



**HAL**  
open science

# El Cancionero de Juan del Encina (1496): dispositio y estructura

Elvezio Canonica

► **To cite this version:**

Elvezio Canonica. El Cancionero de Juan del Encina (1496): dispositio y estructura. Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas, Feb 2018, Vercelli, Italia. hal-02469174

**HAL Id: hal-02469174**

**<https://hal.science/hal-02469174>**

Submitted on 18 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cauterio suave

Estratto per autore

## *Cauterio suave*

Collana di filologia iberica fondata da Giuseppe Mazzocchi,  
diretta da Paolo Pintacuda, dell'Università di Pavia.

*¡Oh cauterio suave!  
¡Oh regalada llaga!*

Questa collana, la cui nascita e la cui crescita si devono alla fiducia e all'entusiasmo dell'editore, raccoglie edizioni critiche, studi, repertori bibliografici. Senza preclusione di lingua o di cultura, di spazio o di tempi, è aperta a tutte le espressioni letterarie di area iberoromanza dalle origini a oggi. *Cauterio suave* aspira a distinguersi per la concretezza dei contributi proposti e per il loro rigore filologico. Ma tale rigore non sarà mai rigidità: il cauterio che il filologo applica ai testi che studia è bruciante, ma soave è lo splendore che ne riverbera sui documenti scoperti, ricostruiti, illustrati, e che da essi barbaglia un poco di luce anche sullo slancio, faticoso e solitario, di chi li ha accostati con amore.

### Ultimi volumi pubblicati:

11. Paolo Tanganelli, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*
12. Pedro de Oña, *Arauco domado*, edizione di Ornella Gianesin
13. Giovanni Caravaggi, *Agua secreta. Studi del Maestro sulla tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno*
14. Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (a cura di), *Intorno all'epica ispanica*
15. Hernando de Talavera, *Invectivas o reprensiones contra el médico rudo y parlero*, edizione di Andrea Baldissera
16. Fray Diego de Valencia de León, *Opera poetica*, edizione di Isabella Proia
17. Andrea Zinato e Paola Bellomi (a cura di), *Poesía, poéticas y cultura literaria*
18. Marusca Francini e Paolo Pintacuda (a cura di), *¿Hablo mal? In ricordo di Giuseppe Mazzocchi*
19. Andrea Baldissera (a cura di), *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas / Canzonieri dei Secoli d'oro. Forma e forme*

*Cancioneros del Siglo de Oro*  
*Forma y formas*

*Canzonieri dei Secoli d'oro*  
*Forma e forme*

a cura di Andrea Baldissera



In copertina: carta moderna della Spagna di Nicolò Germanico, in Claudio Tolomeo,  
*Geografia*, Ulm, 1482.

I costi di stampa di questo volume sono stati coperti dai finanziamenti concessi dal MIUR  
al Progetto di ricerca di Rilevante Interesse Nazionale dal titolo  
*Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco*

© Ibis, Como – Pavia 2019  
[www.ibisedizioni.it](http://www.ibisedizioni.it)  
I edizione: novembre 2019  
ISBN 978-88-7164-614-5

- 7 Andrea Baldissera, *Forma e forme: 'formalità' preliminari*
- 15 Rafael Bonilla Cerezo – Paolo Tanganelli, *En torno a algunas posibles potiores del "Cancionero musical de la Colombina" (SV1)*
- 33 Elvezio Canonica, *El "Cancionero" de Juan del Encina (1496): dispositio y estructura*
- 47 Roberto Mondola, *Reminiscencias dantescas en el "Cancionero general"*
- 65 Olga Perotti, *Per Álvarez de Ayllón y el género del testamento de amor*
- 79 Valentín Núñez Rivera, *El libro de poemas (1543-1648): tradiciones dispositivas y movilidad textual*
- 103 Paola Laskaris, *Los "Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España" de Lorenzo de Sepúlveda: varia lectio de un éxito editorial del Siglo de Oro*
- 129 Maria D'Agostino, *'Primicias' de los "Versos de Juan de la Vega"*
- 151 Álvaro Alonso, *Acerca de un cancionero religioso y su evolución: Juan López de Úbeda y sus poemas de santos*
- 167 Juan Montero, *El taller poético del pintor Pacheco: el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)*
- 183 Encarnación Sánchez García, *"Salientes acquae". Due edizioni poetiche napoletane in lingua spagnola: "El pastor fido" di Cristóbal Suárez (1602) e le "Obras" di Garcilaso de la Vega (1604)*

