



El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474 -1517)

XXXIX Jornadas de teatro clásico

Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016



Edición cuidada por
Felipe B. Pedraza Jiménez,
Rafael González Cañal
y Elena E. Marcello

*El teatro
en tiempos de Isabel y Juana
(1474-1517)*

XXXIX Jornadas de teatro clásico

Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016

Edición cuidada por

Felipe B. Pedraza Jiménez

Rafael González Cañal

y

Elena E. Marcello



2017

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(39º. 2016. Almagro)

El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517): XXXIX jornadas de teatro clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016 / edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

272 p. ; 24 cm.— (Corral de comedias ; 38)

ISBN: 978-84-9044-268-5

I. Teatro español – S. XV-XVI — Historia y crítica I. Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. lit. II. González Cañal, Rafael, ed. lit. III. Marcello, Elena Elisabetta, ed. lit. IV. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09“ 14/15 ”(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Director: Juan Antonio Mondéjar Jiménez

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 38

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez

1ª ed. Tirada: 500 ejemplares

Diseño: Melquíades Prieto

Composición y maquetación: Trisorgar

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

I.S.B.N.: 978-94-9044-268-5 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-94-9044-269-2 (Edición electrónica)

D.L.: CU 23-2017

Fotocomposición, impresión y encuadernación: Trisorgar (Tarancón-Cuenca)

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (E.U.)*

«A cantar, dançar, bailar».
La música en diálogo con los textos teatrales
*de Juan del Encina*¹

Sara Sánchez-Hernández

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA & IEMYR

1. NOCIONES TEÓRICAS

Antes de comenzar a estudiar la música en diálogo con los textos teatrales de Juan del Encina conviene efectuar una pequeña reflexión. Desde que en 1994 se reunieran en el mismo Palacio de Valdeparaíso de Almagro estudiosos de «Los albores del teatro español», se han sucedido tras esas jornadas una serie de investigaciones que han contribuido, sin duda, a un mayor conocimiento de este primer teatro castellano². Así pues, estudiosos como Miguel Ángel Pérez [1995], Ana María Rodado [1995], María José Ruiz [1999], Ana Álvarez [1999], Álvaro Fernández [2002], Marta Haro [2003], François Maurizi [2008, 2014], Alberto del Río [2007], Rossell [2012], Javier San José [2015a y b] o Álvaro Bustos [2009], a los que pueden sumarse los trabajos previos de Carolina Michaelis [1918], Miguel Querol [1969], Eugenio Asensio [1970], Cheryl McGinnis [1977], Juan José Rey [1978] o Danièle Becker [1987], entre muchos otros,

¹ El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León. Se enmarca dentro del proyecto de investigación *CANTES. Canción de Autor en Español*, financiado por la Universidad de Salamanca (ASIGNV000297130).

² Los resultados de dicho encuentro pueden verse en Pedraza-González [1995].

han contribuido con sus investigaciones sobre la relación entre música y teatro a revalorizar el patrimonio del teatro renacentista español³.

Desde la convicción de la dualidad del texto dramático, como texto literario y espectacular, y del convencimiento de que para estudiar el género teatral, en concreto el quinientista, es necesaria una mirada bajo la óptica de la semiótica, este trabajo focaliza el análisis del corpus teatral de Encina a partir de la perspectiva del carácter plurisignico del teatro⁴. El objetivo es, pues, realizar un examen de las posibilidades dramáticas de la *Égloga en requesta de unos amores* atendiendo a uno de los recursos dramáticos presentes en el primer teatro renacentista castellano y que contribuye a la teatralidad de las piezas: me refiero a la conjunción de música, canto y baile con funcionalidad teatral en la obra del salmantino.

Pues bien, dada la escasez de acotaciones escénicas que señalen una posible representación teatral, debido sobre todo a la ausencia de un modelo impreso que mostrara la especificidad del género dramático, es necesario recurrir a las marcas de teatralidad que se hallan codificadas en el teatro de Encina, mediante las llamadas por Alfredo Hermenegildo didascalias implícitas⁵. Entre estas, las enunciativas indican la presencia de canto; las motrices prosémicas y quinésicas muestran, a su vez, los movimientos de baile y la danza que deben realizar los personajes; y, por último, las didascalias icónicas señalan la ejecución de instrumentos musicales por los personajes rústicos.

2. BREVE RESEÑA SOBRE MÚSICA, VILLANCICO Y DANZA TEATRAL

Pero antes de iniciar el análisis dramático propiamente dicho conviene destacar la importancia de la música en las cortes nobiliarias de finales del siglo XV e inicios del XVI, a imitación de las capillas reales⁶. Una de las más señaladas fue la capilla

³ Véase Pérez [2015] para un acercamiento general de las funciones de la música el canto y la danza en el teatro, aunque aplicadas a la puesta en escena contemporánea. Consúltese también Armijo [2006 y 2012].

⁴ Sigo la metodología propuesta por Marinis [1978-1979], Elam [1980: 208-210], Bobes [1997] y Hermenegildo [2001].

