

INCIPT

XXXII - XXXIII

Seminario de Edición y Crítica Textual

Buenos Aires

2012 - 2013

ISSN 0326-0941

Incipit está indizada en las siguientes bases de datos bibliográficas: MLA (Modern Language Association), DIALNET (Universidad de La Rioja, España), International Medieval Bibliography (Universidad de Leeds, Inglaterra), Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica Francesco Datini (Prato, Florencia, Italia), Centre de documentation Andre Georges Haudricourt (CNRS, Francia), MEDIEVALIA (Universidad Autónoma de México), Portal del Hispanismo (Instituto Cervantes, España), IBZ (Internationale Bibliographie der geistes-und sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur / International Bibliography of Periodical Literature on the Humanities and Social Sciences), IBR (International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature on the Humanities and Social Sciences), estas dos últimas con sede en Berlín (Alemania).

Publicado por
Seminario de Edición y Crítica Textual
Riobamba 950 - 5º T (1116) - Buenos Aires
República Argentina
secrit@conicet.gov.ar

Impreso por Editorial Dunker
Ayacucho 357 (C1025AAG) - Capital Federal
Tel/fax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: info@dunker.com.ar
Página web: www.dunker.com.ar

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina
© 2013 Incipit
ISSN 0326-0941

INCIPIT

Fundador

†Germán Orduna

Director

José Luis Moure

Secretarías de Redacción

Georgina Olivetto

M^a Mercedes Rodríguez Temperley

Consejo Editorial

Hugo O. Bizzarri
(Université de Fribourg)

Gloria B. Chicote
(Univ. Nac. de La Plata)

Lilia E. F. de Orduna
(IIBICRIT)

Jorge N. Ferro
(IIBICRIT)

Leonardo Funes
(IIBICRIT)

Georgina Olivetto
(IIBICRIT)

Ma. Mercedes Rodríguez Temperley
(IIBICRIT)

Suscripciones y Canje

Silvia Nora Arroñada

Consejo Asesor

Vicenc Beltrán
(Università di Roma "La Sapienza")

Alberto Blecua
(Universidad Autónoma de Barcelona)

Giuseppe Di Stefano
(Università di Pisa)

Maxim P. A. M. Kerkhof
(Radboud Universiteit Nijmegen)

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid)

Alberto Montaner Frutos
(Universidad de Zaragoza)

†Margherita Morreale
(Università degli Studi di Padova)

Joseph T. Snow
(Michigan State University)

Isabel Uría
(Universidad de Oviedo)

Alberto Varvaro
(Università di Napoli)

Incipit es el Boletín anual del Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT). Destinado a difundir los trabajos del Seminario, publica colaboraciones originales dedicadas a los problemas y métodos de edición y crítica textual de obras españolas de la Península y de América, desde la Edad Media a nuestros días. También entran en su campo desde problemas codicológicos y noticias de archivos y repositorios bibliográficos hasta temas de lengua, estructura y estilo vinculados al texto o a la historia del texto. Ejercerá la dirección el Director del SECRIT, asistido por un Consejo Editorial y Asesor integrado por especialistas de la Argentina y del extranjero, que cumplirán funciones de referato.

INCIPIT
XXXII – XXXIII
(2012 – 2013)

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- La edición y anotación de textos teatrales del siglo XVI: problemas y casos**
- SAN JOSÉ LERA, Javier, Presentación 15
- BURGUILLO, Javier, Notas sobre la edición del teatro de Juan de la Cueva:
problemas y casos de *La comedia del tutor* 19
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús, En torno a la *Representación ante
el príncipe don Juan* de Juan del Encina: el texto del *Cancionero*
(1507) y de los pliegos 45
- MIER PÉREZ, Laura, Consideraciones textuales sobre el teatro
de Gil Vicente 65
- SAN JOSÉ LERA, Javier, *El bobo del colegio* de Lope de Vega. Notas para
una edición crítica 83
- VALERO MORENO, Juan Miguel, Lucas Fernández, *Farsas y églogas.*
Die Kunst der Fuge 107
- VÉLEZ SAINZ, Julio, Hacia una nueva edición crítica de la *Comedia
Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro 135

Homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz

- MOURE, José Luis, Presentación 159
- BOHDZIEWICZ, Soledad, *El Liber Mariae* de Juan Gil de Zamora.
Estado de la cuestión..... 167
- JANIN, Érica, Marcas de difusión oral en textos manuscritos
de clerecía: el caso del *Poema de Alfonso Onceno* en relación
con el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y el *Poema*
de Fernán González..... 191
- SARACINO, Pablo, El mito de origen de Castilla en la historiografía
española del exilio 209
- SOLER BISTUÉ, Maximiliano, La mirada de los nobles. Figuras
del lector modelo en la *Crónica de Pedro y Enrique* de Pero
López de Ayala..... 219
- ZUBILLAGA, Carina, La relación discursiva plegaria-profecía en la
Vida de Santa María Egipcíaca 231

DOCUMENTOS

- FUENTES, Juan y AVENOZA, Gemma, La traducción castellana
de los *Moralia in Job* atribuida a Pero López de Ayala:
edición del "Prologo de San Gregorio que enbio a San Leandro,
arçobispo de Seuilla" (BNM mss / 10136 fols. 1v-4r) 249

NOTA-RESEÑA

- María Carmen Marín Pina, *Páginas de sueños. Estudios sobre
los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Instituto
Fernando el Católico, CSIC, 2011 (Lilia Orduna)..... 271