- 205 Patrizia Botta, *Cancioneros conservados en Roma: el ms. Corsini 625*
- 237 Antonio Carreira, *Formación del canon en la transmisión de la poesía gongorina*
- 253 Maria Rosso, *Una 'confusa multitud' de variantes: Góngora, entre Penagos y Chacón*
- 275 Francisco J. Escobar, "Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora", de Angulo y Pulgar: *caracterización genérica, contexto sociocultural y paratextos*
- 315 Andrea Baldissera, *La formación de un cancionero: las "Obras en verso" del príncipe de Esquilache (I)*
- 333 Andrea Zinato, *El "Cancionero" de Antonio de Solís: los sonetos. Recensio codicum (I)*

Estratto per autore

*El “Cancionero” de Juan del Encina (1496):  
dispositio y estructura*  
Elvezio Canonica

En el marco de nuestro coloquio, me ha parecido útil volver a considerar la forma y la estructura del primer cancionero de autor publicado en letra de molde: el *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, que se publicó en Salamanca “a veynte días del mes de Junio de 1496 años”, como reza el colofón y en la imprenta de Juan de Porras, la misma en que había publicado Nebrija su célebre *Gramática castellana* en 1492. Va dedicado a los Reyes Católicos y a los Duques de Alba, los protectores del autor. Se conservan dos ejemplares de este incunable, uno en El Escorial y otro en la Real Academia Española. Disponemos de una edición fac-símil con prólogo de Emilio Cotarelo, publicada en 1928, con una reimpresión de 1989. Brian Dutton llevó a cabo su transcripción diplomática en su magno repertorio (n. 96JE). Fue sin duda un éxito de ventas, pues conoció un total de seis reediciones hasta 1516, en las cuales se van añadiendo otras obras del autor, en particular las otras églogas que compuso durante su estancia en Roma. Ya en 1535, Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* menciona a Juan del Encina, del cual aprecia la diversidad (“escribió mucho y así tiene de todo”) y cita, como ejemplo de buen estilo la *Egloga de Plácida y Victoriano* y la de *Fileno y Zambardo*, aunque para esta última parece desconocer el nombre de su autor, puesto que la cita como “comedia o farsa que llaman de *Fileno y Zambardo*”.

Nuestro estudio se funda únicamente en la *princeps*, que es considerada por la crítica una verdadera obra maestra del arte de la impresión, como afirma Vicenç Beltrán: “lo primero que puede decirse del *Cancionero* es que resulta de una belleza y armonía formal poco corriente, derivada de una cuidadísima composición tipográfica que se esmeró particularmente en el ajuste del texto y la compaginación”<sup>1</sup>. Según este mismo crítico, “Encina intervino en la veste gráfica de la

<sup>1</sup> V. BELTRAN, *Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros*



edición, por lo general ajena a los autores”<sup>2</sup>. Pero sin duda su intervención no se limitó a este aspecto formal, sino que se extendió a la ordenación de los textos, como afirma el propio Beltrán: “Juan del Encina sacrificó por completo la organización cronológica, que suele presidir las formas más simples de los cancioneros de autor, en beneficio de criterios socio-literarios, que imponían una determinada sucesión de los géneros poéticos”<sup>3</sup>. Frente a la imposibilidad de establecer a ciencia cierta un criterio basado en la cronología interna de las obras, el mismo crítico tiene la intuición de que “la organización de cada sección se ha basado en criterios de coherencia interna, de tipo temático o, incluso, por ecos entre los poemas que los componen”<sup>4</sup>. En sus conclusiones, el mismo estudioso vuelve a ponderar la originalidad de la estructura del cancionero enciniano, que “superó ampliamente a todos sus predecesores, de los que el más próximo fue el Marqués de Santillana, en la cuidada organización interna de su *Cancionero* [...] No cabe duda de que, en conjunto, nos hallamos ante uno de los experimentos literarios más interesantes del Cuatrocientos peninsular”<sup>5</sup>. Apuntan hacia la misma dirección las observaciones que encontramos en la amplia monografía dedicada al *Cancionero enciniano* de 1496, la de Álvaro Bustos Táuler, cuando se afirma que: “el papel fundamental jugado por Encina en la edición de su obra presupone lógicamente que la ordenación y estructuración del cancionero debe atribuírsele a él”<sup>6</sup>. El mismo crítico deduce de ello “la madura conciencia artística como autor de una obra digna de ser fijada y estructurada”<sup>7</sup>.