⁵ Sigo en este estudio, por tanto, la metodología propuesta por Hermenegildo [2001]. Allí el lector podrá encontrar más referencias bibliográficas sobre el método analítico empleado.

⁶ Los Reyes Católicos realizaron en la época un enorme alarde de su capilla con motivo de embajadas o encuentros de monarcas de diferentes reinos, como la entrevista entre Fernando el Católico y Luis XII, rey de Francia, en Saona en 1507, en la que la ostentación de la capilla del rey español se hace notar en una carta del diarista veneciano Marino Sanudo: «fui questa matina cum el nostro orator a far reverentia a sua majestad (Fernando); lo aceptò molto generosamente; dovo etiam aldise mo la sua mesa, cantada in canto afigurado (canto de órgano), et e una capela molto excelente» [Cit. por Fernández, 2002: 175-176]. La capilla de la reina, por otro lado, fue uno de los órganos más numerosos de su casa. Experimentó un aumento considerable de componentes desde fines del siglo XV, cuando contaba con 62 personas, y pasó a tener 140 profesionales (capellanes, mozos

musical de la Casa de Alba. La de García Álvarez de Toledo (1430-1488), I duque de Alba, cuenta con el cantor Juan de Urrede y los poetas el comendador Román y Juan de Valladolid [Fitz-James, 1919: 26-27]⁷. También fue significativa la capilla musical de Fadrique Álvarez de Toledo (1460-1531), II duque de Alba, bajo cuya protección acogió a Pierres de Remoratin, que aparece como cantor en 1488, además de a Juan del Encina [Fitz-James, 1919: 32; Subirá, 1927: 3-22]⁸.

Visto, pues, el esencial papel de la música en diversos acontecimientos nobiliarios, es natural que las creaciones teatrales de Encina y de otros dramaturgos de la época tuvieran como elementos esenciales la música, el canto y la danza. Como es sabido, el villancico (forma poética cuyo texto y estructura sirve de base a composiciones musicales) fue, junto con la canción, el género más cultivado en la corte castellana de finales del siglo XV⁹. Siendo de esta manera, es razonable que Encina aprovechara esta realidad como recurso dramático, convirtiéndose en parte integral del hecho teatral del Quinientos sin importar el género dramático en el que se inserta. Encina podía, para ello, producir sus propias composiciones, utilizar piezas previas de su propia creación o recurrir a otras de pluma ajena. Como el autor escribía sabiendo quién y dónde representaría su obra y, por tanto, con qué posibilidades musicales contaba, no será muy descabellado imaginar que Encina tuviera en mente a los músicos e instrumentistas de la capilla musical del Duque de Alba a la hora de confeccionar la música de su teatro recogido en el *Cancionero* de 1496. Aunque las piezas musicales podían situarse al final de sus églogas o entre medias de las mismas, veremos que puede haber algún caso en el que las obras teatrales pudieran contener inicio musicado¹⁰.

de capilla, reposteros y cantores bajo las órdenes del capellán mayor) en 1504 [Fernández, 2002: 176]. Se ha de notar que la gran mayoría de los integrantes de la capilla regia eran castellanos, creando así una escuela musical esencialmente castellana [Subirá, 1927: 3-4 y Fernández, 2002: 186-87]. Esta será alabada por los otros reinos en diversas ocasiones. En Italia se refería a este tipo de canto como «cantar hermosamente “a la española”» [Knighton, 2001: 107] o cantar «in the Spanish manner», «sung solely by the Spaniards in four voices» [Sherr, 1992: 602]. Véase también Stevenson [1979].

⁷ Tampoco conviene olvidar el hecho de que el I duque de Alba inaugura el *Cancionero de Palacio* con una contribución poética salida de su pluma, «Nunca fue pena mayor», musicada por el ya citado Juan de Urrede. Para el empleo de esta composición en el teatro de Lucas Fernández véase San José [2015a: 68-69].

⁸ Por otra parte, Fernando Álvarez (1507-1582), III duque de Alba, destacó por poseer una de las capillas más importantes del Renacimiento europeo. En la de Nápoles contaba bajo su servicio con Diego Ortiz, músico y director de capilla, más tarde maestro de la capilla de la corte del virrey de Nápoles. También formaba parte de aquella Francisco de Salinas. En total, se conservan en las nóminas de 1447 a 1574 los nombres y asignaciones de más de 60 cantores y músicos españoles, flamencos y franceses [Fitz-James, 1919: 32 y ss.; Subirá, 1927: 23-48].

⁹ Querol [1969], Fernández de Córdova [2002: 298], Ruiz [1999: 293-285]. Véanse también Valcárcel [2003], Tomassetti [2008] y el trabajo de Juan José Pastor en este mismo volumen.

