*.

El cuarto ejemplar, de una edición hasta ahora desconocida, impresa por Jacobo Cromberger hacia 1510-1516, en Sevilla, fue descubierto muy recientemente y está actualmente en la Biblioteca del Cigarral del Carmen, en Toledo. Como el pliego suelto anterior, forma parte de un volumen facticio que empieza con un ejemplar completo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de 1507, continúa con la *Estoria del noble cauallero el conde Fernan Gonzalez con la muerte de los siete Infantes de Lara* y termina con *Las lecciones de Job en caso de amores*, insertándose pues nuestro pliego en tercera posición.⁷

El texto de los pliegos sueltos es sumamente interesante por la sencilla razón de que difiere del de los *Cancioneros* por sus variantes. Éstas no se limitan a las variaciones ortográficas o tipográficas anteriormente señaladas para las distintas ediciones del *Cancionero* o a cambios relacionados con el género masculino/femenino o una oposición singular/plural sino que presentan a menudo otro texto. Puede ser el añadido o la supresión de un término, de un verso, de una copla entera o de varias. El sentido mismo de la égloga se resiente de ello, resultando bastante deturpado el texto.

El descubrimiento reciente del pliego suelto ubicado en Toledo es importantísimo en la medida en que da cuenta una vez más del éxito de la obra enciniana y de su divulgación extensa y confirma la aseveración de una tradición textual distinta que hice constar ya en 1994.⁸

Reynosa, Costana, Juan Agraz, Montoro, Iñigo de Mendoza, Garci Sánchez de Badajoz, el Conde de Paredes,...

⁷ Véase el artículo de Julián Martín Abad, 'Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)', *Pliegos de Bibliofilia*, 4, 1998, p.5-19.

⁸ Mis agradecimientos van otra vez más a Alan Deyermund (†) quien me permitió presentar parte de este trabajo en su seminario de Queen Mary and Westfield College en enero de 1996. En marzo de 1994, terminé de escribir dos volúmenes inéditos titulados *Juan del Encina. Les 'représentations' du Cancionero de 1496 et les éditions théâtrales postérieures*. En ellos daba cuenta de mi investigación sobre el particular.

1.2 Dos versiones, dos tradiciones textuales

La crítica, tomando como texto base el del *Cancionero* de 1507 o el de 1509, se contentó hasta ahora con mencionar, con más o menos exactitud, en notas a pie de página, las variantes de los textos que tenía a su alcance - haciendo caso omiso generalmente del pliego de París- y sin detenerse lo suficiente en ellas. Así es como Ana María Rambaldo (1983:118) llegó a escribir: 'La edición suelta de la Biblioteca Nacional (R 3655) presenta algunas variantes (las más importantes se consignan aquí en notas)'. Asombra observar que de los 40 versos añadidos a la tirada del escudero (v. 350), ella sólo transcribe 29 y es ésta la interpolación más larga de los pliegos sueltos. Miguel Ángel Pérez Priego, en sus ediciones de 1991 y 1996, señala que faltan o se omiten tal o cual verso pero no se interroga sobre la validez de las variantes, tampoco sobre su significación.

Para remediar tal falta de atención a los textos era ineludible cotejarlos todos, sin excepción. Tal examen me permitió determinar en un primer tiempo la existencia de dos tradiciones textuales: una que es propia de los *Cancioneros* -como ya dije, no presenta variantes significativas-; y otra, que es propia de los pliegos sueltos. La mayor prueba de lo aseverado aquí consistía en examinar los argumentos. Como se verá más abajo, difieren totalmente. Tal comprobación invitaba, pues, a seguir más adelante.

Así es como, partiendo del principio de que hay dos tradiciones textuales, se me hizo imprescindible presentar los textos de tal manera que permitieran una lectura sinóptica a dos columnas cuya consecuencia inmediata es la de hacer resaltar las variantes existentes entre ellas. Por lo cual el texto base de los *Cancioneros* es el de 1507, ya que es precisamente en esta edición de 1507 donde encontramos por primera vez la *Representación*. Respecto al texto base de las sueltas, el elegido es el de la Biblioteca Nacional de Francia,

Rés.Yg 87. Tal selección no se justifica por razones científicas sino por el mero hecho de que nadie hasta ahora, que yo sepa, ha utilizado esta fuente. Se me podría objetar que hubiera podido digitalizar el recién descubierto pliego de la Biblioteca del Cigarral del Carmen. Habiendo salido en facsímil y estando al alcance de todos en España (Julián MARTÍN ABAD: 1999), me parece más adecuada una edición que no sea tan conocida. Pero ¿no será lo más importante el texto de las sueltas que se da, por primera vez, por entero?

A pie de página doy las variantes de los otros tres pliegos sueltos si son significativas o representativas de una versión y no tipográficas. Por razones de comodidad, se designa a las sueltas por el lugar donde se ubican o por la primera letra del mismo lugar (*M*: Madrid, *O*: Oporto, *P*: París, *T*: Toledo) en caso del *stemma*. Hasta ahora las variantes fueron citadas con cierta fantasía tanto por López Morales, como por Gimeno, Rambaldo o Pérez Priego. También cito las variantes de los *Cancioneros* de 1509 y 1516 cuando las hay. Se atribuye un número a cada estrofa de la versión propia de los *Cancioneros* para facilitar su estudio y se separan las décimas para ofrecer una mejor lectura; más aún, intento respetar el paralelismo de los versos para que las variantes se localicen en el acto. Cabe subrayar en efecto que, si el texto de 1507, 1509 y 1516 presenta una nítida separación de las coplas, éste no es el caso para los pliegos sueltos que adolecen todos del mismo defecto o sea, a partir del segundo folio, las décimas vienen todas seguidas, lo que dificulta la lectura y la localización correcta de las estrofas haciendo más imprescindible aún su digitalización bajo forma de una presentación a dos columnas.

1.3 Edición sinóptica de los textos

Cancionero de 1507

Representacion por Juan dl en zina. Ante el muy esclarecido y muy illustre principe don Juan nuestro soberano señor.introdu zése dos pastores Bras y Juanillo y con ellos un escudero q alas bozes d otro pastor Pelayo llamado sobreuenerõ el qual delas doradas frechas del amor mal herido se quexaua:al qual andan do por dehesa vedada con sus frechas y arco de su gran poder vfanãdo se el sobredicho pastor auia querido prender.

Ninguno tenga osadia
 Amor de tomar fuerças conmigo
 si no quiere estar consigo
 cada dia
 en rebuelta y en porfia:
 1 quien podra de mi querer 1
 defender
 su libertad y aluedrio
 pues puede mi poderio
 herir matar y prender.

Yg 87

Égloga trobada por Juan del en zina.Enla qual representa el Amor de como andaua a tirar en vna selua.E de como salio vn pastor llamado Pelayo a dezille q por que andaua a tirar en lugar deuedado.E después como lo firio el amor.E como vino otro pastor llamado Bras a cõsolallo: y otro pastor llamado Juanillo: y ⁹ tambien un escudero.

dize el amor.

Ninguno tenga osadia
 de tomar fuerças conmigo
 si no quiere estar consigo
 cada dia
 en reyerta ¹⁰ y en porfia
 1 quien podra de mi querer¹¹
 defender
 su libertad y aluedrio
 pues puede mi poderio
 ferir¹² matar y prender

⁹ Madrid, Oporto y Toledo: y vn escudero q llevo a ellos.

¹⁰ Madrid: rebuelta; Toledo: rehyerta; Villaquirán: y porfia

¹¹ Madrid: poder

¹² Madrid: herir

Prende mi yerva do llega
 y en llegando al coração
 la vista dela razon
 luego ciega
 mi guerra nunca sosiega:
 2 mis artes fuerças y mañas
 y mis sañas
 mis brauezas mis enojos
 quando encaran alos ojos
 luego enclauan las entrañas.

mis saetas lastimeras
 hazen siempre tiros francos
 enlos hitos y enlos blancos
 muy certeras
 muy penosas muy ligeras:
 3 soy muy certero en tirar
 y en bolar
 mas que nadie nunca fue
 aficion querer y fe
 poner lo puedo y quitar.

Yo pongo y quito esperança
 yo quito y pongo cadena
 yo doy gloria yo doy pena
 sin holgança
 yo firmeza yo mudança:
 yo deleytes y tristuras
 4 y amarguras
 sospechas celos recelos

Préde¹³ mí yerva do llega
 y en llegando al coração
 la vista dela razon
 luego ciega
 mi guerra nunca sossiega
 2 mis artes fuerças y mañas
 y mis sañas
 mis brauezas mis enojos
 quando encaran alos ojos¹⁴
 luego enclauá las entrañas

mis saetas lastimeras
 hazen siempre tiros francos
 enlos hitos¹⁵ enlos blancos
 muy certeras
 muy penosas muy ligeras
 3 soy muy certero¹⁶ en tirar
 y en volar
 mas que nadie nunca fue
 afficion querer y fe
 poner lo puedo y quitar

Yo pongo y quito esperaça
 y pongo y quito cadena
 yo doy gloria yo doy pena
 sin holgança
 yo firmeza yo mudança
 yo deleytes y tristuras
 4 y amarguras
 sospechas celos recelos

¹³ Toledo: Poréde

¹⁴ Toledo y Oporto: encaran los ojos

¹⁵ Toledo y Oporto: y en los blancos

	yo consuelo desconsuelos yo ventura desuenturas.		yo consuel <u>os</u> desconsuelos yo ventur <u>as</u> desuenturas
	Doy dichosa y triste suerte doy trabajo y doy descanso yo soy fiero yo soy manso yo soy fuerte		Doy dichosa y ¹⁷ triste suerte <u>a quie yo quiero y me pago</u> <u>con castigo con halago</u> yo soy fuerte
5	yo doy vida yo doy muerte: y ceuo los coraçones de passiones de sospiros y cuydados yo sostengo los penados esperando galardones	5	yo doy vida yo doy muerte yo ceuo los coraçones de passiones ¹⁸ de sospiros y cuydados yo sostengo los penados esperando galardones.
	Hago de mis serviciales los grosseros ser polidos los polidos mas lozidos y especiales		Hago de mis ¹⁹ serviciales <u>los discretos</u> ser polidos los polidos mas luzidos y especiales
6	los escasos liberales: hago delos aldeanos cortesianos y alos simples ser discretos y los discretos perfectos y alos grandes muy humanos.	6	los escasos liberales hago delos aldeanos cortesianos y alos simples ser discretos y alos discretos perfectos y alos grãdes muy húanos
	E alos mas y mas potentes hago ser mas soguzgados y alos mas acuardados ser valientes		E alos mas y mas potétes ²⁰ hago ser mas sojuzgados y alos mas <u>acouardados</u> ser valientes
7	y alos mudos eloquentes:	7	y alos mudos eloquentes

¹⁶ Toledo y Oporto: cierto

¹⁷ Oporto y Toledo: doy dichosa triste suerte

¹⁸ Villaquirán: pasiones

¹⁹ Madrid: mi

²⁰ Madrid: Y...potentes

y a los más botos y rudos
 ser agudos
 mi poder haze y deshaze
 hago más cuando me plazee
 los eloquentes ser mudos.

Hago de dos voluntades
 vna mesma voluntad
 renuevo con nouedad
 las edades
 8 y ajeno las libertades
 si quiero pongo en concordia
 y en discordia
 mando lo bueno y lo malo
 yo tengo el mando y el palo
 crueldad misericordia.

Doy fauor y disfauor
 a quien yo quiero y me pago
 con castigo con halago
 con dolor
 9 doy esfuerço doy temor
 yo soy dulce y amargoso
 lastimoso
 y a carreo pensamientos
 doy plazerer doy tormentos
 soy en todo poderoso.

Puedo tanto quanto quiero
 no tengo par ni segundo
 tengo casi todo el mundo

y a los más botos y rudos²¹
 ser agudos
 mi poder haze y deshaze
 hago más quãdo me plazee
 los eloquentes ser mudos.

Hago²² de dos voluntades
 vna mesma voluntad
 renuevo con novedad
 las edades
 8 ajeno las libertades
 si quiero pògo en cocordia²³
 y en discordia
 mando lo bueno y lo malo
tengo el mando y el palo
 crueldad misericordia

²¹ Madrid: crudos

²² Toledo y Oporto: fago

²³ Toledo y Oporto: pongo concordia

	por entero		por entero
10	por vasallo y prisionero principes y emperadores y señores perlados y no perlados tengo de todos estados hasta los brutos pastores.	9	por vassallo y presionero ²⁴ principes y emperadores y señores perlados y no perlados tengo de todos estados fasta los brutos pastores.
Pelayo	A garçon de bel mirar quien te manda ser osado por aqui que es deuedado de caçar	Pelayo	A garçon de bel mirar quien te manda ²⁵ ser osado por aqui que esta vedado ²⁶ de caçar
11	sin licencia demandar	10	sin licencia demandar
Amor	modorro bruto pastor labrador simple de poco saber no me deues conocer	A.	modorro bruto pastor labrador simple de poco saber no me deues conocer
Pelayo	tu quien sos. A.yo soy amor.	P.	y tu quié sos. A. yo so amor
Pelayo	Amor que muerdes o que o soncas eres mortaja no te deslindo migaja jurare	P.	Amor que muerdes o que o soncas eres mortaja ²⁷ no te deslindo migaja jurare
12	que tu sos quien yo no se		que tu sos quien yo no se ²⁸
Amor	pues calla que tu sabras y veras en aqueste dia de oy enteramente quien soy	A.	Pues calla que tu sabras ²⁹ y veras <u>eneste</u> dia de oy enteramente quien soy

²⁴ Madrid, Oporto y Toledo: prisionero

²⁵ Madrid y Toledo: mando; Oporto: quein... mando

²⁶ Madrid: por esto ques deuedado

²⁷ El folio 1 verso termina con este verso. A partir del folio 2, el único en toda la edición en llevar una foliación: aij, las estrofas dejan de ir separadas y los versos se imprimen unos tras otros, lo que, como ya dije, dificulta la lectura.

²⁸ El primer folio del pliego suelto ubicado en Toledo termina aquí y en el folio aij ya se juntan las coplas.

²⁹ En Oporto y Madrid sucede lo mismo: el folio 1 verso termina con este verso. Como en las otras dos ediciones sueltas Yg 87, las estrofas van ahora sin separación alguna.

	y avn <u>que</u> no te alabaras.		y avn que no te alabaras
Pelayo	Amenazas me zagal o que es esso que departes si presumes con tus artes juro a tal	P.	Amenazas me zagal o ques esso que departes si presumes con tus artes juro a tal
13	que quiças que por tu mal		que quiças <u>es</u> ³⁰ por tu mal
Amor	calla rustico grossero ouejero no te quieras ygualar que enla tierra y enel mar hago todo quanto quiero.	A.	calla rustico grossero ouejero no te quieras ygualar que enla tierra y enla mar hago <u>tanto</u> quanto quiero
Pelayo.	Tomas tomas te comigo medraras yo te seguro	A.	<u>pues toma toma te</u> comigo medraras yo te seguro
Amor	eres vn çafio maduro	A..	eres un çafio maduro
Pelayo	digo digo soncas que yo no soy higo	P.	digo digo soncas <u>avn</u> yo no soy ³¹ higo
Amor	eres triste lazerado tan cuytado	A.	eres <u>un</u> ³² triste lazerado tan cuytado
14	que por tu poco valer mas te queria perder que tener <u>te</u> a mi mandado ³³		que por tu poco valer mas te <u>querria</u> perder que tener a mi mandado
Pelayo.	Harto mal y mal seria el mayor que nunca hu quando me touiesses tu solo vn dia	P.	Harto mal y mal seria el mayor que nunca hu quando me <u>tuuinesses</u> tu solo vn dia
15	a tu mandar y porfia.		a tu mandar y porfia
Amor	pues ten por cierto de mi	A.	pues ten por cierto de mi

³⁰ Madrid: que quiças que por...

³¹ Villaquirán: so

³² Madrid, Oporto y Toledo: eres triste lazerado

³³ Hans Gysser en su edición de 1509: querria... tenerte; Jorge Coci , 1516: querria; Madrid, Oporto y Toledo: querria ...tener te ami ...

- desde aqui
si te acontese otra tal
yo hare que por tu mal
quede memoria de ti.
- Pelayo Tu que me puedes hazer
haz todo lo que pudieres
que segun lo que dixeres
a mi ver
16 assi te an de responder
Amor avn te quieres ygualar
y hablar
cata que si mas me ensañas
te enclauare las entrañas
para mas te lastimar.
- Pelayo Pues si mas yo me embotijo
mal por ti por sant domingo
quarte que si me descingo
mi hondijo
17 fretite enla cholla vn guijo
veamos con tu frecha
muy perhecha
si tiraras mas derecho
o por arte mas derecha.
- Amor Espera espera pastor
que yo te dare el castigo
porque te tomas comigo
don traydor
- desde aqui
si te acontese otra tal
yo hare que por tu mal
quede memoria de ti.
- P. Y tu que me puedes hazer
haz todo lo que pudieres
que segun lo que dixeres
a mi ver
assi te han de responder
- A. Avn te quieres ygualar
y hablar
cata q si mas me ensañas
te enclauare las entrañas
para mas te lastimar
- P. pues si mas yo me embotijo
mal por ti por san³⁴ domingo
quarte que si me decingo
mi hondijo
fretirte³⁵ enla cholla vn guijo
Y veremos³⁶ co tu frecha
muy peltrecha³⁷
avn q vegas mas perhecho
si tiraras mas derecho
o por arte mas derecha
- A. Epera espera pastor
que yo te dare el castigo
pues que te tomas comigo
don traydor

³⁴ Madrid, Oporto y Toledo: sant

³⁵ Oporto y Toledo: fretarte

³⁶ Madrid: veremos tu con tu...