En lo que sigue, quisiera profundizar estas intuiciones al proponer un esquema de la estructura global de la *dispositio* de los textos en las distintas secciones del *Cancionero*, lo cual, espero, nos permitirá apreciar la notable preocupación hacia la arquitectura armoniosa y simétrica de la obra. Para ello, me voy a apoyar en el sugerente estudio de Rosalíe Gimeno, que constituye la introducción de su edición de la ocho *Obras dramáticas* del *Cancionero* de 1469<sup>8</sup>. Esta estudiosa

*de autor*, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-53 (p.29).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>6</sup> Á. BUSTOS TÁULER, *La poesía de Juan del Encina: el “Cancionero” de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009, p. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>8</sup> J. DEL ENCINA, *Obras dramáticas*, I (*Cancionero de 1496*), ed. de Rosalíe Gimeno, Madrid, Istmo, 1975.

había propuesto una subdivisión de la obra enciniana en cinco secciones, de acuerdo con los cambios genéricos. Dentro de cada una de estas secciones, según la misma estudiosa, pueden individuarse otras divisiones internas que se corresponden simétricamente. Se trata de una sugerente aportación crítica, que los estudios posteriores antes citados vienen a corroborar, como se ha visto. Sin embargo, la propuesta crítica de Rosalie Gimeno es más concreta y demuestra de manera palmaria que la construcción del Cancionero corresponde, a todas luces, a lo que Ferdinand de Saussure definió como “sistema”, aplicándolo al concepto de “langue”. En efecto, como vamos a ver, el Cancionero de Juan del Encina funciona como una entidad cerrada y autónoma, en la que cada elemento se corresponde y es funcional al diseño global. El efecto perseguido es el del equilibrio y de la armonía, que a su vez no son sino la traducción, a nivel estructural, de estas mismas dimensiones a nivel ideológico. El sistema que forma el Cancionero es el reflejo de aquel ideal de perfección que el joven Encina (tenía 25 años en 1496) proclama en el prólogo a los Duques de Alba: “Movíme tan bien a la copilación destas obras / por ver me ya llegar a *perfeta* edad y *perfeto* estado de ser vuestro siervo / y pareció me ser razón de dar cuenta del tiempo pasado y començar libro de nuevas cuentas”<sup>9</sup>. Podemos anticipar de entrada, que este ideal de perfección es visible ya desde la presencia de los tres géneros literarios, y que luego detallaremos: la prosa (los prólogos, el Arte de poesía, etc.); la poesía (sin duda el género más representado y más variado) y el teatro, que se sitúa en la última sección, cerrando el conjunto de la obra con broche de oro. A todo esto, hay que añadir la dimensión musical de muchas de sus piezas líricas, que se componen para el canto.

Vamos a detallar, en lo que sigue, las cinco secciones en las que Rosalie Gimeno divide la obra, teniendo a la vista el facsímil<sup>10</sup>. El criterio de la estudiosa es el cambio genérico que supone la nueva sección. Como sabemos, esta división no se encuentra de forma explícita en la *princeps*, que no enumera las distintas partes o secciones. Sin embargo, esta distribución es avalada por los espacios blancos que encontramos en la *princeps* entre los folios de cada sección, lo cual indica bien a las claras el fin de un ciclo. Sólo en un caso, que intentaré explicar, no encontramos este corte formal, pero el cambio genérico es muy notable y permite justificar el paso a una nueva sección.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 9 (subrayado nuestro).

<sup>10</sup> *Cancionero del Juan del Encina: primera edición 1496*, ed. facsímil de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1928. El facsímil del incunable puede consultarse en el portal de Convivio, la asociación de poesía de cancionero: <http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/> y en el de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

- I) La primera sección está en prosa e incluye los proemios a los Reyes Católicos y al príncipe don Juan, el famoso tratado “Arte de trovar”, que va dedicado al príncipe don Juan, y el proemio al duque y a la duquesa de Alba (ff. 1r-6v.).
- II) La segunda sección (evidenciada en la princeps por un amplio espacio blanco en el folio 6v.) reúne la producción de carácter sagrado, en verso y en estilo culto. Dentro de esta amplia sección, puede apreciarse una tripartición según la materia tratada: tenemos primero las etapas fundamentales de la vida de Jesucristo (Nacimiento, Pasión y Resurrección), según la interpretación tipológica de la época, que procedía directamente de los Padres de la Iglesia; la segunda subdivisión se refiere a la Virgen (Asunción, loores y alabanzas de dos iglesias de Nuestra Señora); la tercera parte de esta segunda sección presenta una serie de paráfrasis poéticas de oraciones, salmos e himnos (ff. 7r.-30v.).
- III) La tercera sección del Cancionero es la más amplia (ff. 31r-83v.), por ser la sección central del sistema que se compone de cinco elementos. Asume por lo tanto una función de bisagra, al asegurar la transición entre las dos primeras secciones y las dos últimas. Es por ello por lo que su importancia es, en todos los sentidos, central. También esta tercera parte puede subdividirse en tres núcleos: el primero, es el que contiene la famosa traducción-adaptación de las diez églogas bucólicas de Virgilio, que va precedida por dos prólogos, uno a los Reyes Católicos y otro al príncipe don Juan, en los cuales Juan del Encina defiende su opción estética, que es una dignificación del estilo rústico, al que remite la obra virgiliana que decide traducir y que, como sabemos, forma parte de la tríada de obras del mantuano que sirven para definir su doctrina estética, conocida en la Edad Media como *rota Vergilii*:

acordé de la trovar en diversos géneros de metro, y en estilo rústico, por consonar con el poeta, que introduze personas pastoriles, aunque debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos, y en esta obra se mostró no menos gracioso que doto en la *Geórgica* y grave en la *Eneida*.