RESEÑAS

- Santiago Disalvo, *Los monjes de la Virgen: representación
y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas
de Santa María de Alfonso X*, Newark, Delaware:
Juan de la Cuesta, 2013 (Gimena del Río) 295
- Javier Roberto González, *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza,
cosmos*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2013 (Gabriela V. Soria) 301
- Valdaliso Casanova, Covadonga, *Historiografía y legitimación
dinástica. Análisis de la crónica de Pedro I de Castilla*,
Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010 (Jorge Ferro)..... 305
- Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Hector H. Gassó,
eds., *Estudios sobre el "Cancionero General" (Valencia, 1511). Poeta,
manuscrito e imprenta*, Valencia: Universitat de València, 2012,
2 tomos (Leonardo Funes y Claudia Raposo) 308
- Roberto Mondola, *Dante nel Rinascimento castigliano:
L'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Nápoles:
Tullio Pironti, 2011 (Cinthia María Hamlin) 320
- Cristóbal de Molina, *Relación de las fábulas y ritos de los incas*,
edición de Paloma Jiménez del Campo, transcripción de Paloma
Cuenca Muñoz, coordinación de Esperanza López Parada, Madrid:
Iberoamericana-Vervuert, 2010 (Valeria Añón) 329
- El erudito frente al canon: Filología y crítica en Menéndez Pelayo
y Gaston Paris*, edición de Lidia Amor y Florencia Calvo,
Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2013
(Carina Zubillaga) 339
- LIBROS RECIBIDOS EN DONACIÓN..... 345
- NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS..... 347

EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN ANTE
EL PRÍNCIPE DON JUAN DE JUAN DEL ENCINA:
EL TEXTO DEL CANCIONERO (1507) Y DE LOS PLIEGOS¹

MARÍA JESÚS FRAMIÑÁN DE MIGUEL
Universidad de Salamanca

RESUMEN: La *Representación sobre el poder del Amor*, de Juan del Encina, publicada por primera vez en su *Cancionero* de 1507 y luego reimpressa en el de 1509 y 1515, también se difunde en las primeras décadas del siglo XVI como pliego poético, un formato del que se conservan ejemplares de cuatro ediciones diferentes. Revisar las modificaciones y variantes textuales de la obra entre la *princeps* y las sueltas, así como las diversas interpretaciones aportadas por la crítica constituye el eje del presente trabajo.

PALABRAS CLAVE: Teatro renacentista y pliegos poéticos – impresos teatrales quinientistas de Juan del Encina.

ABSTRACT: *La Representación sobre el poder del Amor*, by Juan del Encina, was first published as a *cancionero* in 1507. It was reprinted in 1509

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación "Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca", financiado por la Junta de Castilla y León (referencia SA155A11-1) y MICINN (referencia FFI2011-25582), que se realiza bajo la dirección del Dr. Javier San José Lera en el Depto. de Literatura española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca.

Incipit XXXII – XXXIII (2012 – 2013), 45-63

Entregado: 18/6/2013 - Aceptado: 26/8/2013

and in 1515. But this work also circulated as a chap-book during the first decades of the XVI century. Four different editions remain of this format. The aim of this paper is to revise the modifications and textual variants of the work from one format to the other, as well as the different interpretations found in the critical literature.

KEY WORDS: Renaissance theater and poetic chap-books – Juan del Encina's theatrical printed works.

La *Representación por Juan del Encina ante el muy esclarecido y muy illustre príncipe don Juan*, o *Representación sobre el poder del Amor*, fue escenificada en honor del recién desposado hijo de los Reyes Católicos, con motivo de su visita a Salamanca –ciudad de la que ostentaba el título de señor– a fines de septiembre de 1497². Pero, en lo que hace a su publicación, no se integra en las ediciones subsiguientes a la *princeps* del *Cancionero* de 1496, esto es, ni en la impresión sevillana de 1501 (Juan Pugnier y Magno Herbst, 16 de enero) ni en la burgalesa de 1505 (Andrés de Burgos, 13 de febrero). Todas ellas ciñen la producción dramática de Encina a las 8 églogas iniciales: dos de Navidad, dos de Pascua, dos de Carnaval y dos de amores³.

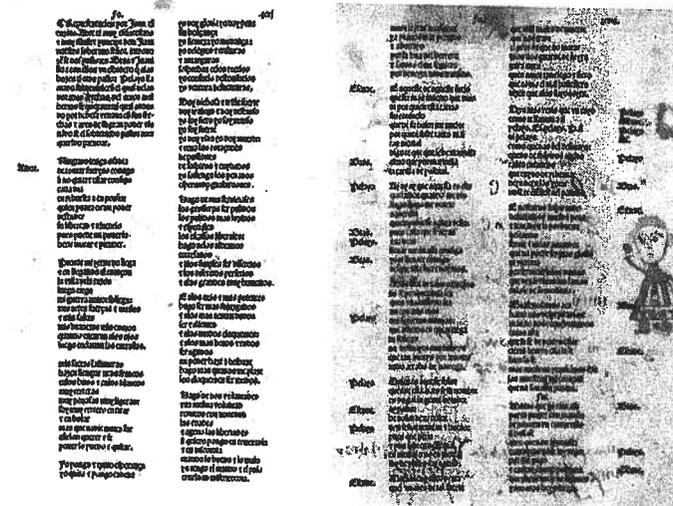
Transcurren nueve años desde aquella circunstancial puesta en escena hasta que la *Representación* ve la luz, por vez primera, en el *Cancionero* de 1507 (taller de Hans Gysser, 5 de enero), precedida de otra pieza, la *Égloga de las grandes lluvias*, que Encina había compuesto para ser representada en la corte ducal de Alba en la Navidad de 1498⁴. Un rasgo peculiar las hermana, a la vez que las diferencia de la restante producción dramática: la ausencia del villancico con el que el poeta y músico acostumbra a cerrar

² Detalla la circunstancia concreta Pérez Priego (1999: 66-67); con más amplia contextualización (1997 y 2007).

³ Se localizan en la sección final del *Cancionero* de 1496, entre los fols. CIIIr y CXVv. Una reproducción facsimilar, realizada a partir de la edición de Emilio Cotarelo (1928), permite su consulta en red a través del enlace <<http://www.cervantesvirtual.com>>. A esa foliación me atengo.

⁴ La datación se apoya en la mención recogida en los vv. 81-84 de la obra: “[Juan] Pernotar, asmo se debe / tan gran trasquelimocho, / año de noventa y ocho / y entrar en noventa y nueve” (Del Río, 2001: 94). El subrayado es mío.

sus textos teatrales⁵. Si ello sorprende en la *Égloga de las grandes lluvias*, por tratarse de una égloga navideña aunque bastante adelgazada, más llamativo resulta en el caso de la *Representación sobre el poder del Amor*, debido a la reiterada mención de entonar tal villancico entre todos los personajes. En concreto, bajo la rúbrica *Fin*, los versos 441-450 de la última estrofa enhebran el siguiente diálogo: “[BRAS]: Ahotas que yo cantasse / por tu prazer, con Juanillo, / de amores un cantarcillo / si hallasse / otro que nos ayudasse. / [PELAYO] Canta, Bras, yo te lo ruego / por san Pego. / [ESCUADERO] Y cantad, cantad, pastores, que para cantar de amores / aydaros he yo luego” (Del Río, 2001: 115-116)⁶.