18	sabiendo que soy <u>amo</u> : ³⁸		sabiendo que soy amor
Pelayo	no dare vn maravedi juro a mi por ti zagal ni dos crauos otros he visto mas bruos no me espanto <u>yo</u> de ti.	P.	No dare <u>juro a mi</u> <u>un maravedi</u> por ti zagal ni dos crauos q ³⁹ otros he visto mas brauos y no me espanto ⁴⁰ de ti
<u>Pelayo</u>	Aballa toste no vagues ⁴¹ si quieres yr de aqui sano		y ⁴² aballa toste no vagues si quieras ⁴³ yr de aqui sano
Amor	pues toma agora villano porque amagues	A.	pues toma agora ⁴⁴ villano porque amagues
19	pues que tal hazes tal pagues		pues que tal hazes tal pagues
Pelayo	ay ay ay que muerto soy ay ay ay	P.	ay ay ay ⁴⁵ que muerto soy
<u>Amor</u>	assi don villano vil porque castiguen cient mill en ti tal castigo doy.		
<u>Amor</u>	Quedate agora villano en esse suelo tendido de mi mano mal herido señalado	A.	queda te agora malvado en esse suelo tendido de mi mano mal herido señalado
20	para siempre lastimado: yo hare que no fenezca mas que crezca. tu dolor avn que reclames yo hare que feo ames		para siempre lastimado yo hare que no fenezca ⁴⁶ mas que crezca tu dolor avn que reclames yo ⁴⁷ hare que feo ames

³⁷ Madrid: perhecha

³⁸ Gysser, 1509, restablece la rima y corrige: 'amor'; Coci, 1516, deja 'amo'

³⁹ Oporto y Toledo: otros he... Los versos anteriores: 'no dare juro a mi /un maravedi' están así en todas las ediciones sueltas.

⁴⁰ Madrid: y no me espanto yo...

⁴¹ Coci, 1516 suprime la didascalía: 'Pelayo'

⁴² Madrid no pone la 'y'

⁴³ Madrid, Oporto y Toledo: quieres

⁴⁴ Madrid, Oporto y Toledo: pues toma toma villano.

⁴⁵ Toledo: ay ay oy

	y hermoso te parezca.		y hermoso te parezca
Bras	A pelayo que as auido di me di me assi te gozes quel reclamo te tus voces me ha traydo	B.	A pelayo que has auido dime dime assi te ⁴⁸ gozes ql reclamo de tus bozes me ha ⁴⁹ traydo
21	de que stas amodorrado: di di <u>di</u> pelayo que as		de que estas amodorrado di di pelayo que has
Pelayo	ay ay bras muy huerte mal es el mio	P.	ay ay bras muy fuerte mal es el mio
Bras	si se te achaco de frio	B	Si se te achaco de frio
Pelayo	de frio no mas de mas	P.	de frio no mas de mas
Bras	Pues di me di me de que que <u>bien</u> sabes que me dan tus dolores gran afan	B.	pues dime dime de que <u>pues</u> que sabes que me dan tus dolores gran ⁵⁰ afan
Pelayo	no podre	P.	no podre
Bras	si podras P. yo te dire: vn garcon muy repicado ya rufado	B.	si podras P. yo ⁵¹ te <u>lo</u> dire vn garçon muy <u>arrufado</u> <u>y repicado</u>
22	vino por aqui a tirar yo quisiera le prender y el a me muy mal tratado.		vino por aqui a tirar yo quisiera le prender y el ha me muy mal tratado ⁵²
Bras	Que te fizo. p.dios te praga dio me con vna saheta y fizo me dentro secreta	B.	<u>y</u> q te fizo. P. ⁵³ dios te praga dio me con vna saeta y <u>dexo</u> me dentro secreta
23	tan gran llaga		tan grand ⁵⁴ llaga

⁴⁶ Madrid: fezca

⁴⁷ Madrid: yo te hare...

⁴⁸ Madrid: assi tu gozes

⁴⁹ Madrid: ma

⁵⁰ Madrid, Oporto y Toledo: grande

⁵¹ Oporto: oyte

⁵² Madrid: tractado

⁵³ Madrid, Oporto y Toledo ponen 'o dios'

	que miafe no se que haga:		que no se <u>trista</u> ⁵⁵ que haga.
Bras	<u>tu no le podias dar</u> y matar mas pudo que tu vn moçuelo	B.	<u>E tu no le podias tirar</u> y matar ⁵⁶ mas pudo q tu <u>el</u> ⁵⁷ moçuelo
Pelayo	ha cay luego enel suelo ya que le yua yo a tirar.	P.	ha cay luego enel suelo ya que <u>yo le yua</u> ⁵⁸ a tirar
Bras	E por donde fue.P.no se porque assi como me dio luego la pata aballo tal quede	B.	y por dond fue.P. no se porque assi como me dio luego la pata aballo ⁵⁹ tal quede
24	que no vi por donde fue: presumia tanto tanto que era encanto		que no <u>se</u> ⁶⁰ por donde fue <u>mas</u> presumia <u>tanto</u> ⁶¹ que era <u>escanto</u>
Bras	quisiera que le mataras o que le despepitaras <u>con vn canto</u> si para sant hedro santo.		quisiera que <u>lo</u> mataras o que le despepitaras si para sant hedro santo ⁶²
Pelayo	Paro se en quintas con migo dixo me que era el amor y dexo me tal dolor	P.	<u>ha pusose</u> en quítas comigo y dixome que era el amor y dexome tal dolor
25	que te digo que mi mal es buen testigo:		que te digo que mi mal es buen testigo ⁶³
Bras	Conel amor te tomauas porque dauas coces contra el aguijon	B.	y conel amor te tomauas porque dauas coces contra el aguijon

⁵⁴ Madrid, Oporto y Toledo: gran

⁵⁵ Madrid, Oporto y Toledo: triste

⁵⁶ Oporto: matara

⁵⁷ Madrid, Oporto imprimen : mas q tu vn moçuelo

⁵⁸ Madrid imprime el texto del *Cancionero* : 'ya que le yua yo a tirar'; Oporto y Toledo: ya que le yua a tirar

⁵⁹ Madrid pone una'y'

⁶⁰ Madrid: vi

⁶¹ Madrid imprime casi el verso del *Cancionero* : y presumia táto tanto

⁶² Madrid: sancto

⁶³ Oporto y Toledo: castigo

	con tan valiente garçon tu pelayo peleauas		con ⁶⁴ tan valiente garçon tu pelayo peleauas
<u>Bras</u>	Muestra donde te firio	B.	Muestra donde te hirio
Pelayo	de dentro tengo mi mal que de fuera no ay señal que tiro	P.	de dentro tengo mi mal que de fuera no ay señal que tiro
26	y enel coraçon me dio: ay ay <u>ay</u> que me desmayo		y ⁶⁵ enel coraçon me dio ay ay que me desmayo
Bras	que as pelayo esfuerça esfuerça dios praga que tan bien yo dessa llaga herido el coraçon trayo.	B.	que has pelayo <u>esfuerça te</u> ⁶⁶ dios te praga que tambien yo dessa llaga herido el coraçon <u>traygo</u> ⁶⁷
	Juanillo.J.q.b.muestra ca tu baril aca me saca	J.	<u>a juanillo donde estas</u> <u>que bras</u>
27	da ca taste da da da ca	B.	<u>muestra aca tu barril daca</u> <u>daca taste daca. J. tomalla</u>
Juani.	toma alla		
Bras	tienes agua. J.soncs a ha ⁶⁸	B.	tienes agua <u>di. J.soncas si</u> ⁶⁹
Bras	eche me vna poca aqui	B.	<u>echame</u> vna poca aqui
Juani.	para ay	J.	para ay
Bras	muy poco galisto tienes iesus autem entransienes o mal lo grado de ti. ⁷¹	B.	muy poco <u>gullisco</u> ⁷⁰ tienes jesus <u>entra le enlas sienes</u> o <u>malogrado de ti</u>
	Malo grado malogrado ⁷² que poco que te llograste		<u>mal logrado mal logrado</u> <u>quan poco te perllograste.</u> ⁷³

⁶⁴ Madrid: cótra

⁶⁵ Oporto y Toledo: q enel

⁶⁶ en Madrid no figura el pronombre 'te' repitiéndose dos veces 'esfuerça' como en la versión de los *Cancioneros*.

⁶⁷ Madrid, Toledo restablecen la rima: 'trayo'

⁶⁸ Gysser, en 1509, corrige su propia edición de 1507: soncas ha

⁶⁹ Madrid, Oporto y Toledo restablecen la rima: soncas ha

⁷⁰ Madrid imprime como en el *Cancionero*: gallisto

⁷¹ Gysser, 1509: mal llogrado; Coci, 1516: mal llogrado

⁷² Gysser, 1509: malogrado, malogrado; Coci, 1516: malogrado, malogrado

	con mal amor te tomaste desdichado		con mal amor te tomaste disdichado ⁷⁴
28	yo te doy por per passado cuytado de ti perdido dolorido		yo te doy por <u>prepassado</u> ⁷⁵ cuytado de ti perdido dolorido
Juanillo	otea bras. <u>B.</u> que me dizes	J.	<u>mira bras que me</u> ⁷⁶ <u>dizes</u>
<u>Juanillo</u>	trauale delas narizes veremos si tien sentido.		<u>traua le</u> <u>dessas narizes</u> veremos si tien sentido
Bras	Pues avn el pulso le bate	B.	<u>asmo quel pulso le llate</u>
juanillo	tu quieres que llame al crego <u>o</u> traya al fisico luego que lo cate	J.	⁷⁷ tu quieres q llame al crego ⁷⁸ <u>que</u> traya al hisico luego que <u>le</u> ⁷⁹ cate
29	ante queste mal le mate:		antes que este mal <u>lo</u> mate
Bras	todo'esso es por de mas	B.	todo esso ⁸⁰ es por de mas
Juanillo	porque bras	J.	porque bras
Bras	porque los males de amor que crescen con disfauor nunca mejoran jamas	B.	porque los males de amor que crescen con disfauor nunca mejoran jamas.
Juanillo	Do ya rauia tan gran mal que tiene tan mal remedio	J	do <u>yo</u> a rauia tan grã ⁸¹ mal que tiene tan mal remedio
Bras	tiene comieço y no medio ni final	B.	⁸² tien comieço y no medio ni final
30	ques vn mal muy desygal: <u>y</u> en aquestos males <u>tales</u>		ques vn mal muy desygal <u>que</u> en aquestos males ⁸³

⁷³ Oporto y Toledo: quan poquillo te llograste

⁷⁴ Madrid, Oporto y Toledo: desdichado

⁷⁵ Madrid: perpassado; Toledo y Oporto: ya por passado

⁷⁶ Madrid, Oporto y Toledo no imprimen el pronombre 'me'

⁷⁷ Madrid: y tu quieres q...

⁷⁸ Madrid: o que trayga el fisico; Toledo y Oporto: q trayga el fiesigo...

⁷⁹ Madrid: lo

⁸⁰ Madrid, Toledo y Oporto: todo aqssso

⁸¹ Madrid sustituye 'huerte' a 'gran'; Oporto y Toledo: a rauia tal mal

⁸² Madrid, Toledo y Oporto: ala fe tiene...

⁸³ Madrid: 'males tales'

	tan mortales		tan mortales
	mas quel otra vn palaciego ⁸⁴		mas <u>pelletra</u> ⁸⁵ vn palaciego ⁸⁶
	que no fisico ni crego		que no fiesicos ⁸⁷ ni crego
	avn que saben de otros males.		avn q <u>sepan</u> de otros males
	<u>Escude</u> dezid <u>me</u> agora pastores	E.	Dezid ⁸⁸ agora pastores
	que mal tiene este pastor		que mal tiene este pastor
	tiene ala mi fe señor	<u>B.</u>	tiene ala mi fe ⁸⁹ señor
31	mal de amores		mal de amores
	de muy chapados dolores:		de muy <u>mortales</u> ⁹⁰ dolores
	<u>Escude</u> y burlays o departis		
	que dezis		
Bras	digo que no burlo no		
	quel amor lo perhirio		
Escude	y amores aca sentis.	E.	y amores aca sentis
		<u>B.</u>	<u>toma si sentimos</u>
Bras	Sentimos mala Ventura		sentimos mala Ventura
	hartas vezes por zagalas		q hartas vezes por zagalas
	los llatidos de sus galas		los llatidos de sus galas
32	y hermosura		y hermosura
	nos encuan en tristura: ⁹¹		nos encoban en tristura
Escude	y este triste sin sentido	E.	y este triste sin sentido ⁹²
	tan vencido		tan vencido
	tan preso tan catiuado		tan preso tan captiuado ⁹³
	porque fue tan desdichado		por <u>quie</u> fue tã desdichado
	y de tanto mal ferido.		y de tanto mal herido

⁸⁴ Gysser, 1509: quellotra
Coci, 1516: quellotra

⁸⁵ Oporto: pelletravn

⁸⁶ Madrid: pallaciego

⁸⁷ Madrid: fisicos, Oporto: hesicos; Toledo: fiesecos

⁸⁸ Madrid: dezid me

⁸⁹ Madrid: ala mife

⁹⁰ Madrid: y de muy.; Oporto: mortals

⁹¹ Gysser, 1509, se corrige: 'encouan'; Coci hace lo mismo.

⁹² Madrid al imprimir 'ventura' en vez de 'sentido' rompe el ritmo estrófico.

Bras	miafe porque se tomaua conel amor en porfia	B.	mia fe porque ⁹⁴ se tomaua conel amor en porfia
Escude	pensaua que venceria	E.	pensaua que venceria ⁹⁵
Bras	si pensaua	B.	si pensaua
Escude	mira quien con quien lidiaua:	E.	mirad quie co quie lidiaua ⁹⁶
Bras	ala fe digo señor saluo honor	B.	ala fe digo señor saluo honor
33	de vuestra huerte nobleza fue gran locura y simpleza en fingir contra lamor.		de vuestra huerte ñobreza ⁹⁷ hu gran llocura ⁹⁸ y simpleza en <u>fengir</u> contra el amor ⁹⁹
Escude	Pues avn si tu bien sopiesses a quantos de gran valer ha vencido su poder	E.	pues avn si tu bié supiesses a quantos de gran valer ha vencido su poder
34	y lo oyesses yo juro que mas dixesses:		y lo oyesses yo juro que mas dixesses
Bras	bien se que al gran poderio de amorio nadie puede resistir avn que se passe a viuir a tierra de señorio	B.	bien se q al ¹⁰⁰ gran poderio de amorio nadie puede resistir avn que se passe a viuir a tierra de señorio
Escude	o quantos <u>grandes</u> señores quantos sabios y discretos vemos que fueron sujetos por amores	E.	<u>oy</u> ¹⁰¹ a quantos señores quantos sabios y discretos <u>vimos</u> que fueron sujetos por amores
Bras	pues no dezis de pastores:	B	pues no dezis de pastores.

⁹³ Oporto y Toledo: catiuado

⁹⁴ Madrid: miefie

⁹⁵ Madrid: véceria; Oporto y Toledo: y pensaua que vencia

⁹⁶ Madrid: mirad qen co quié se tomaua; Oporto y Toledo: mirad cõ qen se tomaua

⁹⁷ Madrid: nobreza; Oporto y Toledo: de vra fuerte nobleza

⁹⁸ Madrid: es grã locura y simpleza; Oporto y Toledo: gran locura y simpleza

⁹⁹ Madrid: presumir; Oporto y Toledo: es fengir...

¹⁰⁰ Oporto y Toledo: biense señor cal poderio; Madrid: bien señor

Escude	dizen quel sabio varon salomon	E.	dizen <u>quan</u> ¹⁰² sabio varon salomon
35	de amores vencido fue y dauid por bersabe y por dalida sanson.		de amores vencido fue y dauid por bersabe y por dalida sanson hector a pantasilea ¹⁰³ con su fama <u>enamoro</u> ¹⁰⁴ y jason <u>de amor vencio</u> ¹⁰⁵ a medea. y a danacas calatea ¹⁰⁶ por amar quedo en hystoria de gran gloria marco plaucio ¹⁰⁷ y oristilla y el buen rey minus ¹⁰⁸ y cilla amor los dexo en escoria ¹⁰⁹ Por amores clestimestra ¹¹⁰ la muerte trato ¹¹¹ al marido y dio vida a su querido hypimestra ¹¹² segun su hystoria lo muestra cauaces y ¹¹³ macareo segun veo y avn oristes y ormion ouieron de amor ¹¹⁴ prision y danes y alfesibeo ¹¹⁵

¹⁰¹ Madrid: ay y

¹⁰² Madrid: cal; Oporto y Toledo:: quel

¹⁰³ Oporto: ector a pontasilea

¹⁰⁴ Madrid, Oporto y Toledo: en amores

¹⁰⁵ Madrid, Oporto y Toledo: 'con sus primores', la rima sigue correcta pero difiere de la de París.