¹⁰ Estudian el villancico de Encina en posición medial y final Salomon [1985: 375], Torrente [2003: 276-277] y Maurizi [2008: 461, 468], entre otros. Véase Martínez [2003] o Río [2007] para el estudio del villancico

Intrínsecamente unido al villancico en su uso dramático está la danza. El final del siglo XV es también un periodo de auge para la danza en España¹¹. Los propios nobles ejecutaban las mismas en todo tipo de celebraciones medievales. Baste con tener presente la tradición de los momos, los festejos de *Los hechos del condestable Lucas de Iranzo* [Mata, 2009] o las relaciones de fiestas de la época para darse cuenta de su importancia en la corte medieval europea. Esta danza baja, cortesana, de movimientos medidos y pausados, contrasta fuertemente con la danza alta o pastoril por sus saltos, zapatetas, movimientos rápidos y acrobáticos¹². Pero parece que esta especie de chacota primitiva ya debía de tener por 1452 una versión cortesana en los movimientos y compostura¹³. Es precisamente esto lo que contemplamos en las obras teatrales de Encina, es decir, una adaptación cortesana de las danzas y cantos populares existentes en la época. El salmantino, como mozo de coro, capellán, cantor de la catedral, músico, poeta, dramaturgo y organizador de festejos tanto en la catedral, como en la corte ducal y en la curia romana, no podía sino incorporar villancicos cantados y bailados en sus composiciones teatrales para entretener a la corte¹⁴.

3. LOS VILLANCICOS DE CIERRE

Adentrándonos ya en el análisis dramático del texto teatral de Encina, empezaremos por examinar los villancicos de cierre. Estos han sido ampliamente estudiados por parte de la crítica, por lo que remitimos a sus estudios y solo realizaremos una breve reflexión aquí¹⁵. Del total de las catorce obras teatrales de Encina, solo cinco de ellas no incorporan un villancico de cierre: la *Égloga representada en la noche de la Natividad*, la conocida como de las *Grandes lluvias*, la *Representación sobre el poder de Amor*, la *Égloga de tres pastores* y la de *Plácida y Vitoriano*.

teatral en otros dramaturgos coetáneos.

¹¹ Véanse Ruiz [1999: 283], Rey [1978] y Maurizi [2008: 465] para la presencia de la danza en el teatro de Encina y otros coetáneos. Sobre su aparición en el *Corpus* quinientista véase Espinosa [1923], San José [2015b] y para un acercamiento más amplio de esta festividad Framiñán [2015].

¹² Querol [1948: 125]; Asensio [1970: 182-186]; Ruiz [1999: 285-286]; Fernández de Córdova [2002: 271].

¹³ La descripción de esta danza versionada la realiza Lopo de Almeida en una carta al rey portugués relatando las danzas con las que se festejó la boda de Leonor, infanta de Portugal, con Federico III, el emperador alemán en Nápoles: «dançaram a dita Senhora a baixa e El-Rey com ella [...] e a alta dançarom todos os ditos senhores assim como chacota, e vossa Irmãa a guiar la dança» [Almeida, 1935: 27].

¹⁴ Para un estudio detallado de la danza en el teatro de Encina y Gil Vicente véase McGinnis [1977].

¹⁵ Subirá [1927: 18-21], Querol [1969], Asensio [1970], Becker [1987]; Pérez [1995], Río [2007], Rey [1981] y Armijo [2006].

Hay que matizar, no obstante, esta afirmación. A pesar de que estas piezas no recojan un final musicado, hay que señalar que con frecuencia los últimos versos del texto dramático sí indican de forma explícita la presencia de canto en escena, aunque no se incluya el mismo. Tal es el caso de las ediciones del *Cancionero* que recogen la *Representación sobre el poder de Amor* y la *Égloga de las grandes lluvias* [Encina, 1507 y 1509]. En el caso de la primera, sorprende aún más, como ya destacó parte de la crítica, porque los versos de cierre aluden a la ejecución de un «cantar de amores» (vv. 441-450)¹⁶. En los pliegos sueltos, sin embargo, sí se conserva como fin de fiesta el villancico «Ojos garços ha la niña» [Encina, s. a., A] que el propio autor había incluido en la sección de «Villancicos de amores» de su edición *princeps* [Encina, 1496: fol. xcvi].

Algo similar ocurre en la *Égloga de tres pastores* conocida como *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. En el testimonio conservado en el *Cancionero* de 1509 la pieza carece de este cierre musical, pero es proporcionado en una de las sueltas, conservada en la Biblioteca Nacional [Encina, s. a., B]. En el añadido se introducen importantes referencias a la interpretación de un villancico que, como en otras églogas de Encina, es un canto polifónico para el que se requiere la presencia de otros pastores¹⁷.

En la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, por otra parte, sus últimos versos indican explícitamente un fin de fiesta con canto, música y danza que no se recoge (vv. 2557-2580)¹⁸. Aunque no sabemos qué pieza se ejecutó, podemos aventurarnos a pensar que se trató de una danza cantada por los pastores al son de una gaita. De ello, y del tipo de movimientos referidos («salte quien buenos pies tiene,/ y a vos, Plácida, conviene/ que saltéis por gasajado/sin tardança», vv. 2571-2574), se deduce que fue una danza alta bailada por cortesanos y pastores¹⁹.