Fol. 96r y fol. 98r del *Cancionero* de 1507, correspondientes al inicio y final de la *Representación ante el príncipe don Juan* (Real Biblioteca de Palacio: I-B-15).

⁵ Esta característica textual se mantiene en las dos últimas reediciones del *Cancionero*: en la también salmantina de Hans Gysser (7 de agosto, 1509), que es la más completa recopilación teatral por incluir el Aucto del repelón y la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*; y en la zaragozana de Jorge Coci (15 de diciembre, 1516), que excluye estos últimos títulos (Norton, 1978: nº 560 y nº 691, respectivamente). Por otro lado, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, la única pieza de Encina compuesta en arte mayor, y de desenlace trágico, carece de composición musical alguna.

⁶ El subrayado es mío.

Acaso la compaginación de ambas piezas en los folios finales del *Cancionero* de 1507 pueda tener que ver con este hecho, pues ambas sitúan el inicio de texto a comienzo de folio, en columna a, y ambas lo concluyen haciendo coincidir el respectivo verso final con la última línea de folio, en la columna b. En concreto, la *Égloga de las grandes lluvias* se extiende, con esa ajustada disposición, desde el fol. 94v al 95v, y la más extensa *Representación sobre el poder del Amor*, desde el 95v al 98r. Este es el último folio del volumen y, también, del quintero con el que finaliza el impreso: según la colación de signaturas (a-1⁸ m¹⁰), los 98 folios de que consta se agrupan en once cuadernos y el citado quintero (Norton, 1978: n^o 552). En consecuencia, los versos de cierre de la *Representación sobre el poder del Amor* —incluida una errata— ponen fin al texto cancioneril en las líneas 48-49: «que para cantar de amores / *yaudaros* ['ayudaros'] he yo luego». El verso del folio 98 está en blanco.

Por su parte, el colofón aparece estampado en la columna b del folio 91v, en paralelo al villancico que cierra la égloga octava, situado en la columna a: «Ninguno cierre las puertas, si Amor viniere a llamar»⁷. Un extenso poema religioso («Coplas en loor del apóstol | sant Pedro») ⁸ ocupa los folios siguientes, 92r a 94r, antes de dar paso a las dos nuevas églogas citadas; por lo tanto, esta última entrega dramática queda nítidamente diferenciada de la primera, las ocho églogas del cancionero cuatrocentista.

Al hilo de la disposición textual, conviene recordar que, ausente Encina de tierras españolas por entonces, el *Cancionero* de 1507 dista de la impecable presentación y exquisitez formal del revisado por el propio autor en 1496⁹. Cifrándonos a las dos piezas teatrales, se observa que se

⁷ Dice el colofón: «Fue esta presente obra empri- | mida por Hans Gysser aleman d | Silgēstat en la muy noble & leal | cibdad de Salamanca: la qual | acabose a .v. de enero del año de | mil quinientos siete» (Norton, 1978: n^o 552).

⁸ Puede leerse en Pérez Priego (1996: 185-204).

⁹ El análisis de la disposición textual, o *mise en texte*, de las composiciones del *Cancionero* de 1496 ha sido estudiado atendiendo a la organización general de sus materiales, tanto en prosa como en verso, por Beltrán Pepió (1999) y Bustos Táuler (2009a); han examinado en detalle secciones concretas de esa magna recopilación, entre otros, Bustos Táuler (2008) y Haro Cortés (2003); y han prestado atención a las rúbricas y marcas tipográficas que Encina inserta, o hace insertar, en esta cuidada edición del incunable salmantino Botta (2001) y

deslizan algunos errores de impresión. Por ejemplo, en la primera columna del fol. 94v, correspondiente a la *Égloga de las grandes lluvias*, aparecen dos parlamentos consecutivos atribuidos a un mismo interlocutor, Juan (vv. 21-24 y, a continuación, vv. 25-27, estos en nueva estrofa), a su vez seguidos de otras dos intervenciones sucesivas, de nuevo en boca de un mismo personaje, en este caso, Antón (vv. 28-32 y después, en nueva estrofa, v. 33)¹⁰. Menos evidente, en cambio, a efectos teatrales, es el error del v. 41 (en cursiva) «Cuidado que con más cuidado / deven estar nuestros amos», suplido por la lección de los cancioneros de 1507 y 1509: «Cuido que con más cuidado...» (Pérez Priego, 1991: 193; Del Río, 2001: 92).

De modo similar, la *Representación sobre el poder del Amor* omite la preposición en la prolija enumeración de efectos transformadores del amor (en cursiva): «Hago de los aldeanos / cortesanos / y a los simples ser discretos / y a los discretos perfectos» (v. 59). Asimismo lee *quería*, frente a *querría* (v. 139), forma de todos los demás cancioneros; emplea por errata *sones a ha*, frente a *soncas, ha* (v. 265), lección del *Cancionero* de 1509; finalmente, lee «Dezí, señor nombre y bueno», que los editores modernos enmiendan por «Dezí, señor noble ['noble'] y bueno» (v. 396)¹¹.

Bustos Táuler (2009b). Cualquiera que sea la perspectiva adoptada, los estudiosos coinciden en ver a Encina como el supervisor de todo el proceso de publicación, desde la ordenación de los textos, agrupados en 15 secciones encabezadas por rúbrica propia, hasta la compaginación de los folios de acuerdo a una calculada dispositio en la secuenciación de las composiciones, para lo que ajusta la extensión de las columnas, cuida la distribución simétrica de poemas y rúbricas, y tiende a encajar los comienzos de poemas al inicio de página (Beltrán Pepió, 1999: 29-32). El despliegue de recursos tipográficos empleados conduce a Patrizia Botta (2001, II: 376) a afirmar que «con toda seguridad es una edición que cuida el propio autor trabajando directamente con los cajistas, decidiendo él mismo la estética general de la edición y todos los criterios de presentación, desde las graffias hasta la división del contenido».