Una traducción que, como nos ha enseñado el maestro Alberto Blecua, “no es tanto una paráfrasis como una modernización, pues Encina adapta los argumentos al tiempo presente [...] y modifica cuanto le parece conveniente”<sup>11</sup>. Se

<sup>11</sup> A. BLECUA, *Virgilio en España en los siglos XVI y XVII*, en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 163.

trata, por tanto, de una adaptación en función de los destinatarios, los mismísimos Reyes Católicos, de manera que puede decirse que es una versión hecha *ad maiorem regum gloriam*, como queda confirmado por la traducción de la famosa égloga cuarta, en la que, como es bien sabido, Virgilio anunciaba el nacimiento de un niño providencial, que los humanistas cristianos interpretaron como una profecía del nacimiento de Jesucristo, recuperando así al Virgilio pagano en clave cristiana (será el “poeta-profeta”, guía de Dante en su *Divina commedia*). Una profecía que venía de perlas, ya que el nacimiento de Cristo era la prefiguración de la bondad de la reciente expulsión de los judíos por los monarcas católicos, abriendo así una Edad Dorada, donde “ya no se sabe en sus señoríos y reinos qué cosa sean judíos”. Pues, en esta égloga, el niño providencial es el príncipe don Juan, que asume por tanto una evidente dimensión cristológica, como queda claro desde el Argumento: “Egloga quarta... aplicada al nacimiento bienaventurado del nuestro muy esclarecido príncipe don Juan... adonde manifiestamente parece Sibila profetizar dellos, y Virgilio aver sentido de aqueste tan alto nacimiento”. Puede por tanto fecharse la composición de esta traducción en 1478, año del nacimiento del príncipe don Juan, o poco después. Como sabemos, el hijo de los Reyes Católicos morirá tan sólo un año después de la publicación del Cancionero, en 1497, a sus 19 años. Es también la única égloga que adopta el verso de arte mayor, utilizando las coplas de Juan de Mena, de acuerdo con el “paulo maiora canamus” con que se abre la égloga virgiliana. Este primer núcleo se cierra con el *Triunfo de la fama*, dedicado a la toma de Granada por los Reyes Católicos en 1492, y está compuesto en versos de arte mayor. El segundo núcleo de esta parte central del Cancionero va dedicado a los duques de Alba y presenta poesía de circunstancia, ingeniosa y cómica, a modo de descanso y transición; el tercer núcleo se dedica a la temática amorosa, y se abre con el *Triunfo de amor*, en versos de arte menor, y que se corresponde simétricamente con el de la fama, en la línea de los *Trionfi* de Petrarca, pero invirtiendo el orden, ya que en la obra del autor italiano, el *Triumphus Cupidinis* precede al *Triumphus Famae*. Va dedicada esta sección al hijo primogénito de los duques de Alba, don García de Toledo. Son composiciones muy variadas, pero todas ellas de tema amoroso, a veces con ribetes cómicos, como en la composición titulada: “A una señora que le demandó un gallo para correr en su nombre”, o bien esta otra: “Coplas en nombre de una dueña a su marido porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya”. Con respecto a la segunda sección, que como se recordará, trataba de la vida religiosa, esta, por contraste, solo trata de la vida profana (la fama, el amor, la vida diaria).