¹⁰⁶ Madrid: menalcas galatea; Oporto y Toledo: galatea

¹⁰⁷ Madrid: placio

¹⁰⁸ Madrid: minus

¹⁰⁹ Madrid: historia

¹¹⁰ Madrid: clite muestra; Villaquirán: clitemestra; Toledo: Clitemnestra

¹¹¹ Madrid: tracto

¹¹² Madrid: y permestra; Oporto y Toledo: hipermestra

¹¹³ Madrid: y cances a macareo; Oporto y Toledo: canaces y macareo

			<p>por essee¹¹⁶ el rey assuero y por arguja polinices y por ero erinices¹¹⁷ prisionero y aleandro¹¹⁸ fue portero y por axa otoniel por rachel¹¹⁹ jacob seruio qtorze años y a narciso¹²⁰ con engaños amor le fue muy cruel conel fuerte del amor nunca fuerças tomar oses q tambien vecio alos dioses su dolor¹²¹</p>
		B.	ya lo se miafe señor
		E.	de dentro en su juridicion ¹²² y presion perion y jupiter estan venus mars fringan y pan y proserpina y vulcan
Bras	E avn a mi me arrebolcado el amor maluado ciego por la sobrina del crego y al jurado	B.	y ¹²³ avn a mi me ha rebolcado el amor maluado ciego por la sobrina del crego y al jurado
36	amor le trae acossado: y a prauos trae perdido		amor lo trae acossado y a <u>pabros</u> ¹²⁴ trae perdido

¹¹⁴ Madrid: hoveron de amores; Oporto y Toledo: amores prisiõ

¹¹⁵ Oporto y Toledo: danes alfesibeo

¹¹⁶ Madrid: esdre; Oporto y Toledo: ester

¹¹⁷ Oporto y Toledo: eronices

¹¹⁸ Madrid: liando; Oporto y Toledo: leandro

¹¹⁹ Este verso no figura en la edición suelta de Madrid.

¹²⁰ Madrid: auaricioso con engaño; Oporto y Toledo: no pone 'y'

¹²¹ Oporto: valor

¹²² Madrid, Oporto y Toledo: pues dentro en tu juridiciõ

¹²³ Madrid no pone la 'y'.

¹²⁴ Oporto y Toledo: pravos

	y aborrido por la hija del herrero y santos el meseguero por beneyta anda transido		y aborrido por la hija del herrero y santos el meseguero ¹²⁵ por <u>benita</u> anda transido ¹²⁶
Escude	E aqueste de aqueste suelo questa mas muerto que viuo di por quien esta catiuo sin consuelo	E.	y aqueste de aqueste suelo q esta mas muerto q viuo di por quien esta captiuo ¹²⁷ sin consuelo
37	que de su dolor me duelo: por quien sufre tanto mal tan mortal digo te que le <u>he</u> manzilla		que de su dolor me duelo por quien sufre tanto mal tan mortal digo te que le manzilla ¹²⁸
Bras	asmo que por marinilla ¹²⁹ la carilla de pascual.	B.	asmo que por marenilla ¹³⁰ la carilla de pascual
Pelayo	ay ay ay que aquessa es ella que <u>l</u> amor quando me dio llugo llugo me vencio	P.	ay ay ay que essa ¹³¹ es ella que ¹³² amor quando me dio <u>luego luego</u> ¹³³ el me vencio
38	aquerella quien pudiesse agora vella:		a querella quien pudiesse agora vella
Bras	pues calla que si veras	B.	<u>descansa</u> que si ¹³⁴ veras
Pelayo	y tu bras lleuar me has alla contigo	P.	y tu bras lleuar me has alla contigo
Bras	yo te lleuare comigo desque alla fuere doy mas.	B.	yo te levare comigo quãdo alla fuere <u>de oy</u> mas

¹²⁵ Madrid: y a sancto el meseguero; Oporto y Toledo: y a santos...

¹²⁶ Madrid: perdida; Oporto y Toledo: perdido

¹²⁷ Madrid: quié; Villaquirán: cautiuo; Toledo: catiuo

¹²⁸ Oporto y Toledo: le he ...

¹²⁹ Coci, 1516: marauilla

¹³⁰ Madrid: marinilla

¹³¹ Madrid: ay ay que aquessa es ella; Oporto y Toledo: ay ay que esa es ella

¹³² Madrid, Oporto y Toledo: ql amor quãdo

¹³³ Madrid: luego el me...; Oporto y Toledo: ala ora me vencio

¹³⁴ Madrid no pone 'si'.

	Mas mal de tales cordojos no se porque causa sea ques vna bissodia fea		mas mal de tales cordojos no se porque causa sea ques una bisodia fea
Pelayo	no con mis ojos ora sigue tus antojos: que afficion es que te ciega	P. B.	no a mis ojos ora sigue tus antojos que afició es que te ciega
39	tu sosiega no desmayes con dolores que tan bien yo por amores ando arrabo de borrega.		tu sossiega no desmayes con dolores que tambté ¹³⁵ yo por amores ando <u>a rabo</u> de borrega
Pelayo	Quien es aquesse señor quende esta. b. no se su nombre es <u>yn</u> galan gentilhombre	P.	<u>y</u> quien es esse señor q end esta. B. no se su nóbre es galan gentil hombre ¹³⁶
Escude	ay pastor he dolor de tu dolor	E.	ay pastor he dolor de tu dolor
Pelayo	dezi señor nombre y bueno ¹³⁷ : pues que peno	P.	dezid señor <u>nobre</u> y bueno pues que peno
40	y vos sabres deste mal es mortal o no es mortal soy de vida o soy ageno.		y vos <u>sabeys</u> ¹³⁸ deste mal es mortal o no es mortal soy de vida o soy ageno
Escude	Mira bien pastor y cata quel amor es de tal suerte que mill males de muerte que nos trata	E.	mira bien pastor y cata quel amor es de tal suerte que de mill males de muerte que nos trata
41	el peor es que no mata dios nos guarde de su yra mira mira ques amor tan ciego y fiero		el peor es ¹³⁹ que no mata dios nos guarde de su yra mira mira ques amor tan fiero y ciego

¹³⁵ Madrid, Oporto y Toledo: tambien

¹³⁶ Madrid, Oporto y Toledo: es vn...gentil hõbre

¹³⁷ Gysser, 1509, se corrige: nobre; Coci, 1516: nobre

¹³⁸ Madrid: y vos sabes; Oporto y Toledo: si vos sabeys...

¹³⁹ Oporto y Toledo: el peor el que nos...

	que como el mal balletero dizen que alos suyos tyra		que como el mal balletero dizen que alos suyos tira
Pelayo	Tyra mas rezio que vn rayo	P.	tira mas rezio que vn rayo
Escude	como te llaman a ti		
Pelayo	Pelayo.Es.pelayo. P.si		
Es.	di pelayo	E.	di pelayo
	como quedas del desmayo:		q tal quedas del desmayo
Pelayo	quedo de sospiros ancho tanto ensancho	P.	quedo de sospiros ¹⁴⁰ ancho tanto ensancho
42	que cuydo de rebentar		que cuydo de rebentar
Bras	dexa dexa los votar	B.	dexa dexa los botar
	no se te cuajen en el pancho		no se te quajan ¹⁴¹ enel pãcho
Escude	E nosotros sospirando desuelamos nuestra pena y tenemos la por buena deseando		
43	seruir y morir amando: que no puede ser mas gloria ni victoria por servicio delas damas que dexar viuas las famas enla fe de su memoria.		
Bras	Miafe nosotros aca harto nos dspepitamos mas no nos requebrajamos		miafe <u>señor</u> aca harto nos dspepitamos mas no nos reqbrajamos ¹⁴²
44	como alla que la fe de dentro esta:		como alla que la fe de dentro esta ¹⁴³
Escude	cierto dentro esta la fe	E. ¹⁴⁴	Que la fe de dentro este ¹⁴⁵

¹⁴⁰ Toledo: sospiron

¹⁴¹ Madrid: quajen; Oporto y Toledo: quaje... au singulier

¹⁴² Madrid: resquebrajamos; Oporto y Toledo: resqbrajamos

bien lo se
 mas nuestros requiebros son
 las muestras del coraçon
 que no son asin porque.

fin

Bras. Ahotas que yo cantasse
 por tu prazer con juanillo
 de amores vn cantarçillo

45 si hallase
 otro que nos ayudasse:

Pelayo.canta bras yo te lo ruego
 por san pego

Escude y cantad cantad pastores
 que para cantar de amores
 ayudaros he yo luego

bien lo se
 mas nros requiebros son
 las muestras del coraçon
 que no son a sin porque

B. Ahotas que yo cantasse
 por tu prazer con juanillo
 de amores vn cantarçillo¹⁴⁶

si hallasse
 otro que nos ayudasse

E. cantad cantad pastores
 que para câtar de amores
 ayudar vos he yo¹⁴⁷ luego

Villancico¹⁴⁸

Ojos garços ha la niña
 quien gelos namoraria

Son tan bellos y tâ biuos
 que a todos tienen

catiuos

mas muestra¹⁴⁹ los tâ esquivos
 que roban el alegria

Roban el plazer y gloria
 los sentidos¹⁵⁰ y memoria

¹⁴³ Oporto: la fe dentro esta; Toledo: que la fe de dentro esta

¹⁴⁴ Oporto y Toledo: atribuyen estos dos versos al Escudero

¹⁴⁵ Madrid, Oporto: que la fe dentro este; Toledo: que la fe de dentro este

¹⁴⁶ Oporto: cantarillo

¹⁴⁷ Oporto y Toledo: no imprimen 'yo'

¹⁴⁸ Madrid: Villancico

¹⁴⁹ Madrid: muestran

¹⁵⁰ Oporto: sentides

de todos lieuan vitoria
con su gentil galania.

Con su gentil gentileza
ponen fe con mas firmeza
hazen viuir en tristeza.
al que alegre ser solia.

fin

No ay ninguno q los vea¹⁵¹
que su cautiuo no sea
todo el mundo los dessea
contemplar de¹⁵² noche y dia.

¹⁵¹ Villaquirán: ves

¹⁵² Madrid: contemplar noche y día

Aspectos formales y análisis métrico

El interés de tal trabajo consiste en determinar en un primer tiempo cuál es la fuente más autorizada valiéndose de cuantos métodos se ofrecen para llevar a bien la investigación. Luego, en cuestionar el resultado y examinar la relación texto-contexto, imprescindible para cualquier enunciado desvinculado del presente. Es lo que se propone en esta parte y en las consecutivas.

2.1 El argumento

Primer punto: queda claro que el argumento procedente de los pliegos sueltos difiere totalmente del de los *Cancioneros*. El estilo tanto de Yg 87 como de R 3655, X¹³.26¹⁶ o de la suelta de Toledo no tiene nada que ver con el de la otra versión. La sucesión de cópulas (5 en unas líneas) traduce la necesidad de resumir la obra según una convención ya tradicional en la época pero no da cuenta de la escritura enciniana tal como se puede tipificar a través de la *princeps* de 1496 en cuya corrección el poeta participaría. En las rúbricas que preceden sus distintas representaciones y églogas, tanto teatrales como bucólicas, no encontramos tal sucesión de frases enlazadas de manera tan elemental.

Segundo punto: la 'Representación' así titulada en las distintas ediciones del *Cancionero* pasa a ser 'égloga' en todos los pliegos. Verdad es que los estudiosos de Encina y en particular sus editores modernos -¿por

razones de comodidad?- suelen llamar, erróneamente, a la producción teatral enciniana: 'églogas'. Sin embargo, el mismo Encina distingue las voces: sólo dos obras se titulan 'representación', la *de la Pasión* y la *de la Resurrección*.

Notamos por otra parte que la 'representación' al pasar a 'égloga' ya no remite a la presencia del príncipe heredero como si la obrita al quedar privada de la referencia a don Juan perdiera su cualificación. El vínculo entre las circunstancias de la representación y su título me parece aquí obvio. En adelante, distinguiré la *Representación de amor* de la *Égloga* para mejor diferenciar los textos y sus fuentes.

Tercer punto: la preocupación de Juan del Encina por precisar las circunstancias festivas en que se representan sus obras y la asistencia que las presencia es una particularidad de su escritura teatral (Maurizi, 1993). El argumento de los *Cancioneros* corresponde perfectamente con tal cuidado. El poeta no puede prescindir de la mención al príncipe heredero para el que, otra vez más, escribe (le había dedicado ya su *Arte de poesía castellana*, su translación de las *Bucólicas* VI, VII, VIII y el segundo 'Prólogo' de ellas) y, sobre todo, ante quien escenifica su obra que resulta, por lo tanto, valorizada. Unos veinte años más tarde, Jorge Coci, al insertar la obra en el *Cancionero* respetará la fuente que representan las ediciones salmantinas de 1507 y 1509 mientras las ediciones sueltas acuden a otra. Cabe preguntarse por qué impresores como Cromberger, Fadrique de Basilea, Villaquirán a la hora de sacar unos pliegos sueltos eligen una versión distinta que hace caso omiso de la presencia de don Juan. En cualquier caso, la diferencia entre la fecha de composición y la de la impresión es lo bastante importante -entre diez y veinte años- como para que circulen manuscritos 'enmendados y corregidos' y la versión del autor pueda resultar modificada por las variantes. Por eso, hacer constar, gracias a un cuadro sinóptico, que hay dos fuentes y averiguarlo sólo con el argumento no es suficiente. Lo que sí cabe hacer es adentrarse en un análisis formal y métrico de las coplas.

2.2 Las décimas y su análisis métrico

A partir de la edición sinóptica que más arriba ofrezco, podemos darnos cuenta de que la versión de los *Cancioneros* consta de 45 coplas que son décimas, excepto la 17 en la que falta un verso y la 24 que tiene uno adicional. Un conjunto de 450 versos, pues.

La versión de los pliegos sueltos Yg87 (*P*) y R 3655 (*M*) así como la de la suelta ubicada en Toledo (*T*) difiere por tener 459 versos, más el villancico que clausura la égloga. O sea 477 versos. La décima que corresponde con la 17 en la versión de los *Cancioneros* está completa y la que corre parejas con la 24 consta de 10 versos habiéndosele quitado el adicional. Respecto al pliego suelto de Oporto (*O*), signatura X^{13.26}¹⁶, tiene 476 versos por faltarle uno ('por rachel') en la larga enumeración de los amantes desdichados. El desfase de 9 versos (u 8 para X^{13.26}¹⁶) entre la 'égloga' y la 'representación' no es tan fácil de identificar y hay que adentrarse en el texto para percatarse de las diferencias. Se debe primero a la desaparición de algunos versos. El verso adicional de la estrofa 24: 'con un canto' no figura en el texto de la *Égloga*; en la que corresponde con la 19, faltan 4 versos; lo mismo para la 31. Otros 2 en la 42 ; también en la 45. Por fin, se esfuman cuantos versos corresponden con las décimas 9 y 43. Un total de 33 versos. Pero, si en la versión de la *Égloga*, la décima 17 consta de 10 versos, éste no es el caso para la 32 donde sobra uno. El añadido más importante consiste en las 4 coplas que se insertan en la enumeración de los desdichados enamorados. Son 42 versos, si los sumamos, pero como faltan 33 versos de los que estaban en la *Representación*, llegamos efectivamente a una diferencia de sólo 9 versos, a los que vienen a añadirse los 18 del villancico.

2.3 La copla de pie quebrado y su rima

Ahora bien, la estrofa aquí utilizada por el poeta es la décima de pie quebrado con dos tetrásilabos en el cuarto y séptimo verso. Los versos riman en *ABBaA CcDDC*. Si cotejamos la *Representación* con la *Égloga*, nos percatamos de que la desaparición de las dos décimas 9 y 43 en ésta no afecta por supuesto la rima. Al contrario, el ritmo rímico de la estrofa 19 resulta truncado. El sexto verso: 'ay ay ay que muerto soy' con que, en la *Representación*, empieza la segunda quintilla, ya no rima con ningún verso y es otra copla la que viene. Verdad es que la edición sinóptica aquí presentada facilita mucho el trabajo que hubiera sido del todo imposible de sólo atenerse a los pliegos sueltos en los que vienen los versos a renglón seguido. Si consideramos la estrofa 31, el verso: 'y amores aca sentis' no tiene con qué rimar, tampoco el que viene a continuación que es un hexasílabo: 'toma si sentimos'. Las rimas de la copla 42 vienen a ser incorrectas, ya que, en la *Égloga*, consta de 8 versos y no de 10, lo que da el esquema siguiente: *AaABbCCB*, con los tetrasílabos en el segundo y quinto verso; lo mismo para la copla 45: la rima en *C* desaparece por no existir los versos 6 y 7, lo cual acarrea la ausencia del segundo tetrasílabo.

En cuanto a los añadidos, las cuatro décimas que se insertan en la lista de los 'desdichados enamorados'¹⁵³ sí son más respetuosas de la distribución rítmica en 88848 84888 y de la rima en *ABBaA CcDDC*, aunque la última, de la que volveré a tratar, presenta un esquema en *ABBaA CcDDD*, por rimar 'estan' con 'pan' y 'vulcan'.