¹⁰ La redistribución propuesta por Pérez Priego (1991:192) asigna a Juan el v. 25, cuyo saludo «En buen ora estéis, zagales» es contestado por Rodrigacho: «Y en tal vosotros vengáis» (v. 26), y luego por Miguellajo: «A gran abrigada estáis» (v. 27). Por su parte, a la frase de Antón «¡Para en tales temporales!» (v. 28), responde Rodrigacho en los 4 vv. siguientes: «Estos males / así se han deperpassar. / Ora, sus, sus, assentar / tras aquestos barrancales», para intervenir de nuevo Antón en v. 33: «Estamos bien abrigados». Alberto del Río (2001: 92 y 261a) opta, en el primer caso, por la alternancia Juan (v. 25) – Rodrigacho (v. 26) – Juan (v. 27), y concuerda con Pérez Priego en los restantes versos.

¹¹ En Pérez Priego (1991: 204, 206, 212 y 218, respectivamente) y en Del Río (2001: 103, 106, 110 y 114; así como 262a, 263a y 264b, respectivamente).

Ahora bien, si nos atenemos a la otra gran tradición textual que ha transmitido estas piezas, la de los pliegos poéticos quinientistas, entramos en otro rango de análisis, pues especialmente en el caso de la *Representación sobre el poder del Amor*, los cuatro pliegos conservados presentan modificaciones e incluso enmiendan algunos errores respecto del texto cancioneril de 1507. Por la trascendencia de los cambios y variantes, y por ser, de todas las de Encina, la obra que gozó de mayor difusión en este soporte editorial, centro en ella mi atención.

Bajo el título de *Égloga trobada por Juan del Encina*, nos han llegado cuatro sueltas, todas ellas sin indicaciones tipográficas (Rodríguez-Moñino, 1977: 63-64). Por orden cronológico:

que amor es de tal suerte
que de mil males de muerte
que nos trata
el peor el que nos mata
vós nos guardad de su yra
mira mira
que amor es ciego e fiero
que como el mal ballero
tira mas resio q vn raxo
de pelayo
que tal qdas d' d'mazo
que quedo de sospiron ancho
tanto en ancho
que cyudo de rebentar
de dexa dexa los botar
no se te queca en el pancho
ni afe señor
sea parto nos d'speñamos
mas no nos reid'ojamos
como alla
que la fe de dentro esta
que la fe de dentro este
bien lo fe
mas nros requiebros son
las muestras del coragon
que no son a sin porque
de abotas que yo cantasse
por su pnyer con juantillo
de amoxas vn cantarillo
si ballasse
otro que nos ayudasse
de canno canno pastorca

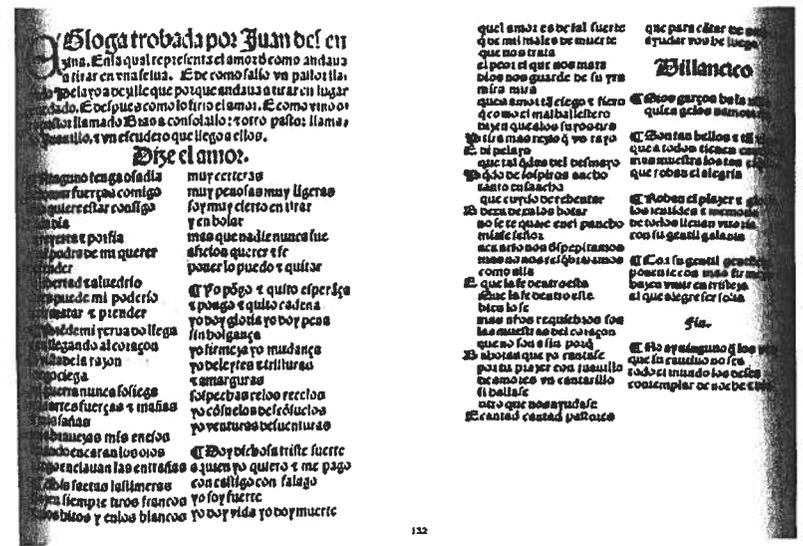
que para cñar de amoxas
ayudar vos de luego.
Billancico.
Que los gargos ha la niña
quien glosa nanaoaria
Que son tan bellas y rã bñuos
que a todos tien cannos
mas muestralos rã el d'nos
que roban el alegrã.
Que roban el plazer y gloria
los sentidos y memoria
de todos lluevan vitoria
cõ su gentil galacia.
Que lo su gentil gentileza
ponen fe con mas firmeza
hacen bluir en tristiza
al que alegre ser solia
Fin.

que ninguno e de tal suerte
de tomar fuerças conmigo
si no quiere estar conmigo
caba bñ
en reperta y en posia
que puda de mi querer
defender
su libertad y alueorio
puea puea de mi poderio
forir marar y prender
Que doxos mi yera vo llega
y en llegando al coragon
la vista dela raxo
luego ciega
mi guerra nunca sollega
mis artes fuerças y mañã
y mis sñias
mis bñauzas mis mojos
quando mearan los ojos
luego espelan las gñas
Que de las factas lastimeras
hacen siempre tros franco
calos pños e en los blancos

Égloga trobada por Juã del Encina. En la q̃ representa el amor d' como andava a tirar en vna selua. E de como fallò vn pastor llamado pelayo a deulle que por que andava a tirar en lugar d' uexado. E d' p'uea como lo fiero el amor. E como vino otro pastor llamado Bias a consolarlo: e otro pastor llamado Panillo: e vn estruero que llego a ellos.
Dize el amor.
ninguno tenga ofadia
de querer fuerças conmigo
si no quiere estar conmigo
caba bñ
en reperta y en posia
que puda de mi querer
defender
su libertad y alueorio
puea puea de mi poderio
forir marar y prender
Yo pongo e quito esperanga
yo pongo e quito cabena
yo doy gloria yo doy pena
sin bolganga
yo firmeza yo mudanga
yo deleytes e tristuras
e amarguras
sospexas e los reccios
yo cõfiteos de cõfiteos
yo venturos de venturas
Yo pongo e quito esperanga
yo pongo e quito cabena
yo doy gloria yo doy pena
sin bolganga
yo firmeza yo mudanga
yo deleytes e tristuras
e amarguras
sospexas e los reccios
yo cõfiteos de cõfiteos
yo venturos de venturas
Yo pongo e quito esperanga
yo pongo e quito cabena
yo doy gloria yo doy pena
sin bolganga
yo firmeza yo mudanga
yo deleytes e tristuras
e amarguras
sospexas e los reccios
yo cõfiteos de cõfiteos
yo venturos de venturas

H. 1r y h. 4v de la *Égloga trobada*: Sevilla, Jacobo Cromberger. c. 1510-1516?, pliego reproducido en facsímil por Martín Abad: 1999, sin foliación.