- IV) La cuarta sección del Cancionero enciniano (ff. 84r.-114r.) incluye las composiciones de carácter musical, o sea dispuestas para el canto, y presenta tanto la temática religiosa como la profana. Pueden individuarse cinco apartados en esta cuarta sección, en una puesta en abismo de la estructura en cinco secciones del entero cancionero: las “glosas de canciones y motes” (I); las “Canciones” (II); los “Romances y canciones con sus desechas” (III); los “Villancicos” (IV); los “Villancicos pastoriles” (V). Es notable, dentro de esta estructura en cajas chinas, que precisamente el tercer núcleo, al igual de la tercera sección del cancionero, sea el que presente mayor extensión y variedad de técnicas y de formas. Puede, a su vez, subdividirse en tres apartados: el primero, en el que alternan villancicos y romances; el segundo, contiene canciones y villancicos, y el tercero, las coplas que sobre tres villancicos ajenos compuso Encina. Es notable también, que en cada uno de estos núcleos de esta cuarta parte, la repartición entre materia sagrada y profana siempre mantiene una ordenación jerárquica, o sea que la primera siempre precede la segunda, como queda claro en el cuarto apartado, que está explícitamente dividido en dos partes, abriéndose la primera con la rúbrica: “Villancicos de devoción con otros sobre otros casos que no son de amores” y la segunda con la denominación de “Villancicos de amores”. Los villancicos pastoriles terminan esta cuarta parte, así como las églogas pastoriles terminan el Cancionero, formando su quinta y última parte.
- V) La quinta sección del Cancionero, que está claramente delimitada en la *princeps* por un espacio blanco en el folio 114r., es también la más conocida, ya que incluye las ocho “representaciones” pastoriles, presentando así la tercera modalidad genérica, después de la poesía y de la prosa, como se ha dicho. Aquí también, es notable la puesta en abismo de la estructura del entero cancionero, que se reproduce en miniatura. En efecto, podemos relacionar las ocho obras con las cinco partes del conjunto mayor que las contiene. La primera égloga (“Representación en la noche de Navidad”) dedicada a los duques de Alba introduce los temas y adelanta, parcialmente, el sentido del conjunto. Tiene, por tanto, una clara función introductoria, que remite a la primera parte del Cancionero. Las églogas segunda, tercera y cuarta forman un conjunto por su contenido religioso (II: Natividad – III: Pasión – IV: Resurrección) que se corresponden perfectamente con la segunda parte del Cancionero; las tres siguientes representaciones tratan de la vida profana y remiten a la tercera parte del Cancionero, reproduciendo incluso los tres núcleos que las componían: la quinta égloga, que se representa en la noche de carnal, trata de la partida del duque a la guerra de Francia, y puede por lo tanto corresponder al “Triunfo de la fama”; la sexta, presenta la comilona y

los festejos de los pastores en la misma fiesta (o sea la de Carnestolendas), y se corresponde bien con el segundo núcleo de la tercera parte, que contenía la poesía festiva y de ocasión, a modo de descanso; la séptima égloga trata del tema amoroso (“requesta de unos amores”) y enlaza con el tercer núcleo de la tercera parte, el que se abría con el “Triunfo de amor”; la octava y última égloga, resume y da sentido a las obras dramáticas anteriores y a todo el cancionero. Ante todo, concluye el ciclo dramático, puesto que esta última representación enlaza directamente con la primera, donde el pastor-poeta Juan, portavoz del autor, prometía la entrega de todas sus obras a sus señores, como queda claro desde el argumento:

Egloga representada en la noche de la natividad de nuestro Salvador, adonde se introducen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el duque y la duquesa estaban oyendo maytines, y en nombre de Juan del Encina llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa.

Se trata de una clara referencia a la primera obra poética del Cancionero, la “Natividad de nuestro Salvador”, un poema efectivamente dedicado a la duquesa, y que consta de 900 versos, es decir los que forman las “cien coplas” de nueve versos cada una (“copla mixta novena”, la llama Navarro Tomás). Dicho de otro modo: las ocho representaciones, que se colocan físicamente en la última sección del Cancionero, son en realidad las que lógicamente preceden su lectura, puesto que presentan, en la escena, la entrega del Cancionero a los duques. Ello queda explícito una vez más al final del argumento de esta primera égloga introductoria, donde se insiste en el conjunto de las obras que se van a ofrecer, ya que el pastor Juan, que habla en nombre del Juan del Encina, se considera “muy alegre y ufano porque sus señorías le habían ya recibido por suyo” y les promete que “venido el mayo sacaría la copilación de todas sus obras ... porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según algunos decían, mas antes conociessen que a más se estendía su saber”. Esta entrega del conjunto de las obras que componen el Cancionero que acabamos de leer se cumple precisamente en esta última representación, donde el poeta-pastor Mingo, en nombre de Encina, entrega a los Duques un ejemplar de la recopilación recién terminada: “Recebid la voluntad / tan buena y tanta que sobra. / Los defetos de mi obra / súplalos vuestra bondad”. Es notable, dicho sea de paso, que precisamente estos versos rompen el regular esquema estrófico, señal de la importancia que le atribuye su autor a este momento en el que entrega a sus protectores el fruto de su trabajo. Como comenta acerta-

damente Rosalie Gimeno, “el teatro, visto así, es el epílogo representable del *Cancionero* de 1496”<sup>12</sup>.