4. EL INTERMEDIO MUSICADO

Ahora bien, la música también es introducida entre medias de las piezas teatrales. Encina emplea este elemento en, al menos, tres de sus representaciones. La primera vez que lo usa es en la *Égloga representada por los mismos pastores*, en la que inserta el villancico «Gasagémonos de huzia» (vv. 194-224), en el que nos detendremos más adelante. Se trata de una transición de la primera escena a la segunda, funcionando como inter-

¹⁶ Framiñán [2012-2013]. También lo hizo notar Becker [1987: 32-33] y Maurizi [2008: 464; 2014].

¹⁷ Véase Becker [1987].

¹⁸ Dentro de la obra se insertan diversas formas poéticas, como el «Eco» o la «Vigilia de la enamorada muerta», que contribuyen a hacer de la pieza enciniana un producto estético.

¹⁹ Sigo la edición de A. del Río [Encina, 2001] en adelante.

medio cantado y danzado por los cuatro pastores y pastoras. También se hace uso de este recurso musical en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

Por otra parte, en la *Égloga de Cristino y Febea*, el villancico en posición intermedia se produce casi llegando al final de la obra. Los pastores ejecutan aquí varios bailes. El primero es un son «vigillero» (v. 539) y «palanciano» (v. 548), que no es del agrado de Cristino y por eso pide «otro más villano» (v. 549) que Justino interpreta y Cristino baila (vv. 531-580)²⁰. Parece que se trata de lo que se podría denominar como «el villano», o una versión adaptada del baile aldeano real, que el *Diccionario de autoridades* define como «tañido de danza española, llamado así porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de los aldeanos» [Real Academia, 1739: 488a]²¹. Tras cesar el baile, los pastores mantienen un breve diálogo antes de que se inicie el fin de fiesta con otro villancico que en esta ocasión sí está incluido: «Torna ya, pastor, en ti» (vv. 601-631)²². Nos encontramos, pues, ante un caso extrapolable al comentado con respecto a las ausencias de villancico de cierre en la *Representación sobre el poder de Amor* y en la *Égloga de las grandes lluvias*.

5. EL INTROITO MUSICAL

Hay, sin embargo, una posición de los villancicos teatrales que no ha sido tan analizada por parte de la crítica. Me refiero a la inclusión de música y de canto en el inicio de las obras dramáticas. Tal es el caso explícito de la *Égloga en requesta de unos amores* de Encina, en cuya rúbrica inicial se lee:

²⁰ Para el análisis de este villancico y su puesta en escena véase Querol [1948: 94-95].

²¹ Podría este semejarse a la descripción del «boleo» que posteriormente realiza Esquivel en sus *Discursos sobre el arte del dançado*: «El Boleo se obra en el Villano: es un puntapié que se da en algunas mudanças de él, levantando el pie lo más que se pueda, tendiendo bien la pierna; y ase de executar levantando el pie con todo extremo. Pónese tanta diligencia, que por levantar el pie lo possible, e visto caer a algunos de espaldas [...]. Llámense Boleos por ser movimientos que se executan al buelo en el ayre» [Esquivel, 1642: fol. 19r-19v].

²² También Lucas Fernández empleará la música como intermedio de sus piezas. Tal es el caso de su *Comedia de Bras Gil y Beringuella* y de la *Farsa o quasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero*. En esta se alude a la ejecución de música, a pesar de que dicha pieza no se halle inserta. El Pastor anuncia que «Por quitaros de agonía, / tocar quiero el caramillo, / y haré sones de alegría / a porfía, / y diré algún cantarcillo» [Fernández, 1976: 116, vv. 181-185]. Dicha ejecución de música en escena hace decir a la Doncella: «“Nunca fue pena mayor” / me canta por tono extraño» (vv. 186-187), que bien pudo ser una versión de la citada composición del I duque de Alba [Fernández, 1514: fol. VIIIr]. El hecho de que algunos editores modernos de las *Farsas y églogas* como Canellada [Fernández, 1976: 116] o Miguel Valero Moreno [Fernández, 2002: 66], editen el verso 187 de esta pieza como «me canta por modo extraño» ha contribuido quizás a que la posible ejecución de música en escena haya sido pasada por alto por parte de la crítica. La cursiva es mía.

Égloga representada en requesta de unos amores, adonde se introduce una pastorcica llamada PASCUALA que, *yendo cantando con su ganado*, entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan, y luego después della entró un pastor llamado MINGO [Encina, 2001: 61]²³.

Cabe señalar, por tanto, que en esta obra existen dos, y no una, composiciones musicales, como también ocurre en la siguiente *Égloga representada por los mismos pastores*. La novedad de esta séptima pieza consiste en situarse en una posición inicial, antes de que se dé comienzo al diálogo dramático entre los pastores. Podríamos aventurarnos a pensar que pudo tratarse del villancico pastoril musicado por Encina «Tan buen ganadico», conservado en el *Cancionero musical de palacio* [Dutton, 1990: 569-570], y muy popular, al parecer, en la época.