El octosílabo: 'avnque vengas más perhecho' que faltaba en la estrofa 17 restablece la rima en *D*. Respecto a la copla 27 de la *Representación* -

¹⁵³ La apelación procede del *Triunfo de amor* dedicado a don García de Toledo, hijo primogénito de los Duques de Alba, véanse en el *Cancionero* de 1496 (96JE) los folios LXIr-LXVIIIv. Este largo poema culto de versos octosilábicos y de estilo petrarquizante tiene un subtítulo que encabeza los versos 415-521 y que reza: 'los desdichados amadores' (96JE, fol. LXIII v; Rambaldo, II: 99-101).

incorrecta, ya que la rima, para la primera parte, está en: *AAAbX-* corresponde, en la *Égloga*, casi con otro texto por la supresión de las palabras de Juanillo: 'que bras' y el cambio de términos. No obstante esta última versión es más errónea aún en la medida en que el segundo verso ya no contiene sino tres sílabas, y el cuarto ya no es un tetrasílabo y no rima con ninguno. El resultado es el siguiente: *AaBYC CcDDC*, para la rima, y 83888 84888, para la distribución de los versos.

En cuanto se trata de diálogo con intercambios breves, la confusión llega a ser grande.

Si consideramos ahora las variantes menores, como las que afectan un solo término, notamos que en la copla 20 la corrección de 'villano' en 'malvado' enmienda la rima en *a*, incorrecta en el primer verso. Al contrario, la presencia del verso: 'miafe señor' que abre la décima que corresponde con la 44, en el texto de Yg87 y R 3655, es tanto más notable cuanto que no rima con ningún verso mientras que el de la *Representación* sí es un octosílabo: 'miafe señor nosotros aca'. Por fin, ¿qué se puede opinar de la versión de las sueltas que en la estrofa 6 del largo monólogo de Amor dice: 'Hago de mis serviciales/los discretos ser polidos'? La versión de los *Cancioneros* es mucho más coherente: 'Hago de mis serviciales/los groseros ser polidos', tanto más cuanto que la idea no es nueva ya que en el villancico que clausura la octava égloga 'en requesta de unos amores', Encina ya escribía: 'y muy polido al grosero' (96JE: fol. CXVI r; Rambaldo, 1983:88, v.547). Notemos también que la versión de los *Cancioneros* es más correcta respecto a la descripción de Amor por Pelayo que la de los pliegos. Así es como en la estrofa 22 los versos 6 y 7: 'vn garçon muy repicado/ya rufado', o sea un octosílabo seguido por un tetrasílabo, pasan a ser: 'un garçon muy arrufado/y repicado'. El segundo verso es erróneo ya que se trata de un pentasílabo. Verdad es que la presencia o no de la cópula 'y' al principio de los versos transforma un verso octosilábico en

uno de siete o nueve sílabas y la estructura métrica se deshace (véanse por ejemplo las décimas 11, 16, 23, 45).

Análisis textual

3.1 El texto/los textos de la representación

Cabe preguntarse si lo que aparece en la presentación sinóptica como supresiones o añadidos afecta el sentido de la obra. Aunque la respuesta parece implícita, como se ha podido comprobar ya a través de varios ejemplos métricos, es necesario ahondar en el particular.

Empezemos con los cambios más notables como los que se refieren a versos o estrofas enteras.

La presencia de la décima 9 en la versión de los *Cancioneros* no parece en sí una prueba ejemplar. Sin embargo los versos contruidos sobre la antítesis y las anáforas confieren al conjunto dinamismo y potencia rítmica. La omisión de la décima en los pliegos sueltos le quita al monólogo de Amor buena parte de su vivacidad. Más aún, el verso conclusivo 'soy en todo poderoso' es la imprescindible afirmación de la omnipotencia del pequeño dios que permite la glosa que viene a continuación y se abre con un poliptoton: 'puedo tanto quanto quiero'. La desaparición de la copla afecta el ritmo, la lógica y la retórica discursiva. No obstante, dos versos permanecen, el segundo y el tercero: 'a quien yo quiero y me pago/con castigo con halago'. Son las variantes de los pliegos sueltos que corresponden con la décima 5. La inserción errónea de ambos octosílabos dentro de la copla rompe su construcción anafórica, deshaciendo su aspecto cumulativo y machacón casi. El discurso enunciado por el engreído diosecillo se ve truncado aquí en su vuelo ascensional hacia el clímax.

La estrofa 31 es digna de interés. La réplica del escudero y la respuesta del pastor Bras, o sea 4 versos, ya no figuran. Ahora bien, el discurso

enciniano a través de las palabras de Amor carece de sentido si quitamos estos versos. El escudero duda de la veracidad de la afirmación de Bras. Ese pastor, ese villano, tendido por el suelo no puede ser una víctima del amor. El amor cortés sólo hiere a sus cortesanos. Los villanos se ríen de él, por lo cual su reacción. El discurso enciniano tiende a demostrar la caducidad de la doctrina del amor cortés y a hacer patente la exactitud del discurso ovidiano enunciado por el mimo Amor al terminar su monólogo: 'tengo de todos estados/hasta los brutos pastores'. La omisión de los versos aniquila el posible conflicto, siempre latente cuando un pastor encuentra a quien no pertenece al mundo pastoril (Maurizi, 1993:189-98). En el texto de las sueltas, la desconfianza mutua se esfuma. El escudero acepta, sin más, la aseveración manifestando su sorpresa con un '¿y amores acá sentís?'. El sentido mismo de la égloga resulta desactivado. El discurso del amor y su escenificación a través de sus efectos concretos así como la continuación de la obra no se justifican si el cortesano reconoce en seguida la legitimidad del amor ovidiano. ¿A qué vendría el escudero? Si la supremacía del amor es tal que extiende su jurisdicción sobre todos los estados, las *dramatis personae* no tienen otra función que la de enunciarlo. Ahora bien, el discurso teatral tiende a convencer: a Pelayo, se le ve herido de muerte; Bras y Juanillo reniegan del amor; Bras afirma que él mismo lo experimentó (décima 36). En la retórica del discurso, los ejemplos aducidos tanto por el cortesano como por el pastor Bras en las décimas 35 y 36 atestiguan de la veracidad de sus discursos. En la *Representación*, el equilibrio es casi absoluto: 10 versos para Bras, 9 para el representante del amor cortés, puesto que aquél le corta la palabra en medio de la décima 35: 'pues no dezis de pastores', anunciando así que a él también le corresponde hablar del tema en el mundo concreto y conocido que es el suyo (estrofa 36). Este equilibrio ya venía anunciado en la décima 34 en la que a cada uno le corresponden 5 versos. La interpolación larguísima y culta de los cuarenta versos, que no es sino un tópico, rompe el equilibrio original, dándole la supremacía al

cortesano, lo cual va, otra vez más, en contra del sentido de la representación.¹⁵⁴ La tirada, demasiado extensa, le quita a la escena buena parte de su vivacidad, la que precisamente estribaba en el intercambio de réplicas. El debate sobre el amor cortés y el amor en la aldea resulta truncado. Hay estancamiento. El efecto de la tirada es negativo. La inserción de este *Triunfo de amor* carece de teatralidad. ¿Cuál será la postura del impaciente pastor de la estrofa 35 mientras tanto? Y ¿cómo puede reanudar su discurso como si nada? La interpolación de las sueltas remite más a un alarde de cultura, o a la convención literaria, que a la necesidad dramática.

La tentación puede ser grande de ver en la versión larga un poliptoton entre la última palabra de la tirada del escudero: 'volcan' y 'revolcado', primer verso enunciado por el pastor en la estrofa 36 (De Lope, 1987:86), que traduciría de parte de Encina un juego de palabras y justificaría la ruptura de la rima al final: ABBaACcDDD notada por Gimeno (1982: 206). Sin embargo cabe señalar que 'volcán' es una variante propia de R3655, ubicada en Madrid. O sea en las otras tres ediciones, la de París, la de Oporto y la de Toledo, tenemos 'vulcan'. La interpolación, pues, no introduce al final ningún equívoco.¹⁵⁵ Al contrario, la rima errónea es una prueba más entre otras de la incorrección de los pliegos sueltos que, desgraciadamente, las ediciones modernas desconocen. Por otra parte, si consideramos el texto de los *Cancioneros*, 'revolcar' bien parece ser una versión a lo rústico del discurso del escudero. Para éste, el amor 'vence', para Bras, 'revuelca', prueba de ello es Pelayo, tendido por el suelo (estr.20, v.2). En las décimas 35 y 36, el diálogo prosigue sin ruptura alguna:

Escudero	salomon
	de amores vencido fue
	y david por bersabe

¹⁵⁴ Monique de Lope (1991: 105-9) analiza con mucha sutileza estos aspectos aunque por supuesto no se fija en absoluto en las variantes de la tradición textual procedente de los *Cancioneros* ni en las de los pliegos sueltos. Por lo que su interpretación resulta totalmente errónea.

¹⁵⁵ De lo que se puede inferir una vez mas la necesidad de otorgar a todas las ediciones la mayor atención.

y por dalida sanson.
 Bras Y aun a mi me arrevocado
 el amor malvado ciego
 por la sobrina del crego

La doctrina cortesana del amor, que se apoya en la autoridad de sus *exempla*, se ve rebajada ahí por un tratamiento de tipo carnavalesco generalizado en la escritura teatral enciniana (Maurizi: 1993).

Examinemos las últimas estrofas. Las 42, 43 y 44 de la *Representación* forman una continuación lógica construida a partir del paralelismo de los discursos y de las 'galas de trobar' celebradas por el autor mismo en el capítulo VIII de su *Arte de poesía castellana*. Los suspiros de Pelayo son tales que está a punto de reventar: 'quedo de suspiros ancho'; el escudero empieza con un poliptoton: 'E nosotros sospirando' que disimula un encadenado diferido. Lo mismo para Bras que, haciéndose el eco, en un primer momento, del escudero para mejor apartarse de él luego, empieza con un 'miafe nosotros aca'. La 'fe' está, en realidad, en el centro del debate: termina la copla 43, inicia la 44 y alrededor de ella gira la subdivisión de la décima en dos quintillas. En efecto, el escudero contesta a Bras a través de un encadenado 'retrocado' -o sea con quiasma- (Encina: *Arte de poesía castellana*): '-que la fe de dentro esta./-cierto dentro esta la fe'. Con la omisión de la décima 43 en el texto de los pliegos se pierde parte de la lógica retórica del discurso como se pierde el motivo de la conjunción adversativa anafórica 'mas' que expresa la oposición de las reacciones ante el amor y su glosa: 'E nosotros sospirando', explica el escudero (estrofa 43); 'mas no nos requebrajamos/como alla', critica el pastor (estr.44); 'mas nuestros requiebros son/las muestras del coraçon', le objeta aquél (estr.44).

3-2 La estructura de la *Representación*

La obrita que constituye la *Representación* obedece a un esquema particularmente bien trabajado. Es fácil determinar en ella cuatro partes. El largo monólogo de Amor se extiende sobre 10 décimas, o sea 100 versos, y constituye la primera. El altercado entre Pelayo y el diosecillo, que consta también de 10 décimas, otros 100 versos, forma la segunda. La salida a escena de Bras que acude al oír las voces de Pelayo herido inicia la tercera que termina con la llegada del escudero, décimas 21 a 30. Otra vez, 10 décimas, 100 versos. La última parte, 15 décimas, consiste en el debate entre el pastor y el escudero sobre la omnipotencia del amor, y se clausura en la estrofa 45 con el anuncio de un 'cantarcillo de amores' en que todos, rústicos y 'cortesano', van a participar, demostrándose así la exactitud del discurso del pequeño dios y la igualdad de todos ante el amor que van a celebrar juntos.

La estructura misma de la obra enseña la búsqueda de un equilibrio a cuyo servicio está la retórica con sus 'galas de trobar'. La décima de pie quebrado es el punto de apoyo de la estructura y pone de realce la construcción general de la obra. La obra presentada por el poeta al príncipe don Juan es una pieza muy elaborada como conviene para tal destinatario. La preeminencia, la tiene la última parte ya que es demostrativa y conclusiva. Y 15 décimas no son 14 ni 16. Desde el principio hasta el final, el discurso y la arquitectura están al servicio de una doble intención: enseñar, a través de los principios de equilibrio e igualdad, el poder del amor cuya jurisdicción se extiende sobre todos los hombres sin ninguna distinción, y la habilidad discursiva de Encina en persuadir.

En la *Égloga*, tal equilibrio desaparece. La primera parte consta de 9 estrofas, la segunda de 9 y media, la tercera de 10 y la última resulta desproporcionada: con la larga enumeración de los amantes desdichados subyugados por el amor, asciende a 18 estrofas que son en realidad 173 versos ya que algunas carecen de versos. El equilibrio entre las distintas partes

y la igualdad entre los discursos del pastor y del escudero se reducen a la absoluta superioridad de la última parte sobre las otras y a la del discurso del cortesano sobre el del villano, lo que va en contra de la ideología enciniana. El villancico final no hace sino acentuar la irregularidad, alargando exageradamente el conjunto.

3.3 El villancico

La presencia del villancico en las ediciones sueltas plantea varias preguntas. Verdad es que las piezas se suelen clausurar con un villancico.¹⁵⁶ Éste es el caso en todas las representaciones encinianas que están en el *Cancionero* de 1496, excepto la primera que forma díptico con la segunda. En cuanto a las que salieron más tarde, sólo son dos las que tienen un villancico final: el *Auto del Repelón* (*Cancionero* de 1509) y la llamada *Égloga de Cristino y Febea* (pliego suelto). O sea su presencia no es, ni mucho menos, sistemática sobre todo en las representaciones de las ediciones tardías.

Ahora bien, al final de la *Representación*, Bras expresa su deseo de cantar a cuatro voces 'de amores un cantarcillo/si hallasse/otro que nos ayudasse'. El escudero se propone para ello ya que se trata de un tema amoroso y es él un cortesano, y por eso, un buen conocedor de la poesía cancioneril cuyo tema es el mismo: 'Y cantad, cantad, pastores, /que para cantar de amores/ayudaros he yo luego' (estr.45). Al leer la pieza, tenemos efectivamente aquí la impresión de que, en los *Cancioneros*, ésta termina *ex abrupto* y falta el cantarcillo anunciado con tanto énfasis en la última décima por el poliptoton localizable en la repetición seis veces de la raíz: 'canta'.

La función del villancico en las obras teatrales de aquel entonces es un punto de reflexión que apenas se esbozó y que convendría deslindar. El papel

¹⁵⁶ Véase también Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, 1978, ed. M.J. Canellada.

de epílogo que suele desempeñar nos remite a la función cortesana de las representaciones en las que danza y música son de particular relevancia. Sin embargo, cabría preguntarse si no confiere a la pieza, a última hora, un matiz hábilmente impuesto por el autor. A este respecto, el caso de una égloga de Lucas Fernández siempre me ha parecido digno de interés: la *Farsa o quasi comedia de una donzella y un pastor y un cauallero* (Canellada: 127-31) presenta en efecto no uno sino dos villancicos finales, uno 'a lo pastoril', que tiene una honda relación con la *Representación de Amor* de 1497, otro 'a lo cortesano' (Maurizi: 1993 y 1999). O sea, la interpretación final depende del cariz presentado a la hora de terminarse la escenificación. Así es como, en JE 1496, se puede notar que el villancico de la segunda égloga navideña, de tema religioso pues: 'Gran gasajo siento yo' forma parte de los 'villancicos pastoriles'; el de la égloga III así como el de la IV (Pasión y Resurrección de Jesucristo): 'Esta tristura y pesar' y 'Todos se deven gozar', de los 'villancicos de devoción', como era de esperar; el de la primera égloga de Antruejo: 'Roguemos a dios por paz', se clasifica también entre los de 'devoción', mientras que el de la segunda égloga carnavalesca -muy paródico (Maurizi, 1993:92-3)-: 'Hoy comamos y bevamos', pertenece a los 'pastoriles', lo mismo que el de E VII, 'en requesta de unos amores', titulado: 'Repastemos el ganado' y el primero de EVIII: 'Gasajémonos de huzia', mientras que el que la clausura, 'Ninguno cierre las puertas', pertenece a los 'de amores'... (Maurizi: 1999)

La ausencia final del villancico ofrecería al autor una alternativa, la de insertar según el destinatario, el público, el acontecimiento celebrado, el que mejor convendría entre una compilación variada que atestigua la independencia de la lírica cancioneril con respecto a las obras teatrales (Maurizi: 1998b).

En los pliegos sueltos, el villancico insertado al final de la *Égloga de Amor*: 'Ojos garços ha la niña' es un villancico que figuraba ya en el *Cancionero* de 1496 (Dutton: ID4533), folio xcv (y Gimeno: 215), lo cual

significa que fue escrito antes de 1493 y que gozó de gran éxito aunque no figura en el *Cancionero musical de Palacio (MP)* ni en el *de Barcelona (BCI)*, ni en el *de París (PSI)* más tardío.

Lo interesante es notar que en la 'Tabla' de la edición de 1496 se sitúa precisamente entre los 'villancicos de amores', y se da en el folio xcv. En 1501, sigue figurando entre los mismos y se da en el folio lxxxvj. En 1505, los subtítulos que dividían hasta ahora la 'Tabla' ('Romances', 'Villancicos de devoción', 'Villancicos de amores', 'Villancicos pastoriles') desaparecen de una vez, pero el villancico, en el folio lxxix, sigue ubicado, igual que desde la primera edición, entre los dos villancicos: 'Vençedores son tus ojos' y 'Montesina era la garça'; el título presenta la omisión del verbo al imprimirse: 'Ojos garços la niña'. El ejemplar único e incompleto de 1507 no permite localizar el villancico en la 'Tabla' ni su foliación por faltar el segundo folio, sin embargo, el paralelismo patente con la de 1509, también de Hans Gysser, permite afirmar que éste sigue en su segunda edición a la primera. En efecto, según las informaciones de la 'Tabla' de 1509, el villancico se ubica en el folio lxxiij, de lo que se infiere que será lo mismo para la edición de 1507. Basta con hojear esta edición para percatarse de que es efectivamente el caso: la presentación es la misma y el poema sigue entre los mismos dos villancicos ya citados. En 1516, ningún cambio notable, el villancico está en el folio lxxiij y no enseña ninguna variante relevante.