Resumimos las relaciones entre las cinco secciones del *Cancionero* en el siguiente esquema:

#### La estructura del *Cancionero* (1496) de Juan del Encina

- I) Introducción – prosa – vida religiosa y profana. Tres núcleos: proemio a los Reyes Católicos (1)– Arte de trobar (2)– proemio a los duques de Alba (3) [ff. 1r. – 6v.]
- II) Vida religiosa – verso de arte menor – estilo culto. Tres núcleos: Vida de Cristo: Nacimiento – Pasión –Resurrección (1); composiciones en alabanza a la Virgen (2)– paráfrasis de salmos, himnos, oraciones y piezas litúrgicas (3) [ff. 7r.-30v.]
- III) Vida profana – prosa y verso (arte mayor y arte menor). Tres núcleos: traducción-adaptación de las Bucólicas de Virgilio (arte menor) y Triunfo de la fama (arte mayor) dedicadas a los Reyes Católicos (1) – composiciones morales y de circunstancias dedicadas a los duques de Alba (arte menor) (2) – Triunfo de amor (arte menor) y poesía amorosa (arte menor) (3) [ff. 31r.-83v.]
- IV) Vida religiosa y vida profana – verso (arte menor)– composiciones musicales. Cinco núcleos: “glosas” (1) – “Canciones” (2) – “Romances y canciones con sus deshechas” (3) – “Villancicos” (4) – “Villancicos pastoriles” (5) [ff. 84r.-102v.]
- V) Vida religiosa y vida profana – teatro (ocho representaciones) – prosa – verso – composiciones musicales. Cuatro núcleos: introducción (égloga 1) – vida religiosa (églogas 2-3-4) – vida profana (églogas 5-6-7) – conclusión (égloga 8) [ff.103r.-116r.]

Hasta aquí hemos procurado exponer la estructura del *Cancionero* enciniano de 1496, haciendo hincapié en la cuidada arquitectura de su construcción. Hemos hablado al principio de “sistema”, una noción que puede aplicarse a esta obra. En efecto, las cinco partes en que se puede dividir el macrotexto presentan una estructura especular, en la cual destaca el centro, la parte tercera que, como se ha dicho, es la más amplia y reúne en tres núcleos, tanto en prosa como en verso,

<sup>12</sup> J. DEL ENCINA, *op.cit.*, p. 67.

las dos dimensiones fundamentales de la obra: la vida religiosa y la profana. Pues bien: esta disposición en cinco grupos, bien se presta a un sistema de tipo simétrico y especular. El elemento central, o sea la tercera sección, funciona como eje de simetría que permite que las otras partes se reflejen la una en la otra. En efecto, si nos fijamos en las relaciones entre la segunda y la cuarta parte, vemos que en ellas se opera un juego de reflejos por contraste: la segunda presenta la vida religiosa, en estilo culto, mientras que la cuarta se dedica sobre todo a la vida profana, que se plasma en las composiciones de carácter musical y en estilo popular. Asimismo, entre la primera y la quinta parte, como ya hemos apuntado, existen enlaces metapoéticos, ya que en ellas el propio autor se introduce para presentar su obra a sus protectores: en la primera, lo hace en su propio nombre, en los dos proemios en los que promete ofrecer su obra, lo cual se lleva a la escena precisamente en la última representación de la quinta parte.

Esta estructura circular y especular es bastante llamativa, y queda reforzada por otras correspondencias internas que hemos evidenciado. En particular, llama la atención el que las tres primeras partes se basan en una estructura ternaria, formada por los tres núcleos de los que se compone cada una de ellas: proemio a los Reyes Católicos – Arte de trovar – Proemio a los Duques de Alba (I); vida de Cristo (a su vez dividida en tres partes: Nacimiento – Pasión – Resurrección) – alabanzas a la Virgen – poesía de devoción (II); traducción-adaptación de las églogas virgilianas dedicadas a los Reyes Católicos y a su hijo, en función del Triunfo de la Fama – composiciones de ocasión y morales dedicadas a los duques de Alba – Triunfo de Amor (III). La cuarta y la quinta parte, en cambio, se fundan en otro esquema conceptual, que hemos llamado ‘puesta en abismo’: en la cuarta parte, tenemos una organización en cinco apartados, o sea una repartición que reproduce en miniatura la macro estructura del Cancionero; la quinta, también se basa en este procedimiento, pero de forma distinta: las ocho églogas, como se ha visto, pueden ajustarse al esquema siguiente: introducción (I) – vida religiosa (II-III-IV) – vida profana (V –VI-VII) – conclusión (VIII).