La posible ejecución de este villancico en el contexto de la puesta en escena de la séptima égloga de Encina vendría motivada por una serie de funciones que se irán viendo a continuación. La entrada de la pastora Pascuala, caracterizada como tal desde la misma acotación inicial, se produce envuelta en un canto con acompañamiento musical que, a juzgar por el tono de la obra, sería de carácter rústico. Parece que su entrada viene, además, marcada por la presencia de un elemento escénico que funciona a modo de atrezo: «su ganado», aunque no se trate de rebaño real, naturalmente. El mero hecho de que este se mencione deja entrever que la escena se produce en un espacio dramático rústico.

Otras razones que se pueden argüir en favor de este argumento son que la pieza pertenece al género de las pastorelas y serranillas de la tradición en las que un personaje del mundo cortesano, en este caso el Escudero, es el que se acerca al mundo rústico y no viceversa. Además, el ganado no solo es referido en la didascalia explícita inicial, sino que aparece en el propio villancico de cierre de la égloga, «Repastemos el ganado» (vv. 247-253), que presenta una temática muy similar a la del villancico propuesto como apertura de la pieza. Con este cierre, la égloga adquiere una estructura circular, puesto que su inicio y fin señalan la presencia de música y canto cuya materia y mundo de referencias que teje el texto es análogo.

Vamos a detenemos ahora en el villancico «Tan buen ganadico» [ANEXO]. La composición requiere, como se ha dicho, la ejecución de música en escena. Esta podría comenzar a sonar previamente a la entrada de la pastora. De este modo, funcionaría como primera llamada de atención al público, de manera que progresivamente

²³ La cursiva es mía. Maurizi [2008: 465] sí hizo notar este elemento importante de la pieza, aunque no trata de reconstruir el posible villancico representado al inicio de la misma. Becker [1987: 30-31], por su parte, sugiere que pudo ser una pieza similar a «Dos anades, madre» o a «Tan buen ganadico», e incluso sugiere que el propio villancico de cierre «Repastemos el ganado» fuera empleado también al inicio de la representación.

se fuera logrando el silencio en la sala cuando Pascuala iniciara su canto. Pero, ¿quién ejecutaría en verdad el villancico? ¿Una mujer? ¿Un niño disfrazado de pastora? Lo cierto es que no parecería muy descabellado pensar en la actuación de una mujer en palacio, ya que a la altura de 1500 figura bajo el servicio del II duque de Alba una cantora, Ana de Valladolid [Fitz-James, 1919: 145]²⁴.

Por otra parte, la melodía contribuiría a la creación del espacio sonoro de la representación que situaría al auditorio en un espacio dramático natural, alejado de la corte, donde tendrá lugar la acción teatral. Antes de que Pascuala ejecute las primeras coplas del villancico podría oírse en escena sonido de cencerros, badajos y esquilas que, a falta de la aparición física del ganado en escena, se podría sustituir con ese atrezo musical y simular, así, el movimiento del ganado sobre las tablas.

Al iniciarse el canto del villancico, el público se percata de que la acción, efectivamente, transcurre en un espacio natural: se menciona «el valle» (v. 2), la «buena verdu-ra» (v. 8) y «este prado» (v. 13). Todos estos recursos contribuyen a recrear un ambiente rústico que traslada al público palaciego a un universo muy alejado del suyo, donde aparecen personajes de condición rústica que practican labores de pastoreo. Estos aspectos ayudan a resaltar la identidad social del mundo urbano por contraste con el pastoril.

En efecto, la ejecución de música y canto en escena favorece la caracterización de los personajes como pastores y, como tales, se hallan en el espacio que le es propio, la naturaleza. De los versos del villancico se desprende una sensación de paz, de tranquilidad y alegría propia de la vida rústica: «no anda balando/ ni es enojoso;/ antes da reposo» o «Pastor, de buen grado/ yo siempre sería,/ pues tanta alegría/ me da este ganado/ que tengo cuidado,/ de nunca dexalle». ¿Estaría el villancico de apertura creando la sensación idílica del *locus amoenus*? Con la entrada de Mingo se comprobará que se produce la «requesta» de amores que anunciaba la acotación inicial de la égloga.

Parece, entonces, que los versos vocalizan los pensamientos de Mingo. A este respecto, hay dos estrofas en el villancico que preludian una amenaza, la del Escudero:

Conviene guardalla
la cosa preciosa
qu'en ser codiciosa
procuran hurtalla.
[...]

²⁴ García-Bermejo [1996: 63] menciona la posible presencia de actrices y de cantores en los festejos del *Corpus* salmantino. La *Premática sobre los trages* de 1534 atestigua, por otra parte, la participación de mujeres en las representaciones teatrales: «los comediantes, hombres y mujeres, músicos, y las demás personas que asisten en las comedias para cantar y tañer» [Cit. Romera, 1935: 109].

Pastor que s'ençierra
en valle seguro,
los lobos te juro
que no le den guerra.