- La más temprana habría salido de las prensas sevillanas de Jacobo Cromberger entre 1510-1516, según el estudio tipo-bibliográfico de Martín Abad (1998: 8-9)¹².
- Otra seguramente fue impresa en Toledo por Juan de Villquirán hacia 1513-1520, según Norton (1978, nº 1132)¹³.
- Una tercera probablemente fue impresa en Burgos por Fadrique de Basilea o Alonso de Melgar, entre 1515 y 1519, según Fernández Valladares (2005, nº 101, matizando a Norton: 1978, nº 302)¹⁴.
- Una cuarta es datada hacia 1525 por Salvá y Mallen (1872, nº 1228)¹⁵.



H. 1r y h. 4v de la *Égloga trobada*: Toledo, Juan de Villquirán, c. 1513-1520, pliego en edición facsímil en *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto*, 1976: 125 y 132.

¹² Hay reproducción facsimilar en Martín Abad (1999, sin foliación), y estudio pormenorizado de Pérez Priego (1999: 62-77), de los que me sirvo.
¹³ Hay reproducción facsimilar en *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto* (1976: 125-132), que utilizo. Se describe en García-Bermejo (1996: 1510 [11]).
¹⁴ Descrita por García-Bermejo (1996: 1510 [15]).
¹⁵ Hay reproducción facsimilar en *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 1964, II: 1-8 (pliego xiv), que utilizo. Descrito por García-Bermejo (1996:1520 [29]).

Las cuatro han sido examinadas, en relación al texto impreso en los cancioneros, por Pérez Priego (1991: 28-31 y 201-220; 1999: 70-75), mediante un exhaustivo análisis ecdótico, que hoy es punto de partida obligado tanto para el editor como para el estudioso de la obra enciniana¹⁶. Apoyándome en su aportación, me detengo en tres apartados que concentran la mayor divergencia textual entre uno y otro formato editorial, el pliego y el cancionero, a fin de proponer una serie de consideraciones sobre la difusión de esta *Representación* del salmantino en los albores del Quinientos. Así pues, reseño, por este orden, variantes textuales, lecturas divergentes o erróneas y, por último, modificaciones que presenta la obra entre la serie de cuatro pliegos y la compilación cancioneril de 1507, en la que se basan las posteriores de 1509 y 1515.

VARIANTES TEXTUALES

- Tres variantes de los pliegos mejoran el texto del *Cancionero*. El v. 168, necesario para completar los 10 vv. de la estrofa¹⁷, falta en todos los *Cancioneros*, pero se halla en los pliegos: «aunque vengas mas perhecho ['perfecto']»¹⁸.
- El v. 191 debe leerse «Quedate agora, malvado», en rima con *señalado*, *lastimado*; en el *Cancionero* el término utilizado es «villano»¹⁹.
- Por último, «tras el v. 239, debe omitirse un verso superfluo, que traen los cancioneros pero que desechan con razón las sueltas ("con un canto")» (Pérez Priego, 1991: 30-31 n.). En efecto, su

¹⁶De igual modo tengo en cuenta el aparato crítico preparado por Del Río (2001: 261-267) en su edición del *Teatro* de Juan del Encina.

¹⁷La *Representación* se atiene al siguiente esquema métrico, con dos vv. de pie quebrado en su interior: ABBaACcDDC (Del Río, 2001: lxvi).

¹⁸«Veamos tú con tu frecha / Muy perhecha, / Aunque vengas más perhecho, / Si tiraras más derecho / O por arte más derecha» [vv. 166-170]. El subrayado es mío.

¹⁹«Quédate ahora, malvado, / En ese suelo tendido, / De mi mano mal herido, / Señalado, / Para siempre lastimado» [vv. 191-195]. El subrayado es mío.

presencia altera la métrica, pues obtendríamos una estrofa de 11 vv. en lugar de 10.

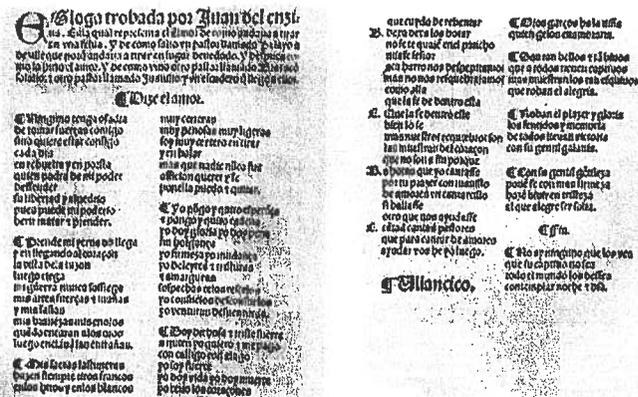
BRAS ¿Y por dónde fue?
PELAYO No sé,
 porque assí como me dio,
 luego la pata aballó,
 tal quedé
 que no vi por dónde fue;
 presumía tanto, tanto
 que era encanto.
BRAS Quisiera que le mataras
 o que le despepitaras ['descalabraras'].
 [con un canto]
 Sí, ipara Sant Hedro santo! [vv. 231-240]