Dicho de otro modo, las ocho églogas repiten la ordenación estructural de las tres primeras partes de la recopilación: la primera égloga se corresponde con la primera parte, por su carácter introductorio y programático; las tres siguientes, con la segunda parte (vida religiosa), y las otras tres, con la tercera parte (vida profana). Queda así puesta aún más en evidencia la última égloga, por quedarse sin correspondencia, lo cual es una manera de insistir en su importancia, al ocupar un lugar destacado y único. Y es precisamente en esta última pieza donde se resuelve el conflicto entre los dos ámbitos sociales que abarcan todo el Cancionero: la corte y el campo. Los pastores, en esta última égloga, al salir del palacio “dexan de ser pastores”, como reza la rúbrica “Otra donde se introducen los mismos de



arriba y otra pastora que era esposa de aquel pastor y todos juntamente dexando de ser pastores se tornaron del palacio”. Es el momento final de las transformaciones: Gil, un cortesano que se había dado a la vida pastoril por amor de una pastora, vuelve a su estado primero, de la misma manera que su esposa, la pastora Pascuala, acepta ahora, por amor de Gil, dejar su vida de pastora y vivir en la corte.

Esta lógica de la transformación por contrastes especulares, que subyace a la estructura de todo el Cancionero, como he tratado de demostrar, puede quizás tener incluso su encarnación en un personaje emblemático: el de la Verónica, que aparece en la tercera égloga. Como sabemos, se trata de aquella mujer quien, según los evangelios apócrifos y la *Leyenda dorada*, había limpiado la cara del Crucificado con un lienzo, en el que se imprimió la “vera icona”, de dónde procede, por metátesis, su nombre. No cabe, creo, personaje más especular, en sentido físico y moral: el paño nos devuelve, para siempre, la cara del Crucificado, que es nuestro verdadero reflejo moral.

Funciona, por tanto, como un espejo, y no es casualidad que sea precisamente en la tercera égloga, la que se sitúa en el centro de las tres representaciones religiosas, en la que Encina introduce el personaje de la Verónica, entre la égloga del Nacimiento (II) y la de la Resurrección (IV). Además, el paño con la cara del crucificado se exhibe justo en los vv. 189-195, o sea en el centro geométrico de la obra, que suma un total de 368 vv. Verónica ha advertido a los dos personajes que se dirigen a la sepultura, que no podrán ver al cadáver, pero podrán ver el reflejo de su cara en el paño: “Y dexóme aquí imprimida / en el paño su figura / do parece la tristura / de su pasión dolorida / sin medida” (vv. 169-173). Y, frente a la insistencia de los dos peregrinos, Verónica les muestra el paño: “Veys aquí donde veréis / su figura figurada, / del original sacada / porque crédito me deys. / Si quereys su pasión apassionada / aquí la contemplareys” (vv. 190-196). Notemos incluso en el estilo el gusto por la repetición, con el elegante uso del políptoto: “veys – veréis”; “figura – figurada”; “pasión – apassionada”.

Por otra parte, hay que contextualizar el equilibrio y la simetría de la fachada del *Cancionero* enciniano de 1496 con el arte, figurativo y musical, de su tiempo, por ejemplo en la pintura de un Piero della Francesca (1416-1492) o en la arquitectura de un Palladio (1508-1580) donde las correspondencias simétricas y especulares eran elementos fundamentales, ya que hacían manifiesta la poética del humanismo, mediante la *imitatio* de los patrones artísticos de la antigüedad grecolatina. No se olvide la presencia importante de humanistas italianos en la corte de los Reyes Católicos, como Pedro Mártir de Anglería (1457-1526), quien había nacido en Arona. También se da una importante relación con el arte musical, del que Encina fue, como sabemos, uno de los máximos representantes de su época.

A este respecto, sabemos que el propio poeta compuso la música de muchos de sus propios poemas que aparecen en su cancionero, ya que se encuentran en el *Cancionero musical de Palacio*, una recopilación que, como sabemos, comenzó a fraguarse en el palacio ducal de los duques de Alba. Los musicólogos modernos han conseguido reconstruir las partituras de Encina. Es significativo que incluso en este ámbito se encuentren llamativas correspondencias armónicas entre la letra y la partitura: Juan José Rey, por ejemplo, da cuenta de cierto “madrigalismo” al estudiar algunas de estas partituras: “ciertos movimientos ascendentes o descendentes de la melodía parecen también seguir casi al pie de la letra los dictados del texto”<sup>13</sup>. Al estudiar los pentagramas de los textos encinianos compuestos por el mismo poeta-músico, y editados por Manuel Morais<sup>14</sup>, Álvaro Bustos Táuler señala que “uno de sus rasgos es una característica búsqueda de sencillez que se manifiesta en la frecuente correspondencia entre sílaba prosódica y sílaba musical”<sup>15</sup>.

En conclusión, ¿qué nos viene a decir este estudio de la *dispositio* del primer Cancionero de Juan del Encina? Creo que, ante todo, se trata de la confirmación, desde la macro-estructura, del mensaje fundamental de todas las obras que allí reúne el de Femoselle: el equilibrio, la armonía de un mundo en el que, bajo el mando de protectores justos y generosos, como los Reyes Católicos y los duques de Alba, el hombre encuentra su lugar en el mundo. La estructura exterior del Cancionero, que va a formar un “sistema” en el que cada elemento existe en función del otro, presenta, como se ha visto, una configuración de tipo especular, con un eje de simetría muy claro, que es la tercera sección. Si a esto añadimos las puestas en abismo de la totalidad del Cancionero en la cuarta y quinta sección, podemos decir que este organismo se cierra sobre sí mismo, tanto por el mecanismo del reflejo como por el de la auto-reproducción. Un mundo cerrado, pues, perfecto, en el que todo es armonía y equilibrio. ¿No es ésta la reproducción, el reflejo especular, de tejas abajo, del más allá paradisíaco, de aquella vida eterna donde todo será armonioso y donde reinará la ley del amor? ¿Aquel lugar en el que no hay sino luz y sonido, y en el que las almas ya no necesitan hablar, puesto que leen directamente en los pensamientos, como los ángeles, tal y como lo había descrito Dante?

Dicho de otro modo: la estructura especular que va formando el entero Cancionero en su cuidada *dispositio* según he intentado mostrar, puede considerarse

<sup>13</sup> J. J. REY MARCOS, *Estudio musicológico*, en *Obra musical completa de Juan del Encina* [grabación sonora, CD], Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp. 5-32 (p.26).

<sup>14</sup> M. MORAIS, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Diputación Provincial, 1997.

<sup>15</sup> Á. BUSTOS TÁULER, *Juan del Encina*, en *Historia de la métrica medieval*, ed. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, p. 909.

como una traducción visual, *more poetico*, de dicho reflejo del más allá en el más acá, del cielo en la tierra. Con todo, lo llamativo en Juan del Encina, un autor que desde luego distaba mucho de ser un místico, está en la elección de la corte como el lugar que prefigura en la tierra el más allá edénico. No es, por lo tanto, el tópico horaciano del *beatus ille* el que predomina aquí, sino todo lo contrario: se trata, más bien, de una alabanza de corte y menosprecio de aldea. Es la corte el lugar ideal, al que se acogen al final los pastores, huyendo de la vida “muy grossera y muy mala” del campo (VIII, 247) para entrar en el palacio ducal, que es definido por un pastor mediante la metáfora del “gran palacio del cielo” (IV, 9). Esta transformación virtuosa se debe a la fuerza del Amor, como lo afirma Mingo al hablar del “amorío”:

Es tan huerte zagalejo,  
miafé, Menga, el amorío  
que con su gran poderío  
haze mudar el pellejo,  
haze tornar moço al viejo,  
y al grossero muy polido,  
y al muy feo muy garrido,  
y al muy huerte muy sobejo.  
Haze tornar al cruel,  
cuando quiere, piadoso,  
haze lo amargo sabroso;  
haze que amargue la miel,  
haze ser dulce la hiel,  
y quita y pone cuydados,  
haze mudar los estados.  
¡Mira, mira quién es él ! (VIII, 273-288).

Podemos ver en esta exaltación del Amor, más allá del tópico virgiliano del *omnia vincit Amor*, y más allá también de las consabidas oposiciones petrarquescas, de raigambre provenzal, otro efecto especular, pero con reflejo deformante. Al mirarse en el espejo del Amor, los personajes se ven transformados, los defectos se tornan en virtudes y los más elevados y fuertes, pasan a ocupar el lugar más bajo, de acuerdo, claro está, con el famoso versículo del *Magnificat* (Lc 1,52). Pero la transformación, que es explícita en la última composición del Cancionero y que, de acuerdo con la ley del *decorum*, es presentada ante todo desde el punto de vista exterior, de las apariencias (buena parte de la octava égloga se dedica al cambio de vestuario que supone pasar del campo a la corte), puede leerse también a nivel moral como un cambio interior, una *metanoia*, una conversión. Y

se trata de una observación que quizás puede extenderse a todo el Cancionero, cuya fachada, con su arquitectura tan equilibrada y simétrica, puede interpretarse como el lado visible, corpóreo, de una dimensión invisible que se dirige al alma del hombre, que es invitada a operar una transformación, una “conversión” ante el espejo de su conciencia moral.

Estratto per autore