O sea, la elección de: 'Ojos garços ha la niña' no puede ser fortuita. Pese a que el tema amoroso corresponde también con el de la obra, hubiera sido quizá más conveniente, en vista de las *dramatis personae*, un villancico pastoril. Fue sin duda por eso por lo que Sullivan (1976:75) opinó que el poema debía de halagar a la joven desposada de ojos azules, Margarita de Austria. Sullivan, al escribir eso, pareció no tener en cuenta las distintas versiones de la obra. ¿Cómo puede ser que, en la *Representación* escenificada en 1497 ante el príncipe heredero -ya que se refiere explícitamente a su

presencia- no figure el villancico mientras que, en la versión de los pliegos sueltos, unos veinte años más tarde, que no refiere ya a la presencia de don Juan y está carente de estas circunstancias de representación tan relevantes, sí está?

La presencia del villancico en la tradición textual procedente de las ediciones sueltas más tardías enseña un enigma que parece difícil de dilucidar. Tanto más cuanto que cuesta creer que los impresores no conocían el texto de la *Representación* de las ediciones del *Cancionero* de 1507, 1509 y la última de 1516 por Jorge Coci.

Una cosa sí resulta clara, es que, en las dos primeras ediciones, la de 1496 y la de 1501, aunque podría ser el estribillo de origen popular, el villancico no forma parte de los 'pastoriles'. El tema, cancioneril por excelencia, es tratado a lo cortesano. ¿Fue éste uno de los motivos de su elección para un 'cantar de amores'?

Sin embargo, también nos puede extrañar el que el primer testimonio de la *Representación*, teatralizada a principios de octubre de 1497, con ocasión de las bodas de Don Juan con Margarita de Austria y su estancia en Salamanca, después de Burgos, sea el del *Cancionero* de 1507. ¿Por qué no salió la obra en las ediciones de 1501 y 1505? ¿Hubiera impedido la muerte inesperada del príncipe heredero la edición de esta pieza? ¿Habría postergado la marcha de Encina hacia Italia su salida de las prensas sevillanas de Pegnicer y Herbst y de las burgalesas de Andrés de Burgos y seguiría el texto bajo forma manuscrita? Piénsese también en el caso de la *Tragedia trobada* a la dolorosa muerte del príncipe don Juan', y en él de los dos poemas escritos después del 4 de octubre de 1497 y que no salieron en ningún *Cancionero* enciniano pero sí en pliego suelto ca.1497 (Infantes, 1996: 373-97, 398-9). En el *Cancionero Musical de Palacio* están los dos poemas. Se trata del romance *Triste España sin ventura* y del villancico *A tal pérdida tan triste*. Todo lo

que escribió Encina por y para el príncipe heredero en 1497, curiosamente no se imprimió en los *Cancioneros* en el acto... (Véase más abajo: Conclusión).

Por fin, se podría pensar también en una improbable edición suelta de finales del siglo XV que sería el texto base impreso con el villancico. Pero volveremos más adelante sobre el particular.

Textos y contextos

4.1 Las circunstancias de representación en 1497

Ya hemos visto que el argumento del texto de los *Cancioneros* refiere a la presencia del príncipe heredero aunque no alude a los motivos que generaron la escritura de la obra y su representación. Lo que llama la atención es el tema elegido o sea por primera vez en Encina una escenificación de la alegoría del Amor que se transforma en una *dramatis persona* de carne y hueso con su aljaba y flechas, que monologa e intercambia palabras con un pastor zafío y termina disparándole una flecha para que éste, herido de amor física y mentalmente, pueda dar cuenta ante todos de su omnipotencia. El tema de la herida, aquí desmetaforizado, es un tópico de la lírica cancioneril como bien sabemos y los diálogos entre el amor y el poeta son un tipo de poesía en el que muchos se ejercitaron. Basta con citar entre los más conocidos a Cartagena, Garcí Sánchez de Badajoz, el Bachiller Ximenez,... (Dutton : ID0903, ID0687 o Foulché-Delbosc, 1915, II: 524-31, 638-43, 277-80).

El tema amoroso se adapta perfectamente a las circunstancias.

La estancia de don Juan en Salamanca es un evento (véase la *Introducción*). La ciudad festeja no sólo la presencia del príncipe heredero sino que solemniza sus recientes bodas con Margarita de Austria celebradas en abril, en Burgos, por Cisneros.¹⁵⁷ Apenas llega el joven matrimonio cuando, a los tres días, don Juan enferma; fallecerá el 4 de octubre. Pero el ambiente a finales de septiembre es de regocijos. Los Reyes Católicos también casan, en segundas nupcias, a su hija Isabel con el rey don Manuel de Portugal.¹⁵⁸ El

¹⁵⁷ En realidad el príncipe don Juan está casado por poderes desde 1495 con Margarita.

¹⁵⁸ Isabel fue casada antes con don Alfonso de Portugal, muerto en 1491. Véase la *Égloga V* de las *Bucólicas* del mismo Encina. Véase también para las circunstancias de la estancia de don Juan en Salamanca la *Tragedia Trovada* que relata extensamente los distintos sucesos.

amor es un tema que no puede sino agradar a todos y a don Juan en particular ya que está sumamente enamorado de la princesa.¹⁵⁹ Que la *Representación* escrita para él trate del omnipotente dioscecillo no tiene que extrañar. El mismo príncipe es su vasallo...

Sabemos por Encina, gracias al larguísimo poema de arte mayor, la *Tragedia Trobada* (v.780-5) que acababa de entrar, por fin, a su servicio:¹⁶⁰

[...]perdí que quería servirse de mí
 [...]

que siempre esperaba de suyo llamarme
 y agora que quiso por suyo tomarme
 la buena fortuna lançome de sí.

¿Se concretó ello a consecuencia de su escenificación de la *Representación de Amor*?

Pero, cualquier que sea el momento de su entrada al servicio del príncipe, el dramaturgo músico ha tenido tiempo para preparar su obra y hacerse valer por medio de ella. No puede sino presentar una pieza muy pulida y elaborada a un príncipe particularmente entendido en música y letras (Gonzalo Fernández de Oviedo:1870) y a quien ya había dedicado, en su *Cancionero* impreso en 1496, su *Arte de poesía castellana*.

¹⁵⁹ Véase sobre el particular lo que dice P. Mártir de Anglería: 'Preso en el amor de la doncella, ya está demasiado pálido nuestro joven Príncipe. Los médicos, juntamente con el Rey, aconsejan a la Reina que alguna vez que otra aparte a Margarita del lado del Príncipe, que los separe y les dé treguas, alegando que la cópula tan frecuente constituye un peligro para el Príncipe. Una y otra vez la ponen sobre aviso para que observe cómo se va quedando chupado y la tristeza de su porte y anuncian a la Reina que, a juicio suyo, se le pueden reblandecer las médulas y debilitar el estómago. Le instan a que, mientras le sea posible, corte y ponga remedio al principio. No adelantan nada.' P. Mártir de Anglería, 1953, *Epistolario*, 'Epístola 176', traducción de J. López de Toro, Madrid, t.I, p.334.

¹⁶⁰ La *Tragedia* es un testimonio importantísimo de los acontecimientos que ritmaron la vida de la Corte real, de los festejos que se celebraron y de las reacciones que acarrió la enfermedad del príncipe: regreso precipitado del rey Fernando, ausencia de Isabel que está en Portugal: 'e [...] el rey a gran priessa de allí se volvió [...] La Reyna su madre su muerte no vio/que estava en las bodas y en su regozijo/casava la hija, muriosele el hijo'.

4.2 Una teatralización de la lírica cancioneril: 'Pelayo'

Así es como el personaje de Pelayo necesita la complicidad entendida de los que presencian la *Representación* y en particular de don Juan; lo mismo para la buena comprensión de la comicidad que se desprende de este pastor herido por el diosecillo. Si nos atenemos al texto de 1497, las dos primeras referencias - situadas en el medio de la obrita, estrofa 21 - a su nombre abren la tercera parte. Bras acude asustado:

A Pelayo, que as auido (21a)

di, di, di, Pelayo, que as (21f)

La tercera referencia, la localizamos en el último verso de la décima 25:

¿con tan valiente garçon,

tú, Pelayo, peleavas?

El nombre de Pelayo es de por sí ya particularmente popular en la lírica. Basta con referirse a cuantos villancicos refieren a este nombre (véanse unos cuantos ejemplos unas líneas más abajo).

Por otra parte, el tema del pastor concretamente herido de amor es para la corte sumamente cómico. Pero la apóstrofe es un guiño de Encina. La insistencia en el nombre, dos veces en la décima 21, ya llama la atención de la asistencia; la tercera vez, mueve a risa con la aliteración paronomástica: '*Pelayo, peleavas*', unida a la visión teatralmente muy lograda del pastor, tendido por el suelo, acotación escénica expresada en el mismo discurso, al final de la segunda parte en las décimas 19 y 20:

- ay, ay, ay, que muerto soy

ay, ay, ay.

- Quedate agora villano

en esse suelo tendido

de mi mano mal herido.

El sobreentendido se aclara de modo más explícito inmediatamente después, con la cuarta referencia, en la décima 26:

-ay, ay, ay que me desmayo
 -¿qué as pelayo?
 esfuerça, esfuerça, Dios praga...

El príncipe don Juan y los cortesanos que asistían a la escenificación debieron de apreciar la agudeza del dramaturgo con la referencia dentro del texto teatral a la lírica cancioneril. Las reminiscencias son perfectamente localizables. Por una parte, el poeta es autor de la música del villancico: 'Pelayo, ten buen esfuerço' (ID3454) que forma parte del *Cancionero Musical de Palacio* (MP4 ca. 1498-1520: fols. 280v-281r) y del de *Barcelona* (BC1: fol.180 bis) que, según parece, le es anterior, ca.1500 -el que presenta variantes muy interesantes-; y por otra parte, se registran alusiones a otro villancico del que sabemos que fue musicado por Pere Joan Aldomar y que, por haber gozado de mucho éxito, también forma parte del *Cancionero musical de Palacio* (fol.58r): 'Ha, Pelayo que desmayo' (ID3963). Las referencias podrían llegar a pasar desapercibidas en caso de desconocerse los dos poemas.

4.2-1 'Pelayo, ten buen esfuerzo'

El vínculo de la *Representación* con el villancico musicado por Encina es obvio: en ambos casos el protagonista es el mismo: 'Pelayo'. La semántica del poema es la del esfuerzo. En la versión del *Cancionero de Barcelona*, el uso del poliptoton es recurrente a lo largo de los 31 versos ('esfuerço': 4 veces, '(es)fuerçe': 3 veces; 'fuerça': 1 vez) y particularmente abusivo en la segunda

estrofa en la que se utiliza 4 veces. En la pieza, la repetición de 'esfuërça' funcionaría como una señal inequívoca.

Éste no es el caso para la versión del *MP* cuya cabeza es idéntica y que se incorporó *¿ca.1505?* en la compilación (Romeu 1963: III, 3-25). Me parece interesante darla junto a la de *BCI*:

ID3454

*BCI, Ms 454**MP, Ms 1335*

pelayo ten buen esfuërço
no tengas huzia perdida
que tu mal havra guarida

Pelayo ten buen esfuërço
no tengas huzia perdida
que tu mal abra guarida

pon esfuërço a tu tristura
no huyas del gasajado
quel esfuërço denodado
quebranta mala ventura
por tu rremedio procura
no tengas huzia perdida
que tu mal havra guarida

pon esfuërço a tu tristura
no huigas del gasajado
quel esfuërço denodado
quebranta mala ventura
por tu Remedio procura
no tengas huzia perdida
que tu mal abra guarida

que aprovecha que mesfuërçe
pues amor quiere matarme
que al tiempo de rremediarme
las entrañas me rresfuerrçe
no tengo fuerça que fuerçe
ni espero jamas guarida
que ver huzia de la vida

no descruçies del bivir
muestra largo sufrimiento
si te hazes al tormento
tormento querras sufrir
la vida esta en el morir
no tengas huzia perdida
que tu mal abra guarida

pon esfuerço en tu bivar
 muestra largo suffrimiento
 que si te das al tormento
 tormento querras çufrir
 la vida esta en el morir
 no tengas huzia perdida
 que tu mal habra guarida

derreniego desperança
 que al mejor tiempo se seca
 y de mal que no se trueca
 con el tiempo y su mudança
 toda buena confiança
 tengo del todo perdida
 que descruçio de la vida

Que el texto más correcto sea el de Palacio o el de Barcelona no es fundamental aquí, ya que: 1) lo que funciona esencialmente como referente es el estribillo, 2) la música es la misma en ambos *Cancioneros*, si bien la semántica desarrollada en las mudanzas no es la misma.

4.2-2 'ay, ay, ay que me desmayo'

En cuanto al villancico musicado por Aldomar que doy a continuación para una mejor comprensión de la *Representación* enciniana es, como veremos más adelante, de gran importancia. Al contrario del villancico anterior el protagonista no es Pelayo, quien es sólo el destinatario inicial del discurso del anónimo pastor con el que se establece un diálogo cantado:

Ha pelayo que desmayo
 de que di
 duna zagala que vi

MP4: ID3963
 (*Cancionero Musical de Palacio*, fol. 58r)

O pelayo si la vieras
 tanta es su hermosura
 no bastara tu cordura
 que luego no te vençieras
 i penaras y murieras
 tal es di
 hermano pelayo si.

luego mas valia no ir
 donde tu domingo fuiste
 que si viera lo que viste
 quien mescusara morir
 si mas quieres oír
 tu me di
 si bibe çerca de aqui

que mas bien quieres ni speras
 que morir por solo vella
 que bibir si conocella
 no es bibir ni tu lo quieras
 procura vella avnque mueras
 por que di
 y veras lo que senti.

dime dime si es morena
 o si es blanca su figura
 o que fuerte gestadura
 deve ser quien tanto pena
 ay triste que me condena
 a que di
 a muerte porque la vi.

La cuarta referencia del texto de la *Representación* al nombre: 'Pelayo'
 no se puede independizar de la quinta:

décima 26:

Pelayo	ay, ay, ay que me desmayo
Bras	¿qué as pelayo?
	esfuerça, esfuerça, Dios praga

décima 42:

Escudero ¿Cómo te llaman a ti?
 Pelayo Pelayo.
 Escudero ¿Pelayo?
 Pelayo Sí.
 Escudero Di, Pelayo ¿cómo quedas del desmayo?

En esta última décima, la alusión al villancico musicado por Aldomar es absoluta con la repetición de 'desmayo' y la insistencia reiterada sobre el nombre 'Pelayo' es hábilmente introducida por Encina para mejor marcar discursivamente la sorpresa -e incredulidad- del escudero. Pero el poeta había introducido, ya desde la décima 21, la intertextualidad con el abusivo 'di/'dime' (7 veces en 11 versos en las décimas 21-22) que remite a la pregunta que vuelve como una muletilla del anónimo pastor de la versión del *Cancionero de Palacio*. A todas luces, los villancicos se textualizan uniéndose, entrecruzándose para mejor seducir y divertir al público cortesano y, por supuesto, a don Juan.

De Aldomar, sólo sabemos que en 1506, es maestro de la capilla de la catedral de Barcelona y, en 1508, está al servicio del rey Fernando en calidad de cantor. El villancico se incorporó en el *Cancionero de Palacio* hacia 1515 (Romeu:1965) o sea muy tarde comparado con la referencia que figura en la *Representación* de 1497. Según parece, Aldomar sólo es autor de la música y no del texto. ¿Sería atrevido pensar que el autor del villancico localizado en la *Representación* escenificada ante el príncipe heredero y obviamente conocido por el público es de Encina, quien introduce así su propia producción lírica, musicada o no, reuniendo hasta dos villancicos en una misma décima? Semejante perspectiva tendría la ventaja de explicar la elección del antropónimo 'Pelayo' para la pieza. La hipótesis también podría verse reforzada por la existencia de otra versión cuajada de lusitanismos del mismo villancico que podemos leer en el manuscrito parisiense *Ms Jean Masson 56*,

de hacia 1520-1525, ubicado en la escuela de las Bellas Artes, fol. 60. El villancico introduce tres personajes: el anónimo pastor enamorado, Pelayo, y otro que trata al primero de 'pastor'. O sea, si el estribillo sigue dialogado a dos voces, el villancico es ahora a tres voces, por haberse introducido el que a todas luces, al no ser un pastor, es un cortesano.

La coincidencia es interesante: es la prueba patente de otra fuente, ¿lírica o teatral? ¿anterior a la *Representación*? No olvidemos que, en caso de ser el texto de Encina, bien podía el villancico exitoso ser adoptado y en seguida adaptado al pasar a Portugal cuyos lazos con la corte de los Reyes es obvia: ¿no acaba de casarse Isabel con don Manuel?