LECTURAS ERRÓNEAS / DIVERGENTES

En sentido inverso, las sueltas presentan ciertas lecturas erróneas o desechables, respecto a las del *Cancionero*, cuyo cotejo se aprecia mejor en el cuadro general anejo, que en la siguiente enumeración. Así, los pliegos suprimen 4 versos en la escena clave en la que el pastor Pelayo es asaeteado por Amor (vv. 187-190); asimismo transcriben de modo diverso los versos 261-265; también omiten otros 4 vv., del 306 al 309; finalmente, suprimen una estrofa, esto es, 10 vv., de toda la intervención del escudero, situada al cabo de la obra, que es totalmente autorreferencial, tanto en lo que se refiere a su condición nobiliaria como en lo que concierne a su estado de enamorado (v. 421-v. 431)²⁰. Esta supresión

²⁰La relación pormenorizada de variantes textuales introducidas en los cuatro pliegos, respecto del *Cancionero* de 1507, es detallada por Pérez Priego (1999: 73-74), quien subraya toda una serie de errores conjuntivos y lagunas comunes de las sueltas entre sí. Este hecho, unido al de mejorar en tres ocasiones la lectura del texto cancioneril, le lleva a postular la existencia de un original que no contuviera dichos errores, del que habría surgido, por una

sí me parece significativa como indicio de una posible adaptación de la *Representación* a ambientes no cortesanos. Al elidir la estrofa, los pliegos unen dos intervenciones del pastor Bras, una dirigida a Pelayo, que acaba de 'resucitar': «Dexa, déxalos votar, no se te cuajen en el pancho» [los suspiros]; y otra dirigida al escudero: «Miafé, señor / acá harto nos desepitamos, / mas no nos resquebrajamos [sic] / como allá / que la fe de dentro está». Sin embargo, esa contraposición entre *acá # allá* (mundo rústico *versus* mundo cortesano) queda difuminada al omitirse el parlamento del escudero en el que se verbaliza el modo de sentir amores entre damas y caballeros mediante los términos característicos de la lírica cortés: «... desvelamos nuestra pena / ... deseando / servir y morir amando; / ... por servicio de las damas» (vv. 424-426-427-430).



H. 1r y h. 4v de la *Égloga trobada*, c. 1525, pliego editado en facsimil, *Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 1964, II [nº XIV]: 1 y 8.

parte, una copia interpuesta de la que descenderían los cuatro pliegos conservados; y por otra, una segunda rama textual, que habría servido de base a la compilación del Cancionero de 1507 y de los subsiguientes de 1509 y 1515. El *stemma*, construido a partir de todos los testimonios conservados, se halla en Pérez Priego (1999: 75).

CANCIONERO		PLIEGOS	
• Versos 187-190			
PELAYO	¡Ay, ay, ay, que muerto soy!	PELAYO	¡Ay, ay, ay, que muerto soy!
	¡Ay, ay, ay!		
AMOR	Assí, don villano vil, porque castiguen cient mil, en ti tal castigo doy quédate agora, <i>villano</i> , en esse suelo tendido [...]	AMOR	Quédate agora, malvado, en esse suelo tendido [...]
• Versos 261-265			
BRAS	[...] ¡Juanillo!	BRAS	A, Juanillo, ¿dónde estás?
JUANILLO	¿Qué?	JUANILLO	¿Qué, Bras?
BRAS	Muestr'acá.	BRAS	Muestra acá tu barril, daca;
JUANILLO	Tu barril acá me saca. Daca, taste, da, da, daca.	JUANILLO	Toma allá.
BRAS	¿Tienes agua?	BRAS	¿Tienes agua? Di.
JUANILLO	Soncas, ha.	JUANILLO	Soncas, ha.
BRAS	Échame una poca aquí.	BRAS	Échame una poca aquí.
JUANILLO	Para a[h]í.	JUANILLO	Para a[h]í.
• Versos 306-309			
ESCUADERO	Dezidme agora, pastores, ¿qué mal tiene este pastor?	ESCUADERO	Dezidme agora, pastores, ¿qué mal tiene este pastor?
BRAS	Tiene, a la mi fe, señor, mal de amores, de muy chapados dolores.	BRAS	Tiene, a la mi fe, señor, mal de amores, de muy chapados dolores.
ESCUADERO	¿Y <i>burláis</i> o <i>departís</i> ? ¿Qué <i>dezís</i> ?	ESCUADERO	¿Y amores acá sentís?
BRAS	Digo que no burlo, no, Qu'el Amor lo perhirió.	BRAS	Toma si sentimos.
ESCUADERO	¿Y amores acá sentís?		Sentimos mala ventura que hartas vezes por zagalas los llatidos de sus galas y fermosura
BRAS	Sentimos, mala ventura, hartas vezes por zagalas; los llatidos de sus galas y fermosura nos encovan en tristura.		nos encovan en tristura [...]

• Versos 421- 431			
BRAS	Dexa, déxalos votar, no se te cuajen nel pancho	BRAS	Dexa, déxalos votar, no se te cuajen en el pancho
ESCUADERO	Y nosotros, sospirando, desvelamos nuestra pena y tenémosla por buena, deseando servir y morir amando; que no puede ser más gloria ni victoria, por servicio de las damas, que dexar vivas las famas en la fe de su memoria.		Miafé, señor, acá harto nos despepitamos, mas no nos requebrajamos como allá que la fe de dentro está.
BRAS	Miafé, nosotros acá harto nos despepitamos mas no nos requebrajamos como allá, que la fe de dentro está.		

3. MODIFICACIONES DEL TEXTO

Tres son las modificaciones que presentan las cuatro sueltas respecto del *Cancionero*: (a) la rúbrica inicial, (b) una interpolación de cuatro estrofas a partir del v. 350 y (c) la inclusión, ya mencionada, de un mismo villancico de cierre, «Ojos garços ha la niña», con idéntica estructura métrica en todas ellas: un cantar inicial seguido de 4 mudanzas.