Se intuye que el propósito de Mingo de cortejar a la pastora no va a ser tan sencillo porque el Escudero también la requerirá de amores y finalmente ganará la batalla.

La pieza se cierra, como ya se ha referido, con el villancico pastoril «Repastemos el ganado» [ANEXO]. Si cotejamos este con «Tan buen ganadico» se aprecia que las semejanzas van más allá de la mera coincidencia temática. Ambos contienen el mismo número de versos y distribución de las coplas. Además, muchas estrofas abarcan similares subtemas. Pero, a pesar de ello, el tono en ambos difiere. Mientras que «Tan buen ganadico» presenta a un ganado modélico y un ambiente de tranquilidad, en el caso del conclusivo parece que ya no es tan fácil cuidar del ganado. Si en una estrofa de «Tan buen ganadico» se canta:

Está muy viçioso
y sienpre callando,
no anda balando
ni es enojoso;
antes da reposo.

otra de «Repastemos el ganado» entona:

Del ganado derreniego,
y aun de quien guarda tal hato,
que siquiera solo un rato
no quiere estar en sossiego,
aunque pese ora a San Pego.

También se podrían relacionar estas estrofas ya referidas de «Tan buen ganadico»:

Conviene guardalla
la cosa preciosa
qu'en ser codiçiosa
procuran hurtalla.
[...]
Pastor que s'ençierra
en valle seguro,
los lobos te juro
que no le den guerra.

con esta de «Repastemos el ganado»:

Corre, corre, corre, bovo,
no te des tanto descanso.
Mira, mira por el manso,
no te lo lleven de robo.
Guarda, guarda, guarda el lobo.

Parece, pues, que ambos villancicos presentan una relación temática que bien pudo ser aprovechada por Encina en el momento de poner sobre las tablas su *Égloga en requesta de unos amores*.

6. CONCLUSIONES

Para ir concluyendo, conviene incidir en la idea de que el primer teatro castellano del Quinientos es un espectáculo complejo que pretende entretener, alabar y agradecer a los nobles. Para ello, se requiere el empleo de un conjunto de recursos teatrales como la música, el canto y la danza, que contribuye a la potencialidad teatral de la producción dramática de Encina. La inserción de música y baile en el teatro del Quinientos evolucionará con el tiempo hacia la fiesta barroca que unifica teatro, música y baile²⁵.

Parece que, frecuentemente, el modelo cancioneril de impresión de la época no siempre fue válido para plasmar en sus hojas las características especiales del texto teatral, como es el caso de la égloga aquí estudiada: no era habitual encontrar impreso un villancico al inicio de una creación teatral, por lo que no hubo más remedio que elidirlo de la página a la hora de elaborar la *dispositio* del texto y realizar en su lugar una breve mención en la rúbrica inicial de la égloga²⁶. El *Cancionero* de Encina es un modo de conservación de su obra, un «monumento» que pretende preservar antes que servir como directrices para una posterior puesta en escena, lo que tiene como consecuencia la consideración exclusiva del texto como literatura y no como teatro [Chartier, 1999]. Ya hemos visto que los avatares de la imprenta causan que, por cuestión de espacio o de

²⁵ Como se reflejará más adelante en los tratados de danza como el de Vera [1625] o Esquivel [1642].

²⁶ Si bien la *Égloga de Torino* contiene explícitamente una canción en su inicio («esta canción que al principio de la égloga está»), el impreso que la contiene no recoge teatro sino una novela [Anónimo, 2006: 233-235]. También la égloga de *Una pastora, un santero, un melcochero, un frayle y dos pastores* señala que «entra la pastora cantando un villancico», pero a la altura de 1520 [Köhler, 1911: 297]. Véase un acercamiento a la problemática de la *dispositio* del texto teatral de Lucas Fernández en el trabajo de Javier San José en este mismo volumen.

novedad, no se pueda reproducir todo, por lo que la potencialidad del texto teatral ha de ser reconstruida.

Así pues, el estudio de las didascalias explícitas e implícitas del texto dramático permite extraer una serie de hipótesis sobre la posible representación de la *Égloga en requesta de unos amores* que, si bien no son más que eso, conjeturas sobre la representación, pueden contribuir a poner en duda el primitivismo del primer teatro castellano. En definitiva, este trabajo puede entenderse como una pequeña aportación al estudio espectacular del primer teatro del Quinientos castellano en el contexto de un proyecto mucho más amplio que considera esencial la revisión del papel de este teatro naciente dentro de una historia teatral que ha considerado tradicionalmente estas primeras manifestaciones como carentes de valor. Se pretende, con ello, su consideración como piezas clave para el desarrollo del teatro castellano posterior.

7. ANEXO

*Tan buen ganadico,
y más en tal valle,
plazer es guardalle.
Ganado d'altura
y más de tal casta,
muy presto se gasta
en mala pastura.
Y en buena verdura,
y más en tal valle,
plazer es guardalle.
Ansí que yo quiero
guardar mi ganado,
por todo este prado
de muy buen apero.
Con este tenpero,
y más en tal valle,
plazer es guardalle.
Está muy viçioso
y sienpre callando,
no anda balando
ni es enojoso;
antes da reposo.
En cualquiera valle*

Repastemos el ganado.

¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.

Ya no es tiempo de majada

ni de estar en çancadillas:

Salen las siete cabrillas,

la medianoche es passada.

Viénese la madrugada.

¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.

Queda, queda acá el vezado:

helo, va por aquel cerro.

Arremete con el perro

y arrójale tu cayado,

que anda todo desmandado.

¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.

Corre, corre, corre, bovo,

no te des tanto descanso.

Mira, mira por el manso,

no te lo lleven de robo.

Guarda, guarda, guarda el lobo.

¡Hurriallá!

plazer es guardalle
 Convieni guardalla
 la cosa preciosa
 qu'en ser codiçiosa
 procuran hurtalla.
 Ganado sin falla,
y más en tal valle,
plazer es guardalle.
 Pastor que s'ençierra
 en valle seguro,
 los lobos te juro
 que no le den guerra.
 Ganado de sierra
traspuesto en tal valle,
plazer es guardalle.
 Pastor, de buen grado
 yo sienpre sería,
 pues tanta alegría
 me da este ganado
 que tengo cuidado,
 de nunca dexalle,
mas siempre guardalle.
 [Dutton, 1990: 569-570]

Queda, queda, que se va.
 Del ganado derreniego,
 y aun de quien guarda tal hato,
 que siquiera sólo un rato
 no quiere estar en sossiego,
 aunque pese ora a San Pego.
¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.
 No le puedo tomar tino,
 desatina este rebaño.
 Otro guardé yo el otro año,
 mas no andava tan malino.
 Emos de andar de contino.
¡Hurriallá!

Queda, queda, que se va.
Fin.

Aun asmo que juraría
 que nunca vi tal ganado,
 que si él fuesse enamorado
 no se nos desmanaría.
 Ya quiere venir el día.
¡Hurriallá!
Queda, queda, que se va.
 [Encina, 2001: 68-70, vv. 209-253]

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Lopo d' [1935]: *Cartas de Itália*, ed. Rodrigues Lapa, Lisboa.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana [1999]: «Espectáculos de baile y danza. De la Edad Media al siglo XVIII», en José María Díez Borque y Andrés Amorós (dirs.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 273-318.
- ANÓNIMO [2006]: *Cuestión de amor (Valence: Diego de Gumiel, 1513)*, ed. Françoise Vigier, Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- ARMIJO CANTO, Carmen Elena [2006]: «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (coords.): *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge, Asociación Internacional Siglo de Oro, pp. 103-108.

- [2012]: «La música en las *Églogas* de tema religioso de Juan del Encina, en Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (coords.): *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 171-180.
- ASENSIO, Eugenio [1970]: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid.
- BECKER, Danièle [1987]: «De l'usage de la musique ans le théâtre de Juan del Encina», en Centre Aixois de Recherches Hispaniques (C. A. R. H.) y Centre Aixois de Recherches Italiennes (C. A. R. I.) (coords.): *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 27-55.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen [1997]: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/ Libros.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro [2009]: *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CHARTIER, Roger [1999]: *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London, The British Library.
- DUTTON, Brian [1990]: *El cancionero del siglo XV (1360-1520). Manuscritos: Barcelona, Ateneo (BA), Madrid, Biblioteca March (MM)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 7 vols., tomo II.
- ELAM, Keir [1980]: *The semiotics of theatre and drama*, London, Mouton.
- ENCINA, Juan del [1496]: *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca.
- [1507]: *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con otras cosas nuevamente añadidas*, Salamanca, Hans Gysser.
- [1509]: *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con las coplas de Zambardo y con el Auto del repelón y con otras cosas nuevamente añadidas*, Salamanca, Hans Gysser.
- [s. a. A]: *Égloga trovada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor, de como andava a tirar en una selva*, s. l., s. i., Biblioteca Nacional de Madrid, R 3655.
- [s. a. B]: *Égloga trovada por Juan del Encina, en la qual se introduzen tres pastores, Fileno, Zambardo, Cardonio*, s. l., s. i., Biblioteca Nacional de Madrid, R 4993.
- [2001]: *Teatro*, edición de Alberto del Río, Crítica, Barcelona.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo [1923]: «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, pp. 386-424 y 567-603.
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de [1642]: *Discursos sobre el arte del dançado*, Sevilla, Juan Gómez de Blas.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro [2002]: *La Corte de Isabel I: ritos y ceremonias de una reina, 1474-1504*, Madrid, Dykinson.
- FERNÁNDEZ, Lucas [1514]: *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández*, Salamanca, Lorenzo Lion de Dei, accesible online en el Por-