Otro testimonio es relevante aunque más posterior aún. En el *Cancionero de Uppsala*, impreso en 1556, representativo de lo que fue la música a partir de 1525 hasta 1550 en la corte de Valencia, gracias a Ferran de Aragón, duque de Calabria, hijo de Federico II, ex-rey de Nápoles, figura una versión del villancico ya citado titulado: 'A, Pelayo que desmayo'.

Transcribo estos dos testimonios por parecerme imprescindibles en cuanto a lo que viene a continuación:

*PSI**Ms Jean Masson 56, París ca.1523*

Ai pelayo que desmaio
de que dy
duna zagala que vy

A pelayo sy la uyeras
tamta es su ermozura
que no bastara cordura
quel seso no perderas
y penaras y morieras
de que dy
duna zagala que vy

Domde la viste pastor
que asy uienes agenado
de tu seso y ganado
solo com tamto dolor
muero clememte de amor
de que dy
duna zagala que vy

Mira no sea pecado
que te quera emganhar
dexate ahora de amar
ques um mal muy mal myrado
ay que me siemto lhagado
de que dy
duna zagala que vy

Cancionero de Uppsala

A pelayo que desmayo
de que di
duna zagala que vi

A pelayo si la vieras
tanta es su hermosura
no bastara tu cordura
quen vella te perdieras
y penaras y murieras
tal es di
mas linda que nunca vi

Di por tu vida garçon
que es hermosa esa doncella
Pelayo, delante della
queda la nieve carbón
Ay que di mi corazon
A quien di
A una zagala que vi.

Dime pues as començado
que ojos tiene tus amores
parece que son señores
de todo lo que an mirado
ay que me muero cuytado
de que di
duna zagala que vi

Estas tres versiones bien son pruebas del éxito que alcanzó la forma dialogada de 'A Pelayo que desmayo' tanto en España como en Italia, ya que sabemos que, entre la corte napolitana y Valencia, existieron fuertes vínculos, gracias, primero, a la presencia de la corte aragonesa en Nápoles, luego al Papa de origen valenciano: Alejandro VI, de la familia de los Borja, y por fin a los lazos matrimoniales entre la corte de Aragón y Ferrara. O sea manuscritos e impresos viajaban por vía marítima o terrestre entre las distintas cortes manifestándose así la influencia recíproca en la música, la poesía lírica y el teatro. Por otra parte, Germaine de Foix, viuda en primeras nupcias de Fernando el Católico, se había casado en 1526, en segundas nupcias, con Ferran de Aragón, nombrándoles Carlos V, virreyes de Valencia. En 1527, el mismo duque de Calabria mandaba traer desde Ferrara, en donde se había refugiado su madre, parte del fondo de la biblioteca real napolitana que era la de su padre. O sea, los vínculos ya existentes desde hacía tiempo no hacían sino ir estrechándose y las capillas intercambiaban su repertorio adaptándole al pasar un cantor de una corte a otra, de un centro musical a otro.

La extraordinaria difusión del villancico 'A, Pelayo, que desmayo', hizo que formó parte tanto del legado musical castellano como del legado italovalenciano del duque de Calabria, Ferran d'Aragó. Las distintas variantes manuscritas que nos ofrecen los *Cancioneros*, hacia 1515, 1525, y 1556 para la parte impresa, no permiten determinar el texto base y averiguar si, antes de ser éste musicado, fue escrito por Encina. Lo que sí resulta claro es que en 1497 la alusión debía de ser descodificada inmediatamente tanto más cuanto que era reiterada.

Unas décadas más tarde la situación es otra. La versión de los pliegos sueltos es significativa sobre el particular.

La descontextualización de la obra

5.1 Una intertextualidad lírica perdida

En la versión de los pliegos sueltos, la descontextualización sucede a varios niveles.

Con la supresión de dos versos de la décima 42, no sólo se destruye la copla y por consiguiente la rima (véase más arriba II, 2-2 y II, 2-3) sino que se pierde la alusión risueña - prueba del ingenio y de la agudeza de Encina- al juego sobre los dos villancicos susodichos.

Cabe repetir los versos de la décima 26 y de la décima 42 cotejándolos con los que les corresponden en los pliegos a fin de ver su sucesión en las ediciones sueltas (recuerdo que ni siquiera se puede utilizar para éstas el término 'décima').

	1507		Pliego suelto
	ay ay <u>ay</u> que me desmayo		ay ay que me desmayo
Bras	que as pelayo	B.	que has pelayo
	esfuerça esfuerça dios praga		<u>esfuerça te</u> dios te praga
Escude	como te llaman a ti		
Pelayo	Pelayo.Es.pelayo. P.si		
Es.	di pelayo	E.	di pelayo
	como quedas del desmayo		q tal quedas del desmayo

Primero, al no repetirse dos veces el verbo 'esfuerza', se pierde la voluntaria insistencia enciniana en llamar la atención del público sobre la lírica aquí textualizada (tal abuso funciona como el reiterado 'di' ya señalado

más arriba en IV, 2-1). Se puede suponer un acompañamiento musical apenas esbozado empezando con unas notas que refieren sucesivamente a la cabeza de ambos villancicos en el momento de escenificarse este trozo ante don Juan así como la ausencia de este acompañamiento en el caso de los pliegos.

Segundo, en la versión de las sueltas, no queda nada de la pregunta del escudero al pastor, de su sorpresa e incredulidad al oír el antropónimo: 'Pelayo'. El palaciego le dirige la palabra como si conociera ya su nombre y se pierde el efecto teatral tan logrado en la versión de los *Cancioneros*. En ésta, es fácil por supuesto, a través del intercambio de palabras, imaginar la cara que pondrá el que desempeña el papel del escudero y la risa de la asistencia al oír las réplicas que, precisamente por muy escuetas, funcionan como un signo inmediatamente descodificado por el príncipe y su corte.

En la versión que presentan los pliegos, los villancicos musicados respectivamente por Aldomar y Encina ya no estarán de moda, habrá pasado el tiempo. Sin embargo parece que sigue conocida la cabeza 'a, pelayo que desmayo' reelaborada con sus variantes y eso, sin duda, parece suficiente. No obstante, el humor no es ya perceptible y del guiño de Encina no queda nada... También es de suponer que la repetición de 'di'/'dime' deja de funcionar como signo liminar.

5.2 Las estrofas truncadas y los añadidos

Ya se estudiaron en la parte III,1 y III,2 las consecuencias textuales de los añadidos truncados y de la larga interpolación de 40 versos. Son también pruebas patentes de una descontextualización que confirma que la *Representación* sí fue concebida para escenificarse en circunstancias festivas precisas y ante una asistencia apta para captarla. Desligado el enunciado de su contexto de enunciación ya no se entiende y se puede remodelar según el

gusto del momento (Maurizi, 1998b). Lo que sucede con la versión que nos ofrecen las sueltas.

La larga tirada provoca no sólo desde el punto de vista teatral un estancamiento de la acción, que era ya de tipo discursivo, sino que le quita a la pieza gran parte de su comicidad, la que estribaba en la vivacidad de sus réplicas y en un vaivén rápido entre dos planteamientos dialogados del amor aparentemente antitéticos: el cortés y el rústico, en realidad el ovidiano. Si las coplas son una proeza para el que la enuncia ante el auditorio por el aspecto cumulativo de los antropónimos mitológicos citados, no lo es ya desde el punto de vista teatral.

Sin duda alguna, la resurgencia del discurso petrarquista en todas las obras a fines del siglo XV y de principios del siglo XVI, provoca el nuevo enfoque de la pieza y la exigencia de introducir lo que ya es un tópico trillado: la larga enumeración de los desdichados amadores. Si los conceptos del petrarquismo son obvios en la poesía de Encina, no lo eran en absoluto en su teatro, por lo que la sorpresa que provoca la lectura de los 40 versos insertos que fuerzan el texto.

En el *Cancionero* de 1496, salen dos largos poemas de estilo petrarquizante: el *Triunfo de Fama* dedicado a lo Reyes Católicos y que representan 50 coplas de arte mayor y el *Triunfo de Amor*¹⁶¹ de 150 coplas octosilábicas que había escrito hacia 1492-93 para el hijo primogénito de los duques de Alba, don García de Toledo. La influencia de los *Triunfi* de Petrarca se nota, pues, hasta en este poeta que no quiso prescindir del cultismo entonces vigente¹⁶² e hizo alarde, como todos, de su erudición, tanto más cuanto que en su *Triunfo de Fama* poetiza su encuentro con Juan de Mena

¹⁶¹ Muchos estudiosos, siguiendo en eso a Gallardo, llamaron a la *Representación: Triunfo de Amor*. La confusión puede ser grave para los que se fían de los títulos.

¹⁶² Véanse el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana, o también Francisco Imperial. Juan de Flores escribió su *Triunfo de Amor* y más tarde Alvar Gómez su propia traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca.

afirmando que escribe a instancia suya (JE96: fol. XLIX r; Rambaldo, 1978:II-48-9).

Pero lo que en este *Triunfo de Amor* es interesante es la ineludible enumeración de 'los desdichados amadores' o sea las estrofas 47 a 53 (96JE: fols. LXIII v- LXVIII r ; Rambaldo, 1978: II, 99-101). Pero poco tienen que ver con el discurso que aquí se interpola: el orden de presentación es distinto, hasta los ejemplos son a veces otros; la influencia aquí del *Triunfo* resulta inexistente.

La enumeración de las víctimas del amor la encontramos también en otra producción de Encina en donde luce más su habilidad poética: el *Perqué de amores* (96JE: fols. LXXXI v-LXXXII r; Rambaldo, 1978: III, p.98-9) que ya se encuentra en la edición *princeps* y del que existe una suelta impresa en Sevilla por Cromberger, ca. 1511-1515, hoy ubicada en la Biblioteca Nacional de Francia en el volumen facticio ya señalado de signatura res.Yg 86-112 (véase más arriba I-1,1). El poema, humorístico y risueño, que pertenece a un género muy en voga desde principios del XV, tampoco tiene que ver con el estilo de la interpolación. Los ejemplos seleccionados no presentan en absoluto una alteración de los antropónimos como en la *Égloga*.

En efecto, las coplas añadidas son difícilmente legibles por no haber sido entendidas, las más de las veces, las referencias mitológicas. Las variantes que ofrecen las 4 ediciones sueltas son de por sí significativas. Dos ejemplos, entre muchos: 'Clestimestra', procedente de París, Yg 87, se lee 'clite muestra' en Madrid, R3655; 'Clitemestra' en X¹3.26¹⁶ o 'Clitemnestra' en la de Cromberger (cabe notar que el mismo Encina en los dos poemas citados más arriba: el *Triunfo* y el *Perqué* utiliza en la edición *princeps* la forma 'Clitenestra'); 'y a narciso con engaños' de Yg 87 (*P*) pasa a ser en *M*: 'auaricioso con engaño'... A todas luces, esta edición suelta es la que enseña la lectura más alterada de los antropónimos.

En resumidas cuentas, el alarde de cultismo patente en las 40 décimas es más propio de un discurso destinado a ser leído que escenificado. Tampoco corresponde con el destinatario original de la pieza, el príncipe don Juan. Obedece más su inserción a una necesidad literaria que a la voluntad de hacer alarde de una virtuosidad técnica por lo demás inexistente. Encina nunca hubiera podido escribir e interpolar semejantes versos considerándose que él es el autor del *Arte de poesía castellana* dedicado al príncipe heredero. Por lo que resulta inconcebible que el texto de las sueltas haya podido representarse ante don Juan.

Si enfocamos el tema desde el punto de una teoría de la recepción, bien tenemos que admitir, pues, que la versión de los pliegos es una reelaboración poco respetuosa y técnicamente poco lograda del original. A todas luces, el público, menos entendido que el de 1497, al que se le destina dista mucho de ser tan exigente y tan agudo. El texto, desvinculado de su contexto, bien puede adaptarse a otro ámbito.

5-3 Unas conjeturas sobre la recepción de la *Égloga*

La tradición textual procedente de las sueltas no alude en absoluto a una circunstancia o presencia precisa que motivaran su (re)escritura o representación. Los diferentes elementos evocados más arriba orientan hacia un público más abierto y/o quizá un espacio menos cerrado que la sala palaciega que sea ducal o regia.

Resulta interesante dar cuenta de un artículo, ya antiguo, escrito por Carolina Michaelis de Vasconcellos (1918: 337-66), que abre nuevas perspectivas sobre los posibles receptores de la *Égloga*. Según ella, no fue la *Égloga de Plácida y Victoriano* la que se representó en Roma, en 1513, día de la Epifanía, ante el cardenal de Arborea, sino esta misma obra que escenifica la alegoría de Amor.

¿Un público italiano, pues, mezclado con los españoles? En tal caso, la *Representación* bien puede adaptarse a otras circunstancias y remodelarse el discurso del escudero con una interpolación más petrarquizante y que corresponde mejor con los gustos vigentes en Roma. Por otra parte, la 'Representación', cuyo título es muy castellano, resulta más italianizante pasando a 'égloga'. La hipótesis no se puede descartar totalmente. Aunque no se haya escenificado la *Égloga* en esta circunstancia festiva precisa puede ser que haya sido representada ante un público italoespañol en Roma en fechas desconocidas. Los numerosísimos vaívenes de Encina entre España y Roma a partir de 1500 bien asientan el hecho de que sus obras eran tan conocidas aquí como allí y que circulaban manuscritas o no, deturpadas o no, y en manos de muchos...

Otra conjetura es la que se puede elaborar a partir de los documentos de la Mayordomía de 1504-1505 citados por Ricardo Espinosa Maeso (1923: 567-603, folio 48v-49r) en su ensayo biográfico sobre Lucas Fernández.

En 1505, en Salamanca, para las fiestas del Corpus Christi, se representa una obra titulada: *Auto del dios de amor*. En caso de ser el tal *Auto* la *Representación de Amor* -y es plausible que lo sea- su escenificación en la calle, y ya no en el palacio, descontextualiza el enunciado presentado en 1497 ante don Juan. Una reelaboración del texto más adaptada a una circunstancia festiva, religiosa, desde luego, pero sumamente popular, no sería nada asombrosa.¹⁶³ Como ya se señaló, las sutilezas discursivas de Encina sólo son pertinentes para un público letrado, entendido en poesía y música, como lo era la corte del príncipe heredero. Restablecer la superioridad del noble sobre el rústico -a fines edificantes- resulta más conforme a la ideología dominante -que sea la del clero o del cortesano- y a la imagen que quiere dar de ella al público que un elogio escenificado del amor ovidiano poco perceptible a la mayoría de los espectadores.

¹⁶³ Véase para las representaciones del Corpus el imprescindible libro de Carmen Torroja y Rivas Palá.

Así es como una obra escrita para un príncipe y representada en un espacio cerrado pasaría a la plaza, a un espacio abierto y asequible a todos. Que sufra, no estando ya su autor, residente en Roma, alteraciones de más o menos importancia, no puede sorprender.

Queda por examinar, para confirmar, invalidar o dejar supensas las hipótesis de una reelaboración italiana o salmantina, las variantes del ya citado villancico que clausura en la tradición textual procedente de los pliegos.

5.4 ‘Ojos garços ha la niña’

Como ya se ha señalado, el villancico desempeña un papel imprescindible en las representaciones teatrales esencialmente áulicas. Es el epílogo, la nota final que se imprime a la égloga, al cerrarse definitivamente ésta, da el tono. Por eso, siempre es de lamentar su ausencia en una pieza pues aclara las más de las veces su sentido y la recepción que el autor quiere que tenga de ella el destinatario (véase más arriba el ejemplo de la égloga de Lucas Fernández con sus dos villancicos de cierre).

La presencia de un villancico en el texto de los pliegos sueltos reanuda con la "tradición" -si se me puede permitir la palabra para un teatro tan incipiente- pero también es prueba de la descontextualización de la *Representación* original.

Primero, parece rarísimo que el texto de los pliegos sueltos acuda a un villancico que se ubica en el *Cancionero* de Encina desde 1496 (96JE: fol. XCV v) y no se conozca otro continente impreso en que pueda figurar sino éste (véase más arriba 3-2). Ahora bien, el villancico, al que conocemos como ID 4533, queda reproducido en las ediciones de 1501, 1505, 1507, 1509 y 1516.

Luego, puede resultar incomprensible que el texto de las sueltas, que se editan entre 1510 y 1520, sea tan distinto y no haya servido nunca ni siquiera de base para enmendar los errores de las estrofas de los *Cancioneros*.

Es pues de suponer que el villancico ID 4533: 'ojos garços ha la niña' circulaba de forma oral o manuscrita y era tan conocido que sin problema se le podía atribuir a Encina, si bien sólo la letra era de él.

A fines aclaratorias, cabe mencionar aquí la existencia de una versión del villancico que ofrece variantes importantes, lo que aparta totalmente la posibilidad de que sea esta última la que se haya utilizado para la *Égloga de Amor* de las ediciones sueltas. Y a fin de evitar cualquier confusión,¹⁶⁴ transcribo aquí la versión impresa que se puede leer en el *Cancionero de Uppsala* (1556)¹⁶⁵ cotejándola con la del *Cancionero* de 1496 (96JE) ya transcrita:

¹⁶⁴ Véase M.A. Pérez Priego, *Teatro completo*, ed. cit., p.31, nota 31 y el artículo de D. Becker que él cita y donde alega ella erróneamente: 'Quoiqu'il en soit, en 1525, la représentation s'achève par une version du villancico: "Ojos garços ha la niña", selon toute probabilité, celle du *Chansonnier d'Uppsala* [...] L'églogue d'Encina y a été peut-être été représentée dans une nouvelle version musicale, plus italianisante, car son esthétique diffère beaucoup du style d'ordinaire pratiqué par Encina à Salamanque.'

¹⁶⁵ *Cancionero de Uppsala*, Instituto Hispano-árabe, 1983:50, XXV o también se puede consultar: *Cancionero de Uppsala*, Introducción, notas y comentarios de R. Mitjana, Colegio de México, 1944:54, XXV. Agradezco a la bibliotecaria de la Carolina Rediviva el haberme facilitado, un día lluvioso de agosto, la consulta del *Cancionero*, signatura UTL.VOK MUS.ITR 611, que pude hojear detenidamente y el haberme proporcionado cuantas informaciones podía necesitar.

ID4533

C.de Uppsala

Ojos garços a la niña
 quien se los enamoraria

que a todos tienen catiuos
 y solo la uista dellos
 me a robado los sentidos.
 Y los haze tan esquivos
 que roban el alegria
 Quien se los enamoreria

C.1496 (96JE)

Ojos garços ha la niña
 quien gelos namoraria

Son tan bellos y tã bivos
 que a todos tienẽ catiuos
 mas muestra los tã esquivos
 que roban ellalegria

Roban el plazer y gloria
 los sentidos y memoria
 de todos lleuan vitoria
 con su gentil galania.

Con su gentil gentileza
 ponen fe con mas firmeza
 hazen viuir en tristeza.
 al que alegre ser solia.

fin

No ay ninguno que los vea
 que su cautiuo no sea
 todo el mundo los dessea
 contẽplar denoche y dia.

Así que es inútil pensar, por el momento, en una versión renovada en la corte de Valencia o de Nápoles en vista del villancico ya que éste, como queda probado, no procede del *Cancionero de Uppsala*.

La presencia del villancico oriundo del *Cancionero* enciniano bien parece plantear problemas todavía no dilucidados, a menos de descubrirse una edición suelta de fecha anterior a 1507 que enseñaría que ya el villancico corría parejas con el texto y era independiente del texto base de los *Cancioneros*, o una versión híbrida que participara de ambos. En cualquier caso, es difícil creer que el texto de los pliegos sueltos se refiere a Margarita de Austria por haberse esfumado de una vez el contexto de enunciación vigente en 1497 y precisado en el enunciado.

Por otra parte, si examinamos los distintos lugares de impresión de los pliegos sueltos es interesante subrayar, lo mismo que para las distintas ediciones del *Cancionero* (sucesivamente: 1496: Salamanca, 1501: Sevilla, 1505: Burgos, 1507 y 1509: Salamanca, 1516: Zaragoza), su distanciamiento: Sevilla: 1510-16, Toledo: 1513-20, Burgos: 1519-20,... Sin embargo, teniendo en cuenta que la *Representación* sale por primera vez en el *Cancionero* de 1507 y que los pliegos son posteriores a esta fecha puede ser relevante notar ya dos puntos: primero, los lugares de edición de las sueltas no corresponden con los del *Cancionero*, de lo cual se podría deducir que Cromberger, Villaquirán y Fadrique de Basilea no pudieron tener en cuenta las dos ediciones sucesivas de 1507 y 1509 de Hans Gysser o la de Jorge Coci de 1516 por no conocerlas siendo tan distantes las ciudades unas de otras. Si se admite esta hipótesis como posible, queda reducida a la nada si se considera que la tradición textual de los *Cancioneros* resulta la misma en Salamanca y en Sevilla... Por otra parte, en Sevilla, sale la segunda edición del *Cancionero* y años más tarde la *Égloga de Amor*; en Burgos en 1505, la tercera edición y ca. 1510-16, el pliego...

Siendo tan reducido el mundo de los impresores ¿se podía ignorar realmente lo que se publicaba en los mismos lugares de impresión u otros más

alejados aún cuando habían pasado unos años y sobre todo cuando se trataba de un mismo autor?¹⁶⁶

¹⁶⁶ Respecto al mundo de los impresores, véase el imprescindible libro de Norton, *Printing in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

Conclusión

1- El pliego del Cigarral del Carmen

El descubrimiento de la edición sevillana de Jacobo Cromberger que hoy se custodia en Toledo, en el Cigarral del Carmen, no hace sino confirmar la existencia de dos tradiciones textuales, una procedente de los *Cancioneros*, y que sale por primera vez tardíamente, en 1507, con toda probabilidad a petición del poeta, otra propia de los pliegos. La deturpación del texto de los pliegos sueltos es obvia y parece impensable suponer que Encina, autor del *Arte de poesía castellana* haya supervisado o dado su visto bueno para una impresión tan poco cuidada.

2- Los villancicos

De los villancicos estudiados, de sus variantes y de las fechas de composición se infiere que no se puede creer en una versión italianizante de la égloga ni siquiera aragonesa.

De la intertextualidad localizable en la tradición textual de los *Cancioneros*, la cual se pierde en las sueltas, podríamos inferir que el villancico musicado por Aldomar fue escrito por Encina. De ser él, el autor de la letra tendríamos un caso interesante de teatralización por el dramaturgo de su propia lírica. Su destreza es conocida por todos en aquel entonces y los duques de Alba ya tuvieron para las representaciones navideñas de 1492 y las de mayo 1493, ejemplos patentes de su habilidad en insertar su propia poesía (Maurizi, 1993: 299). Los villancicos: 'A Pelayo que desmayo' y 'Pelayo, ten buen esfuerço' conocidísimos, circularían de boca en boca y pronto le escaparon al poeta, glosándose y corrumpiéndose. Reinvidación, quizá, de lo

suyo, parecida a la que le induce a publicar la compilación de todas sus obras (véase el *Prohemio* a los Duques en el *Cancionero* de 1496, 96JE fol.VI r-v; Rambaldo, 1978, I: 32).

De la presencia de 'ojos garços ha la niña' a finales de la *Égloga*, clausurando la pieza, y de su ausencia en la *Representación*, sólo se puede inferir, en el estado actual de los conocimientos, que no saldría en las ediciones del *Cancionero* por responder a una tradición editorial propia de ellos. En efecto el título del villancico, igual que el de los otros de 1496 a 1516, siempre figuró en la 'Tabla' aparte o sea enseñando que la poesía se independizó de las representaciones, llevando vida propia. La inclusión del título de algunos de ellos en la 'Tabla', inmediatamente después de unas obras teatrales, y eso sólo a partir de 1505, revela que ahora se les asocia al teatro ya conocidísimo del poeta. Sin embargo siguen desligadas al no incluirse totalmente en las representaciones y al no desaparecer el primer verso de la cabeza.

Así que, por no salir la *Representación* antes de 1507, es posible que no se incluyera el villancico al final, y ¿por no estar los editores tan seguros de que fuera éste precisamente el que cerrara la pieza?

Ya vimos (Maurizi, 1998 b, 1999 y 1999 b) que se puede modificar el enunciado original adaptándole al nuevo destinatario y contexto. Sabiéndose que la *Égloga de Amor* procedía de Encina, bien se le pudo añadir, para celebrar, en un lugar determinado, para una circunstancia festiva precisa tal como los esponsales o los desposorios de unos nobles de alto rango, un villancico conocidísimo del mismo que podía aludir a la doncella guapa de ojos garços a quien se festejaba.

3- Ámbito cortesano y escritura en clave

Tales circunstancias de escenificación que motivaron la escritura de la *Representación* de 1497 están íntimamente relacionadas con el tema del amor. La teatralización de la alegoría del amor, la salida a escena del diosencillo como *dramatis persona* de carne y hueso, remiten a la vez a una escritura teatral encomiástica y en clave.

Así es como unas piezas de la llamada segunda producción teatral de Encina formarían parte de un mismo ciclo de representaciones escrito por y para la estancia de don Juan en Salamanca con ocasión de sus bodas con Margarita de Austria. La *Égloga de Cristino y Febea*, que nos es conocida a través de una edición suelta s.l, s.i, s.a, pero que sale, en mi opinión, de las prensas de Cromberger, ca.1515 en Sevilla¹⁶⁷ (Maurizi, inédito), enseña una misma unidad temática y estrófica, una misma escenificación de la alegoría de Amor, los mismos signos que la *Representación*. La *Égloga de los tres pastores Zambardo, Filenio y Cardonio* que salió tardíamente y por primera vez en el *Cancionero* de 1509 de Hans Gysser y en pliegos sueltos (BNP: Rés.Yg 86 y BNM: R4993)¹⁶⁸ presenta en estrofas de arte mayor los efectos trágicos del amor matizados por la comicidad que se desprende del protagonista. La consecuencia inmediata es que la pieza no se toma en serio. La voluntad enciniana de probar el dominio del arte mayor, y a través de él cierto cultismo, el recuerdo de las *Bucólicas* dedicadas a don Juan, del tema recurrente de la desesperanza, tan propio del acervo greco-latino y de la ficción sentimental (Maurizi: inédito y 1999), son los elementos más llamativos. Es más que probable que estas dos églogas escritas para el príncipe no llegaron a escenificarse por enfermar y fallecer tan rápidamente su

¹⁶⁷ En este trabajo inédito de 1994, escribía que la *Égloga de Cristino* salía de las prensas de Cromberger por tener las mismas viñetas que la *Égloga Interlocutoria* y las *Coplas de un pastor y una hija y un labrador* de Reynosa. También mencionaba el pliego suelto de las *Églogas de Antruejo* impresa por Cromberger ca.1515 según Norton.

¹⁶⁸ Las dos ediciones sueltas presentan dos versiones del mismo texto. Yg86 acude a una fuente que es la misma que la del *Cancionero* de 1509; R4993 ofrece un texto más largo con dos coplas añadidas al principio y otras dos al cerrarse la obra. La edición a dos columnas, el análisis métrico y textual, se presentan en este mismo trabajo inédito. También véanse Maurizi: inédito, 1998 b, 1999 y 1999 b.

destinatario. En este caso, en vez de representarse y luego imprimirse la obra, no se representó y se imprimió o tardíamente o deturpada.

En cualquier caso, el joven príncipe enamorado, a través de la distancia teatral, vería su propio reflejo deformado por la risa que provocan los efectos del amor en los rústicos enfrentados a las reacciones más refinadas de los palaciegos. El disfraz pastoril, revelado a menudo por los antropónimos de raíz bucólica o cristiana oculta mal la referencia apenas velada a los jóvenes príncipes (Maurizi, 1998, 1999).

4- Cromberger y las ediciones sevillanas

Las tres églogas, desligadas de cualquier contexto de enunciación, salieron en pliegos sueltos, de fecha tardía por cierto, lo que es prueba de su éxito aun años más tarde... Éxito que debió de ser inmediato si consideramos las referencias a ellas que hace el dramaturgo salmantino y coetáneo de Encina, Lucas Fernández en una de sus obras teatrales (Maurizi, 1993 y 1993-94). Sin duda circularon bajo forma manuscrita y con variantes respecto a un texto base desconocido: el original enciniano.

Parece importante hacer constar que, en el caso actual de nuestros conocimientos, varias ediciones sueltas, entre las que 4 encinianas (incluyendo el *Perqué de amores* que figura en el volumen facticio de París: Rés.Yg86-112), salieron de las prensas de Cromberger, en Sevilla, aproximadamente en la misma época (Norton, 1978: núm. 882, 945, 947, 859, 882). Este editor tuvo, a todas luces, un sentido editorial muy agudo y entendió perfectamente el provecho que se podía sacar de la impresión o reimpresión (a veces muy poco cuidada como el pliego Rés.Yg89 de las *Églogas de Antruejo*) de las obras de fines del siglo XV-principios del siglo XVI (Norton, 1966). Recordemos de paso que, hacia 1511 y luego 1518-1520, reeditó la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* pero con un colofón de 1502 (Norton,

1978: num.810 y 942). Que, hacia 1510-1516, haya seguido interesándose por un autor tan famoso como Encina hasta el punto de reimprimir sus obras, sin mirar con mucho cuidado si era o no el texto base, no puede sorprender. Tanto más cuanto que, entre 1511-1515, como lo prueba Infantes en su excelente trabajo (1999: 83-99), ya había editado diez pliegos sueltos, 'unitarios' o no, con textos encinianos. Infantes (1999: 96) sugiere la hipótesis de que salieron con la intervención y aprobación del mismo poeta. Conjetura que me parece desgraciadamente poco convincente si se considera la impresión desastrosa, exactamente en el mismo periodo, de los pliegos sueltos cuyo título es: *Églogas de Antruejo*, o de la *Égloga de Amor*, cuya métrica es indigna del teórico Encina.

Cromberger, como muchos editores de principios del siglo XVI, contaba con el impacto que ejercía el nombre del autor y no el contenido sobre el cliente para asegurar una difusión la más masiva posible.

5- *Stemma*

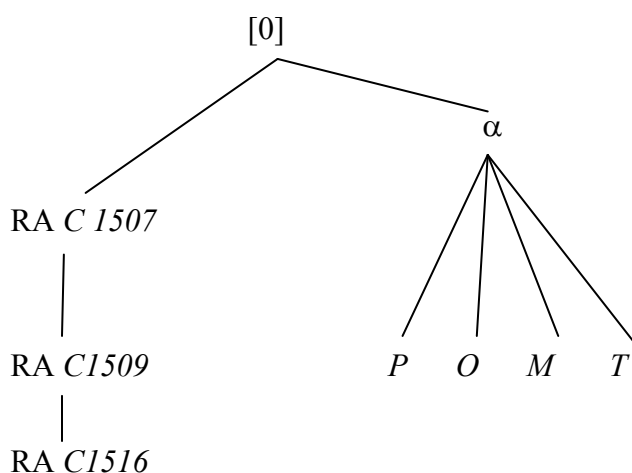
No difiere casi del que presenté en 1997 (Maurizi, 2002) ya que, respecto a los pliegos sueltos, la aparición de una cuarta fuente, la ubicada hoy día en la Biblioteca del Cigarral del Carmen, no hace sino confirmar lo aseverado ya a principios de 1994 (Maurizi: inédito) o sea, la existencia de otra tradición textual. Sin embargo, gracias a las notas a pie de página que, en la edición sinóptica a dos columnas, señalan las variantes entre los pliegos sueltos, podemos notar que por una parte la suelta *P*, a menudo difiere de *M*, *O* y *T* y parece acogerse a la versión de los *Cancioneros* o a otro pliego desconocido. En cuanto a *O* y *T*, podemos notar que repiten las mismas variantes, los mismos errores, con unas excepciones, apartándose de *M*, de lo que se puede inferir que Villaquirán conocía la edición de Cromberger o viceversa.

Sin embargo, ello no es suficiente para afirmar que hubo otra(s) emisión(es) de las que puedan derivar los pliegos sueltos *O* y *T*, o el de París, Yg 87.

Sólo queda por esperar que se descubra un pliego suelto de edición anterior a 1507 y lo más cercano posible a la fecha de escenificación. Ya se señaló que los dos poemas encinianos: 'Triste España sin ventura' y 'A tal pérdida tan triste', escritos inmediatamente después de la muerte de don Juan salieron en un pliego salmantino *ca.*1497 (según Infantes: 1996: 398-9).

En resumidas cuentas, lo que sí se puede aseverar es que corría, en una versión distinta al original, una obra conocidísima titulada *Égloga de Amor* atribuida por 'motivos comerciales' a Encina.

Respecto a la versión de los *Cancioneros* que aparece, pues, en 1507, es perfectamente conjeturable que salió a pedido del poeta, harto de ver que una vez más sus obras [...] 'andaban tan corrompidas [...] que ya no más mas agenas se podían llamar [...]; 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' (96JE: fol. VI r-v; Rambaldo: I, 32-3).



RA= *Representación de Amor* en el *Cancionero* de 1507, 1509, 1516
 P O M T = ediciones sueltas de la *Égloga de Amor*

Apéndice

EDICIONES DE JUAN DEL ENCINA. INCUNABLES E IMPRESOS DEL SIGLO- XV-XVI

Cancionero de las obras de Juan del Encina, Salamanca, 1496:

- Biblioteca de la Real Academia, I-8 (incompleto)
- Biblioteca del Escorial, 33-I-10 (incompleto)

Cancionero de todas las obras de Juan del Encina, Pegnicer y Herbst, Sevilla, 1501:

- Biblioteca Nacional de Madrid, R 20172 (incompleto)
- Herzog August Bibliothek, 19.3.Poet.2°.

Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con otras cosas añadidas, Andrés de Burgos, Burgos, 1505:

- Biblioteca Nacional de Madrid - R 2960
- R 3880
- Hispanic Society

Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con otras cosas nuevamente añadidas, Hans Gysser, Salamanca, 1507:

- Biblioteca del Palacio de Oriente, Madrid: I-B-15 (incompleto)

Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con las coplas de Zambardo y con el Auto del Repelón y con otras cosas nuevamente añadidas, Gysser, Salamanca, 1509:

- Biblioteca Nacional de Madrid: - R 12645
- R 2935

- Österreichische Nationalbibliothek: * 35.N.3
- British Library: G 11367
- Hispanic Society

Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con otras cosas nuevamente añadidas, Jorge Coci, Zaragoza, 1516:

- Biblioteca Nacional de Madrid, 3 ejemplares: - R 2040
- R 30777
- R 2969
- British Library: G 11366
- Bibliothèque Nationale de France: Rés. Yg 13
- Österreichische Nationalbibliothek: 77.C.5.
- B.U.de Santiago.
- BN de Lisboa.
- Hispanic Society (2 ejemplares).