3.1. La rúbrica de los pliegos es muy diferente a la de la versión cancioneril: la formulación retórica, construida sobre un marcado hipérbaton, acorde con el registro culto del auditorio a quien iba destinada inicialmente la representación en el *Cancionero*²¹, desaparece ahora en favor de una exposición directa y concisa de los hechos:

²¹ El texto del *Cancionero* de 1507 dice: «Representación por Juan del Enzina, ante el muy esclarecido e muy illustre príncipe don Juan, nuestro soberano señor. Introdúzense dos pastores, Bras y Juanillo, e con ellos un escudero que a las bozes de otro pastor, Pelayo

Égloga trovada por Juan del Enzina, en la qual representa el Amor de cómo andava a tirar en una selva. E de cómo salió un pastor llamado Pelayo a dezille que por qué andava a tirar en lugar devedado. E después cómo lo firió el amor. E cómo vino otro pastor llamado Bras a consollarlo, e otro pastor llamado Juanillo, e un Escudero que llegó a ellos²².

Como se ve, su contenido traduce una pauta escénica concreta, con la mención de los personajes por riguroso orden de aparición, junto a su respectiva función. Por el contrario, la rúbrica del *Cancionero*, a causa de cierto retorcimiento expresivo y una sintaxis latinizante, relega al final la presencia del personaje Amor, cuando él es el protagonista único de toda la escena inicial: nada menos que 100 vv., casi la cuarta parte de la obra en esa edición (consta de 450 vv.).

De igual modo, la rúbrica de los pliegos omite el destino inicial de esta creación dramática, con lo que amplía sus posibilidades de difusión hacia un público más heterogéneo y a nuevas circunstancias (Pérez Priego, 1991: 28), una característica sobre la insistiré más tarde.

3. 2. A partir del v. 350, el texto de los pliegos interpola una amplificación de 40 versos que contiene una prolija enumeración de enamorados sojuzgados por Amor, que de alguna manera subvierte la perfecta simetría y tensión dramática con las que el texto cancioneril construye ese pasaje.

Recordemos la escena: con Pelayo desmayado en el suelo, se ha iniciado un mano a mano entre Bras y el escudero, quien, muy extrañado por el caso del pastor herido de amor, dirige al rústico la pregunta clave en la obra: «¿Y amores acá sentís?» (v. 310). Entonces, a través de un

llamado, sobrevinieron; el qual de las doradas frechas del amor mal herido se quexava, al qual andando por dehesa vedada con su frechas e arco, de su gran poder ufanándose, el sobredicho pastor avía querido prender» (fol. 96r). Transcribo directamente del ejemplar de la Real Biblioteca de Palacio en Madrid (I-B-15), gracias a la amabilidad de D. Andrés Escapa que me ha facilitado la consulta. Desarrollo abreviaturas, restituyo el valor consonántico de *u* y el vocálico de *v*, empleo mayúsculas y acentúo conforme al uso moderno, y resuelvo el signo tironiano de acuerdo a la conjunción empleada en el impreso (e).

²² Transcribo a partir del facsímil del pliego sevillano, reproducido en Martín Abad (1999, sin foliar), y de acuerdo a los criterios arriba expuestos.

ágil intercambio de parlamentos, el escudero deja asentado el poder subyugador del amor, que alcanza a «grandes señores, / sabios / y discretos» (vv. 340-345)²³. En ese punto Bras le pide que ejemplifique también con pastores, y el escudero, de acuerdo con su rango, cita a Salomón, David con Bersabé y Sansón con Dalila; a lo cual Bras contrapone de inmediato otros tres casos de enamorados rústicos, comenzando por sí mismo:

Y aun a mí me a rebocado / el Amor malvado, ciego, / por la sobrina del crego. / [...] Y a Pravos trae perdido / y aborrido / por la hija del herrero. / Y Santos, el meseguero, / por Beneita anda transido (vv. 351-360).

Sin embargo, los pliegos rompen esa contraposición simétrica al introducir, tras Dalila y Sansón, una retahíla de 19 nuevas parejas de personajes y dioses mitológicos (salvo la bíblica de Jacob y Raquel) sojuzgadas por amor²⁴, un recurso que toda la crítica señala como una concesión a la tradición genérica de los “triumfos de amor” (Pérez Priego, 1991: 29). Ahora bien, esas largas enumeraciones formaban parte de la argumentación retórica que exige el oficio suasorio: en este caso la prolija relación estaría usada para encarecer la omnipotencia del amor. El propio Encina utiliza este recurso en la *Égloga de Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio* (vv. 385-412) para ilustrar casos de mujeres ‘virtuosas’ que resistieron el acecho masculino (Del Río, 2001: lxii).

3.3. Como ya se ha indicado, los cancioneros de 1507, 1509 y 1516 concluyen con una invitación al canto de los tres protagonistas en escena: el escudero y los pastores Pelayo y Bras; pero no insertan tal cantar tras los vv. 446-450, que constituyen el fin de la obra:

²³ De este modo, el lector/espectador asiste a una formulación de la pasión amorosa, no desde la perspectiva de quien la provoca, esto es, el Amor –como había ocurrido en la escena inicial–, sino desde la perspectiva de quienes la experimentan: dos sujetos, uno escudero y otro rústico (Bras), cada cual desde su estado y condición.

²⁴ La relación aparece relegada a nota, mencionada en la introducción, o bien consignada en el aparato crítico por los editores modernos, Pérez Priego (1996: 330-331 y 29) y Del Río (2001: 265b-266b).

[BRAS] Ahotas que yo cantasse / por tu prazer, con Juanillo / de amores un cantarcillo / [...]

[PELAYO] Canta, Bras, yo te lo ruego [...]

[ESCUADERO] Y cantad, cantad, pastores / que para cantar de amores / ayudaros he yo luego.

Por el contrario, las cuatro sueltas incluyen, con leves variantes gráficas, un villancico del *Cancionero* de 1496, también presente en el *Cancionero musical de palacio*: «Ojos garzos ha la niña» (Jones y Lee, 1979: 149), aunque dicha pieza no figura entre las musicadas por Encina en el citado repertorio (Jones y Lee, 1979: 379-381). Como bien apunta Pérez Priego (1991: 30-31), la letra de «Ojos garzos ha la niña» nada tiene que ver con la acción dramática, porque en ella no ha intervenido ninguna mujer concreta, sino cuatro personajes masculinos que hablan de los efectos del amor²⁵.