- tal Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm8951>.
- [1976]: *Farsas y Églogas*, María Josefa Canellada (ed.), Madrid, Castalia.
- FITZ-JAMES Y FALCÓ, Jacobo Stuart [1919]: *Discurso del Excelentísimo Señor Duque de Berwick y de Alba. Contribución al estudio de la Persona del III Duque de Alba*, Madrid, Imprenta de Blass y Cia.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús [2012-2013]: «En torno a la *Representación ante el príncipe don Juan* de Juan del Encina: el texto del *Cancionero* (1507) y de los pliegos», *Incipit*, 32-33, pp. 45-64.
- [2015]: *El espectáculo dramático-festivo del Corpus en la Salamanca del Renacimiento*, Madrid/ Frankfurt; Iberoamericana/ Vervuert.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel [1996]: *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, 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.): *Homenaje a Luis Quirante. Anejo de la Revista Cuadernos de Filología*, València, Universitat de València, pp. 191-204.
- HERMENEGILDO, Alfredo [2001]: *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- KNIGHTON, Tess [2001]: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico: 1474-1516*, versión española de Luis Gago, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- KÖHLER, Eugen [1911]: *Sieben spanische dramatische eklogen*, Dresden, Max Nieweyer.
- MARINIS, Marco de [1978]: «Lo spettacolo come testo (I)», *Versus*, 21, pp. 66-104.
- [1979]: «Lo spettacolo come testo (II)», *Versus*, 22, pp. 3-31.
- MARTÍNEZ, María José [2003]: «Música y baile en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 77-92.
- MATA CARRIAZO, Juan de [2009], *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, Granada, Universidad de Granada; Madrid, Marcial Pons.
- MAURIZI, Françoise [2008]: «Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo XV», *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 85, 4, pp. 459-470.
- [2014]: «De la *Representación ante el príncipe don Juan* a la *Égloga de Amor*», en *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* - <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>, accesible en <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/book/maurizi-2014.pdf>.
- McGINNIS, Cheryl Folkins [1977]: *La danza literaria como símbolo de metamorfosis. Empleo y sentido en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente*, Dissertation, Western Reserve University.

- MICHAELIS DE VASCONCELOS, Carolina [1918]: «Nótulas sobre los cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina», *Revista de Filología Española*, 5, pp. 337-366.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (coord.) [1995]: *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel [1995]: «Juan del Encina en busca de la comedia: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.): *XVII Jornadas de Teatro Clásico. Los albores del teatro español*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 116-125.
- PÉREZ RUANO, Fernando [2015]: «La música, el canto y la danza en las representaciones teatrales de la última década: hacia un estado de la cuestión», en Germán Vega, Héctor Urzaiz y Pedro Conde (eds.): *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 561-568.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel [1948]: *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia.
- [1969]: «La producción musical de Juan del Encina», *Anuario musical*, XXIV, pp. 121-131.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [1739]: *Diccionario de Autoridades*, 6 vols., Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española, accesible en línea <http://web.frl.es/DA.html>.
- REY MARCOS, Juan José [1978]: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- [1981]: «La obra musical de Juan del Encina: estudio musicológico», en *La obra musical completa de Juan del Encina*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 7-19.
- RÍO, Alberto del [2007]: «The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights (with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts)», en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.): *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: the villancico and related genres*, Aldershot, Ashgate, pp. 77-98.
- RODADO RUIZ, Ana María [1995]: «Poesía cortesana y teatro: Posibilidades dramáticas de algunos textos cancioneriles del siglo XV», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.): *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 25-44.
- ROMERA NAVARRO, Miguel (1935), *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque.

- ROSSELL, Antoni [2012]: «La música en el teatro clásico español: apuntes para una reflexión», en Francisco Sáez Raposo (ed.): «*Monstruos de apariencias llenos*», *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, Barcelona, Bellaterra, pp. 233-250.
- RUIZ MAYORDOMO, María José [1999]: «Espectáculos de Baile y Danza. De la Edad Media al Siglo XVIII», en José María Díez Borque y Andrés Amorós (dirs.): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 273-318.
- SALOMON, Noël [1985]: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- SAN JOSÉ LERA, Javier [2015a]: «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena», *eHumanista*, 30, pp. 41-82.
- [2015b]: «*Ludebant coram Deo*. Sobre la legitimación de la danza en la fiesta del Corpus (siglo XVI)», *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 6, pp. 129-158, <http://www.uva.es/castilla>.
- SHERR, Richard [1992]: «The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521», *Early Music*, XX, 4, pp. 601-609.
- STEVENSON, Robert Murrell [1979]: *Spanish music in the age of Columbus*, Westport United States, Hyperion.
- SUBIRÁ, José [1927]: *La música en la Casa de Alba: estudios históricos y biográficos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- TOMASSETTI, Isabella [2008]: *Mil cosas tiene el amor: el villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger.
- TORRENTE, Álvaro [2003]: «La música en el teatro medieval y renacentista», en Javier Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. I*, Madrid, Gredos, pp. 269-302.
- VALCÁRCCEL, Carmen [2003]: «Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 93-106.
- VERA, Diego de [1625]: *Cancionero llamado Dança de galanes, en el qual se contienen innumerables canciones para cantar, y baylar*, Barcelona, Geronimo Margarit.