Égloga de Cristino, Justino, Febea, Amor, s.l., s.i., s.a.:

- Biblioteca Menéndez y Pelayo: 595.
- Copia fotostática, Biblioteca Nacional de Madrid, R 22620.

Égloga trobada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor, de como andava a tirar en una selva..., s.l., s.i., s.a.: Biblioteca Nacional de Madrid, R 3655.

Égloga trobada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor, de como andava a tirar en una selva..., s.l., s.i., s.a.: Bibliothèque Nationale de France, Rés.Yg 87.

Égloga trobada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor, de como andava a tirar en una selva..., s.l., s.i., s.a. : Biblioteca Pública Municipal de Oporto, X¹.3.26.1⁶.

Égloga trobada por Juan del Encina. En la qual representa el Am or, de como andava a tirar en una selva..., s.l., s.i., s.a.: Biblioteca del Cigarral del Carmen de Toledo.

Égloga trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen tres pastores, Fileno, Zambardo, Cardonio, s.l., s.i., s.a.: Biblioteca Nacional de Madrid, R 4993.

Égloga trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen tres pastores, Fileno, Zambardo, Cardonio, s.l., s.i., s.a.: Bibliothèque Nationale de France, Rés.Yg 86.

Égloga nuevamante trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen dos enamorados, ella Plácida y el Vitoriano agora nuevamente enmendada y añadido un argumento siquier introducido de toda la obra en coplas... s.l., s.i., s.a.: Biblioteca Nacional de Madrid, R 4888.

Égloga nuevamante trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen dos enamorados, ella Plácida y el Vitoriano agora nuevamente enmendada y añadido un argumento siquier introducido de toda la obra en coplas... s.l., s.i., s.a.: Bibliothèque de l'Arsenal, Paris: 4° B 4088.

Égloga representada en la noche postrera de Carnal et Égloga representada la mesma noche de Antruejo, s.l., s.i., s.a.: Bibliothèque Nationale de France, Rés. Yg 89.

EDICIONES MODERNAS DE ENCINA

RAYÓN, José Sancho, ed., hacia 1870. *Aucto del Repelón*, Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1.728.

_____, ed., hacia 1870. *Égloga trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen tres pastores, Fileno, Zambardo, Cardonio*, Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1.719.

ALVÁREZ, Alfredo, ed., s.a. *El aucto del Repelón* (Paris: Librería Paul Ollendorf).

CAÑETE, Manuel y ASENJO BARBIERI Francisco, ed. 1893. *Teatro completo de Juan del Encina* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra).

Cancionero de Juan del Encina, ed. de 1496 publicado en facsímile por la Real Academia Española, prólogo de E. COTARELO MORI, Madrid, 1928. (Reimpresión en 1989).

——— <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p227/01260963876700436328813/index.htm>

LÓPEZ MORALES, Humberto, ed., 1963. *Églogas de Juan del Encina* (Madrid: Escelicer).

_____, ed., 1968. *Églogas completas de Juan del Encina* (New York: las Américas Publishing Company).

GIMENO, Rosalie, ed., 1975. *Obras dramáticas I (Cancionero de 1496)* (Madrid: Istmo).

_____, ed., 1977. *Teatro (Segunda producción dramática)* (Madrid: Clás. Alhambra).

RAMBALDO, Ana María, ed., 1978 y 1983. Juan del Encina, *Obras Completas* (Madrid: Clás.Castellanos) números 218, 219, 220, 227.

Égloga trobada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor, de como andava a tirar en una selva..., 1964. Edición facsímil, en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Joyas Bibliográficas), II, 1-8.

Égloga trobada por Juan del Encina, en la qual se introduzen tres pastores, Fileno, Zambardo, Cardonio, 1964. Edición facsímil, en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Joyas Bibliográficas), I, 217-40.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, ed. facsímil, 1976. *Égloga trobada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor, de como andava a tirar en una selva...* (Madrid: Joyas Bibliográficas), 125-32.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 1991. *Juan del Encina. Teatro completo* (Madrid: Cátedra) 339.

_____, ed., 1996. *Juan del Encina. Obra completa* (Madrid: Biblioteca Castro, Turner).

ALIPRANDINI, Luisa de, 1995. *Juan del Encina. Triunfo de Amor. Égloga de Plácida y Vitoriano* (Madrid: Akal).

Un volumen facticio de raros post-incunables españoles, 1999. Julián Martín Abad (coord.) (Madrid, Antonio Pareja editor), vol. 1: facsímil, vol.2: estudios.

Río, Alberto del, 2001. *Juan del Encina: Teatro* (Barcelona: Critica).

Bibliografía

- ALIPRANDINI, Luisa de, 1991. 'Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina', Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in onore di Cesco Vian (Parma: Bulzoni) 117-28.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro, 2002. *Poesía de cancionero* (Madrid: Cátedra).
- _____, 2008. 'El teatro en la época de los Reyes Católicos', in *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya (eds.), (Madrid: Vervuet), 11-31.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, 1990. *Teatro medieval* (Madrid: Espasa Calpe).
- ANDREWS, J. Richard, 1959. Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige, University of California, Publications in Modern Philology, 53 (Berkeley: University of California Press).
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, 1987. 'Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle', en *Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle: Actes de la Table Ronde Internationale*, Aix-en-Provence, 17-18 octobre 1986, ed. Jeanne Battesti-Pellegrin (Aix-en-Provence: Université de Provence), *Études Hispano-italiennes*, 2: 57-78.
- BECKER, Danièle, 1987. 'Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle', en *Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle: Actes de la Table Ronde Internationale*, Aix-en-Provence, 17-18 octobre 1986, ed. Jeanne Battesti-

Pellegrin (Aix-en-Provence: Université de Provence), *Études Hispano-italiennes*, 2: 27-56.

BELTRÁN, Vicenç, 1995. 'Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribucion', RLM, 7: 41-71.

_____, 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*, Acta Salmenticensia: Estudios Filológicos, (Salamanca: Ediciones de Salamanca) 271: 27-53.

_____, 2002. *Poesía española.2. Edad Media: Lírica y cancioneros* (Barcelona: Crítica).

BUSTOS TÁULER, Álvaro, 2009. *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496*. (Madrid: Fundación Universitaria española. Tesis doctorales, serie L, 54).

Cancionero de Barcelona (BC1), Biblioteca de Catalunya [454], 1990, en *Cancionero del siglo XV (c.1360-1520)* ed. DUTTON Brian, (Salamanca: Universidad de Salamanca).

Cancionero Musical de Palacio (MP), Madrid, Biblioteca de Palacio, ms.1335.

_____, 1990, en *Cancionero del siglo XV (c.1360-1520)* ed. DUTTON Brian (Salamanca: Universidad de Salamanca), II: 503-600.

Cancionero de París (PS1), MS Jean Masson 56, 1990, en *Cancionero del siglo XV* (c.1360-1520) ed. DUTTON Brian, (Salamanca: Universidad de Salamanca).

Cancionero de Uppsala, 1556. Uppsala, Biblioteca Carolina Rediviva, signatura UTL.VOK MUS.ITR 611.

_____, 1983. Ed. facsímil (Instituto Hispano-árabe): 50, XXV.

_____, 1944. Introducción, notas y comentarios de R.Mitjana, (Colegio de México): 54, XXV.

Cancionero virtual. An Electronic Corpus of 15th Century Castilian *Cancionero* Manuscripts - <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>

CANELLADA, María Josefa, ed.1981. *Lucas Fernández. Farsas y églogas*, Clás. Castalia, 72 (Madrid: Castalia).

CAÑETE, Manuel, ed., 1967. *Farsas y églogas... fechas por Lucas Fernández*, (Madrid, R.A.E.)

CIROT, Georges, 1941. 'A propos d'Encina', in *Bulletin hispanique*, 43.2: 123-151.

COTARELO Y MORÍ, Eugenio, 1928. 'Nuevos documentos relativos a Juan del Encina', en *Revista de Filología Española*, I.

DE LOPE, Monique, 1987. 'L'églogue et la Cour: essai d'analyse des rapports de l'écriture théâtrale et de la fête chez Juan del Encina', en *'La fête et*

l'écriture, Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530 : Actes de la Table Ronde Internationale, Aix-en-Provence, 6-7-8 décembre 1985, ed. Jeanne Battesti-Pellegrin (Aix-en-Provence: Université de Provence), Études Hispano-italiennes, 1:133-149

_____, 1987. 'De l'amour: *Representación* de Juan del Encina', en *Juan del Encina et le théâtre au XV^e siècle: Actes de la Table Ronde Internationale, Aix-en-Provence, 17-18 octobre 1986, ed. Jeanne Battesti-Pellegrin (Aix-en-Provence: Université de Provence), Études Hispano-italiennes, 2: 79-92.*

_____, 1987. 'L'églogue VIII de Juan del Encina', *Cahiers d'Études Romanes*, 12.

_____, 1991. *Le savoir et ses représentations. Théâtre de Juan del Encina, en Co-textes*, 22 (Montpellier: CERS).

DUTTON, Brian, 1990-91. *Cancionero del siglo XV (ca.1360-1520)*, tomos I-VII (Salamanca: Universidad de Salamanca).

Encina, 1999. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), Acta Salmenticensia: Estudios Filológicos, (Salamanca: Ediciones de Salamanca) 271.

ESPINOSA MAESO, Ricardo, 1921. 'Nuevos datos biográficos de Juan del Encina', *Boletín de la Real Academia Española*, VIII: 640-56.

_____, 1923. 'Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández. Apéndice de documentos' en *Boletín de la Real Academia Española*, X: 386-424 y 567-603, folios 48v-49r.

FERNÁNDEZ, Lucas. *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por....*, ed. de 1514 publicada en facsímile por la Real Academia Española, prólogo de E. COTARELO MORI, Madrid, 1929.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, ed. 1870. *Libro de cámara del príncipe don Juan* (Madrid).

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, 1996. *Cancionero Musical de Palacio* (Madrid: Visor Libros)

INFANTES, Víctor, 1996. 'Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial', en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVI^e-XIX^e siècles*, ed. Roger Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrink (Paris: IMEC Editions): 283-298.

_____, 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. Actas del Congreso Internacional*, Salamanca, diciembre 1996, ed. Javier Guijarro Ceballos (Universidad de Salamanca: Salamanca), 83-99.

JONES, Roy Oscar, 1961. 'Encina y el *Cancionero* del British Museum' en *Hispanófila*, 4:1-21.

_____, 1961 b. 'An Encina Manuscript', *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 229-37.

_____, y LEE, Carolyn, ed. 1975. *Poesía lírica y Cancionero Musical*, Clás. Castalia, 62 (Madrid: Castalia).

LÓPEZ MORALES, Humberto, 1968. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano* (Madrid: Alcalá).

LÓPEZ DE TORO, José, ed., 1953. *Pedro Mártir de Anglería, Epistolario* (Madrid).

MARINO, Nancy, 2008. *Poems for the Royal Weddings, 1496-97*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, Queen Mary College (London: University of London).

MARTÍN ABAD, Julián, 1998. 'Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)' (Madrid: *Pliegos de Bibliofilia*), 4: 5-19.

MAURIZI, Françoise, 1987. 'Recherches sur théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et l'*Auto del Repelón*', en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle: Actes de la Table Ronde Internationale*, Aix-en-Provence, 17-18 octobre 1986, ed. Jeanne Battesti-Pellegrin (Aix-en-Provence: Université de Provence), *Études Hispano-italiennes*, 2: 93-104.

_____, 1990 a. 'Les *pullas*' dans le théâtre castillan de la fin du XVe-début du XVIe', en *Fragments et formes brèves, Actes du IIe Colloque International*, Aix-en-Provence, décembre 88, ed. Benito Pellegrin,

(Aix-en-Provence: Université de Provence), *Études Hispaniques*, 17: 5-17.

_____, 1990 b. 'Le pouvoir et l'écriture théâtrale à la fin du Moyen-Age: Juan del Encina et Lucas Fernández', en *Ecrire à la fin du moyen âge: Le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530): Actes du Colloque International France-Italie- Espagne*, Aix-en-Provence, 20-21-22 oct. 1988, (Aix-en-Provence: Université de Provence), *Études hispano-italiennes*, 4: 227-39.

_____, 1994. *Théâtre et traditions populaires, Juan del Encina et Lucas Fernández*, en *Études hispaniques*, 21 (Aix-en-Provence: Université de Provence).

_____, 1993-94. 'Los problemas de datación de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Encina', *Journal of Hispanic Research*, 2: 205-18.

_____, 1998 a. 'La égloga de Plácida y Victoriano a través de sus ediciones', *Actas del IV Congreso de la AISO*, Alcalá de Henares, julio 1996, (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares), 1033-42.

_____, 1998 b. 'Textos y contextos en tres églogas de Juan del Encina', en *Actes du IIIe Colloque International sur le Théâtre*, Université de Perpignan, 10-12 oct.1996 (Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan CRILAUP), 108-16.

_____, 1999 a. 'Aproximación a la escritura teatral de Juan del Encina', en *Actas de las V Jornadas de Literatura Medieval Española*, Universidad

Católica Argentina, Santa María de Buenos Aires, 21-23 agosto 1996, *Studia Hispánica Medievalia IV*, (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina), 314-24.

_____, 1999 b. 'Juan del Encina, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz y Cartagena: acerca de unas coplas y sus variantes', *Actes del VII Congrès de l' AHLM, Castelló de la Plana, 22-26 set. de 1997*, S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (eds), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, vol. II, 461-70.

_____, 2002. 'Juan del Encina', *Diccionario Filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, C. Alvar y J. M. Lucía Mejías (eds.), *Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica*, (Madrid, Castalia), 690-95.

_____, 2002. 'El poder y el teatro a finales del XV: la égloga', *Actes du IV^e Colloque International sur le théâtre : "Théâtre et pouvoir"*, 8-10 octobre 1998, Université de Perpignan, Collection Études, Presses Universitaires de Perpignan- CRILAUP, 83-91.

_____, 2008. 'Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo XV', I Congreso Internacional : Oral Tradition : Folclore and Literature in Hispanic Lyrics, University of London, Queen Mary and Westfield College, 1996, *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, vol. 85, n° 4 : 459-70.

_____, 2008. 'Le Cancionero de 1496 de Juan del Encina et le plaisir des formes', *Le plaisir des formes dans la Littérature du Moyen Âge et du Siècle d'Or/El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, Journée d'Études du LEMSO, Toulouse, 22 oct. 2007, Mónica

Güell et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (éd.), Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, coll. Méridiennes, 203-13.

_____, 2009. 'Théâtre médiéval', in *Dictionnaire des Littératures hispaniques. Espagne et Amérique latine*, éd. Robert Laffont, collection « Bouquins », 2009, 1377-79.

_____, inédito. *Juan del Encina. Les 'représentations' du Cancionero de 1496 et les éditions théâtrales postérieures.*

MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Carolina, 1918. 'Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a repeito de Juan del Encina' en *Revista de Filología Española*, 5: 337-66.

MITJANA, Rafael, 1914. 'Nuevos documentos relativos a Juan del Encina', en *Revista de Filología Española*, 1: 275-88.

_____, 1895. 'Sobre Juan del Encina músico y poeta: nuevos datos para su biografía' (Málaga).

NORTON, Frederick, 1966. *Printing in Spain 1501-1520* (Cambridge, Cambridge University Press).

_____, 1978. *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520* (Cambridge, Cambridge University Press).

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1999. *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos y la literatura de la época* (Madrid: UNED).

_____, 2007. ' La literatura en torno al príncipe don Juan: crónicas y romances', en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004* (Valladolid: Instituto de Historia de Simancas), II: 1231-39.

RAMBALDO, Ana María, 1972. *El 'Cancionero' de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario* (Santa Fe: Castellvi).

REY MARCOS, Juan José, CANELLADA, María Josefa, TALLANTE, Miguel Ángel y LAFUENTE NIÑO, Enrique, 1991. *Obra Musical Completa de Juan del Encina*, MEC1024-1027 CD (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia).

ROMEU FIGUERAS, José, 1965. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, IV-1 (vol. 3-A) y IV-2 (vol.3-B) (Barcelona: CSIC).

SCHERR, Richard, 1982. 'A note on the bibliography of Juan del Encina', en *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2: 159-72.

SIMÓN DÍAZ, José, 1965. *Bibliografía de la literatura hispánica* (Madrid: C.S.I.C.).

SULLIVAN, Henry, 1976. *Juan del Encina* (Boston: Twayne Publishers).

SURTZ, Ronald, 1979. *The Birth of a theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega* (Madrid: Castalia).

TEMPRANO, Juan Carlos, 1975. 'Cronología de ocho églogas de Encina', en *Hispanic Review*, 43: 141-51.

TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y RIVAS PALÁ María, 1977. *Teatro en Toledo en el siglo XV, "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo* (Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española), Anejo XXXV.

VAN BEYSTERVELDT, Anthony, 1972. *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* (Madrid: Ínsula).

ZIMIC, Stanislav, 1986. *Juan del Encina: Teatro y poesía*, Temas de España, 169 (Madrid: Taurus).