Por otra parte, el hecho de que, el *Cancionero* de los Duques de Calabria, impreso en Venecia en 1556, incluya una versión reducida de este villancico (el cantar inicial y una sola mudanza de 5 vv., más el verso de enlace y el de vuelta [Mitjana, 1944: 35]), ha llevado a pensar en una posible representación de la obra en la corte valenciana de Germana de Foix y Fernando de Aragón, su segundo marido; una corte de gustos italianizantes y muy aficionada al fasto cortesano (Becker, 1987: 33).

Sin duda ese planteamiento, apuntado por el villancico inserto en los cuatro pliegos, remite a un marco celebrativo específico para esta obra: una ocasión nupcial, o si se quiere, el festejo de una boda o un matrimonio, en el que la novia es la protagonista y, en consecuencia, la figura ensalzada en ese canto final. La inclusión de ese concreto villancico en torno a ‘la niña’ vendría a indicar hasta qué punto la pieza, independizada de su destino inicial –el recreo cortesano de un

²⁵ Puestos a buscar en esa dirección, entre las piezas musicadas por el salmantino en el *Cancionero musical de palacio*, figura «Pelayo, ten buen esfuerço», un villancico con un juego de tres mudanzas: las dos primeras corren a cargo de un pastor, que intenta reanimar a Pelayo desmayado, y la última, a cargo del propio Pelayo, que interviene para renegar de la vida (Pérez Priego, 1996: 1018-1019; Jones y Lee, 1979: 380).

príncipe y su séquito—, ha ampliado sus posibilidades de representación en las primeras décadas del Quinientos: ahora festeja unos esponsales. En verdad la *Égloga* —título de los pliegos— no es una “representación matrimonial” (obra de temática amorosa y resolución final en boda), pero sí pudo haberse escenificado dentro de ese encuadre celebrativo.

De ese modo, las diferencias textuales hasta ahora examinadas vienen a ilustrar el recorrido experimentado por el teatro de Encina: gesta su obra en palacio, inicialmente vinculado con la casa Ducal de Alba, pero la temprana transmisión en sueltas de algunas piezas —merced al desarrollo de la imprenta— permite su llegada a un público amplio y desvinculado ya del control autorial sobre las obras. Otro tanto sucede a otro gran autor dramático de esta llamada «primera generación» como Gil Vicente, en relación con la corte portuguesa, y poco después con Bartolomé de Torres Naharro, si bien el extremeño experimentará en mayor medida «una trayectoria que va desde los círculos cortesanos hasta una pujante masa urbana»²⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Autos, Comedias y Farsas de la Biblioteca Nacional*, 1962-1964. Vols. I y II, Madrid: Joyas Bibliográficas (Colección Joyas Bibliográficas. Serie Conmemorativa, XII-XIII).
- BECKER, Danièle, 1987. “De l’usage de la musique dans le théâtre de Juan del Encina”, en *Juan del Encina et le théâtre au 15^{me} siècle*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 27-56.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicenç, 1999. “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en J. Guijarro Ceballos, ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 27-53.

²⁶ En palabras de Laura Puerto Moro (2013: 19), inspiradora de esta reflexión, a quien agradezco haberme facilitado las galeradas de este interesante trabajo para su consulta.

- BOTTA, Patrizia, 2001. “Las rúbricas en los cancioneros de Encina y de Resende”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, eds., *Canzonieri iberici*, Noia: Toxosoutos; Padova: Università de Padova, II, 373-389 (Biblioteca Filológica, 8).
- BUSTOS TAULER, Álvaro, 2009 (a). *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid: Federación Universitaria Española.
- , 2009 (b). “Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”, en Jesús Cañas Murillo, Francisco J. Grande Quejigo y José Roso Díaz, coords., *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 349-366 [Actas del XII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Cáceres, 25-29 de septiembre de 2007].
- , 2008. “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en Javier San José Lera, dir.; Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez, eds., *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 507-517.
- COTARELO MORI, Emilio, ed., 1928. *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Madrid: Real Academia Española [reimpresión en 1989, Madrid: Arco Libros].
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, 2005. *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, vols. I y II, Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel-Marón, 1996. *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HARO CORTÉS, Marta, 2003. “La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina”, en Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antoni Tordera, eds., *Cuadernos de Filología*, Anejo L. *Homenaje a Luis Quirante*, Valencia: Universidad, I: 191-204.

- JONES, Royston Oscar y Carolyn R. LEE, eds., 1979. *Juan del Encina, Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid: Clásicos Castalia.
- MARTÍN ABAD, 1998. "Otro volumen facticio de raros impresos españoles del siglo XVI (con *La Celestina* de 1507)", *Pliegos de Bibliofilia*, IV: 5-19.
- , Julián, coord., 1999. *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Toledo: Antonio Pareja Editor.
- MITJANA, Rafael, ed., *Cancionero de Upsala*, 1944. Transcripción musical de Jesús Bal y Gay, México: El Colegio de México.
- NORTON, Frederik John, 1978. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal (1501-1520)*, Cambridge: University Press.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 1991. *Juan del Encina, Teatro completo*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 339).
- , ed., 1996. *Juan del Encina, Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- , 1997. *El Príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos y la literatura de su época*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- , 1999. "La Égloga trobada, de Juan del Encina", en Julián Martín Abad, coord., *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, Madrid: Antonio Pareja Editor, 62-77.
- , 2007. "La literatura en torno al príncipe don Juan: crónicas y romancero", en Luis Ribot, Julio Valdeón y Elena Maza, coords., *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional, 2004*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas, Universidad de Valladolid, II, 1231-1239.
- Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto: homenaje a Antonio Pérez Gómez*, 1976. Presentación de M^a Cruz García de Enterría. Madrid: Joyas Bibliográficas.
- PUERTO MORO, Laura, 2013. "En la fragua del teatro renacentista", en José M^a Díez Borque, dir.; M^a Soledad Arredondo, Ana Martínez

- Pereira y Gerardo Fernández San Emeterio, eds., *Teatro español de los Siglos de Oro: Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Madrid: Visor, 17-31.
- RÍO, Alberto del, ed., 2001. *Juan del Encina, Teatro*, Barcelona: Crítica (Biblioteca Clásica, 21).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1997. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia, Editora Regional de Extremadura (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12).
- SALVÁ Y MALLEN, Pedro, 1872. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, vols. I y II, Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga.