

POETICA ET THEATRUM. LA FUNCIONALIDAD TEATRAL DE LOS VILLANCICOS DEL PRIMER CANCIONERO DE JUAN DEL ENCINA

SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ
Universidad de Burgos & IEMYRhd

RESUMEN

Este trabajo examina la presencia de la poesía de Juan del Encina en su primera producción teatral, publicada en su *Cancionero* de 1496. El objetivo es establecer relaciones entre la poesía y el teatro del autor salmantino y señalar la funcionalidad dramática que presentan las composiciones poéticas musicales insertas en sus ocho églogas teatrales sacras y profanas. Se recurrirá, para ello, a la semiótica teatral, que incide en la dualidad del texto teatral como texto literario y texto espectacular.

Palabras clave: Juan del Encina; teatralidad; églogas dramáticas; villancico; poesía de cancionero.

ABSTRACT

This paper examines the presence of Juan del Encina's poetry in his first theatrical production, published in his *Cancionero* of 1496. The aim is to establish relations between his poetry and his theatre and to point out the dramaturgical functionality of his poetic musical compositions in his eight sacred and profane theatrical eclogues. In order to do so, I will use the theatrical semiotics, which defends the duality of the theatrical text as a literary text and a spectacular text.

Keywords: Juan del Encina; Theatricality; Dramatic Eclogues; Villancico; Cancionero Poetry.

INTRODUCCIÓN

EL ESTUDIO DE LA PRESENCIA DE MÚSICA Y POESÍA en el teatro de Juan del Encina y sus coetáneos es esencial, dada la intrínseca relación entre música y teatro en las postrimerías del siglo xv y los inicios del xvi¹. El uso musical en las representaciones teatrales de Encina es un componente fundamental y con una funcionalidad teatral claramente definida.

Es de sobra conocido que la música y la poesía eran imprescindibles para todo tipo de ceremonias y espectáculos cortesanos medievales y renacentistas, no solo en el ámbito hispánico, sino también a nivel europeo. Puesto que el primer teatro de Encina se gesta en un contexto cortesano, conviene remarcar la envergadura de la música en la corte ducal de la Casa de Alba que, como otras casas nobiliarias, imita las capillas regias. La capilla musical del ducado de Alba de Tormes fue una de las más señaladas en la época. Basta con observar la dilatada nómina de cantores, instrumentistas, mozos, músicos y maestros de capilla (Fitz-James: 1919, 32).

El segundo duque de Alba, Fadrique de Toledo, también contrató, como sabemos, a Encina, que es uno de los primeros protagonistas de la nueva canción polifónica ibérica (Morais: 1997, 32) y del villancico, que será el género más cultivado en la corte castellana de finales del siglo xv (Querol: 1969). El villancico será, precisamente, la composición poética de mayor frecuencia en el teatro de Encina.

Apuntado, pues, el papel esencial de la música en diversos acontecimientos nobiliarios y regios, es natural que las creaciones teatrales de Encina (y de otros dramaturgos de la época) aprovecharan esta realidad como recurso dramático, convirtiéndose en parte integral del hecho teatral del Renacimiento, tanto en piezas profanas como religiosas. Ciertamente, la música posee un importante papel semiótico y connotativo (Rossell: 2012, 247-248) y puede acompañar la acción dramática y las entradas y salidas de los personajes (Kowzan: 1992, 185-187).

En sus representaciones, Encina podía producir composiciones ex profeso para la ocasión, utilizar piezas previas o recurrir a otras de pluma ajena (Bécker: 1987, 29 y ss.; Bustos: 2008). Como nuestro autor escribía sabiendo quién y dónde representaría su obra y, por tanto, con qué posibilidades musicales contaba, es posible que Encina tuviera en mente a los músicos e instrumentistas de las capillas musicales al confeccionar la poesía y la música de su teatro.

¹ A pesar del largo camino que queda por recorrer en este ámbito, existen numerosas investigaciones sobre la función de la música, el canto y la danza en el primer teatro clásico como las de Michäelis (1918); Querol (1969); McGinnis (1977); Rey (1978 y 1998); Bécker (1987); Rodado (1995); Ruiz (1999); Haro (2003); Armijo (2005 y 2012); Maurizi (2008); Del Río (2007); Bustos (2009); Rossell (2012); Pérez Ruano (2015); San José (2015a, 64-70 y 2015b) y Pastor (2017), entre otros.

Así pues, es necesario el estudio de la música para valorar de la forma más fidedigna posible el teatro de Encina, y más allá del estudio del texto literario. Siguiendo los preceptos de la semiótica teatral (Kowzan: 1992 y Hermenegildo: 2001), es fundamental el análisis del texto dramático, –del texto espectacular–, para calibrar la valía del teatro enciniano dentro de su tiempo histórico.

Para valorar la verdadera teatralidad de sus textos dramáticos, se deben examinar las marcas teatrales explícitas e implícitas preservadas en el impreso teatral (Hermenegildo: 2001). Estas son, sobre todo, didascalias enunciativas que, mediante acotaciones escénicas y a través del diálogo de los personajes, señalan la interpretación de composiciones poéticas cancioneriles, normalmente con acompañamiento musical y, en numerosas ocasiones, apoyadas de baile y danza. De hecho, la indicación «Villancico», –heredera del formato cancioneril– es una de las escasas didascalias explícitas de tipo enunciativo que contienen, de forma casi sistemática, los impresos teatrales del siglo XVI².

El proceso de transformar el manuscrito teatral en representación es lo que Chartier describía como el paso del «monumento» al «evento», de las anotaciones a la representación (1999, 6). Ahora bien, cuando el texto teatral se fijaba por escrito para su preservación en letras de molde, se eliminaba gran parte de las marcas textuales destinadas específicamente para la puesta en escena. Ello ocasionaba la pérdida de la información teatral explícita que, en numerosas ocasiones, quedaba diluida de forma implícita en el diálogo de los personajes.

En este trabajo, trataremos de reconstruir esa teatralidad perdida mediante el análisis de las didascalias enunciativas que recogen el uso de composiciones poéticas en escena. Sin embargo, hay que ser conscientes de las dificultades que entraña intentar recuperar los elementos que pudieron intervenir en las representaciones teatrales renacentistas, debido a la escasez de testimonios manuscritos y de fuentes documentales.

² Hay que destacar, además, la fuerte relación entre música y texto poético de la canción polifónica de finales del siglo XV, de la que Encina fue buena muestra. La creación de composiciones poéticas musicales pretende no solo mostrar la habilidad del compositor en el manejo de rasgos formales, sino que la música en esta época comienza a mostrar preocupación por dotar de sentido a los textos, que estos sean inteligibles y tengan correlación con el tipo de música que los acompaña (Morais: 1997, 63).

FUNCIONALIDADES TEATRALES DE LOS VILLANCICOS ENCINIANOS³

LAS ÉGLOGAS NAVIDEÑAS

De sus dos primeras églogas, –la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador* y la *Representada en la misma noche de Navidad*–, solo esta segunda recoge un cierre musicado. La primera no lo inserta, pero podría haber existido una transición musicada de una égloga a otra con villancicos no incorporados al texto teatral. Tras la rúbrica «Fin» (vv. 171/172), se marca el desenlace de la égloga, que consiste en una breve alabanza de los duques, un agradecimiento expreso por haber aceptado al pastor Juan (trasunto de Encina) como parte del servicio de la Casa ducal y el deseo de que Dios «les dé mil años de vida» (v. 180). Este final, y el contexto celebrativo de la pieza, invita a un cierre musical que sería muy propicio, además, por contar seguramente con los músicos de los duques. Conviene recordar que ambas églogas navideñas se representaron presumiblemente en un espacio sagrado del palacio de Alba de Tormes, seguramente la capilla ducal (Sánchez: 2023, 89).

Ahora bien, ¿qué pieza musical sería la interpretada como intermedio musical? ¿Una de contenido sacro que introdujera la siguiente égloga navideña? ¿Algún villancico pastoril enciniano? La sección de «Villancicos pastoriles» del *Cancionero* se abre con dos composiciones navideñas dialogadas dos a dos (Encina: 1928, fol. XCVIv). Ambas, «Dime, zagal, ¿qué has avido?» y «Anda acá, pastor», podrían haber sido interpretadas en la égloga por los pastores, Juan y Mateo, para marcar el fin de la primera representación y la transición a la segunda.

Por otra parte, sabemos que el pastor Juan (Encina) «llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa» (p. 5). Existe una composición pagnérgica de los duques de Alba: «Juan del Enzina, después que el duque y duquesa sus señores le recibieron por suyo» (Encina: 1928, fols. LIIv- LIIIr). En sus ciento sesenta versos de arte mayor («de trobas mayores», como señala el pastor Juan), presenta un contenido similar al de la égloga –la alabanza de sus nuevos señores–, por lo que podría haber sido recitada por el rústico. Por desgracia, el texto de la égloga no permite realizar suposiciones más concretas. Sea como fuere, lo cierto es que la actuación de Juan convence a Mateo al instante (vv. 136-137)⁴.

³ Sigo la edición de A. del Río (Encina: 2001) para citar las obras teatrales de Encina. Por ello, todos los versos y páginas citados remiten a dicha edición.

⁴ Algunos estudiosos la han identificado como *La natividad de Nuestro Salvador* (Encina: 2001, 5). Sin embargo, la pieza parece destinada más bien a una lectura contemplativa de la duquesa de Alba. Por ello, su uso en la representación de la égloga no acaba de encajar.

Pasemos ahora a la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, escenificada tras la primera. Además del posible intermedio musical, ya referido, la segunda égloga contiene referencias a la interpretación de una composición poética entre medias de la acción teatral. Tras dialogar sobre el Misterio del Nacimiento, los cuatro protagonistas se convierten en los pastores que reciben la Anunciación del Ángel. Lucas, que relata este episodio, señala

que a los ángeles oímos
la grolla del celis Deo.
Sonavan con gran dulçor
unos sones agudillos
de muy huertes caramillos
al nacer del Redentor (vv. 80-85).

Entonces, ¿sonaría música y se ejecutaría algún canto —esa «grolla del celis Deo»— recreando el espacio sonoro? Según se desprende del diálogo, la Anunciación a los pastores se relata de manera implícita, sin la aparición escénica del Ángel que, por el contrario, se intuye como figurante. Este, acompañado de otros personajes celestiales, ejecutaría una composición musical en escena («que a los ángeles oímos»), que podría ser la traducción enciniana del *Gloria in exelsis Deo* (Encina: 1928, fols. XXXr- XXXv). Es decir, el propio coro de la capilla, con una vestimenta angelical, podría haber entonado el himno litúrgico, convirtiéndose, por un momento, en actores.

Por otro lado, recordemos que Encina compuso villancicos pastoriles sobre el efecto que la aparición del Ángel produce en los rústicos. Las dos composiciones musicales ya mencionadas, «Anda acá, pastor» y «Dime, zagal, ¿qué has avido?» (Encina: 1928, fol. XCVIv), pudieron haberse interpretado para amplificar el pasaje teatral de la Anunciación a los pastores y dotarle de un tono más cómico⁵. Es más, la escena parece describir algo similar a lo que, en 1500, los reyes portugueses, Manuel I y María de Aragón, presencian en la capilla palaciega de Lisboa donde, tras los maitines, escuchan «solepnemente, con hórganos y chançonetas» a unos pastores «que entraron a la sazón en la capilla dançando y cantando *gloria in exelsis Deo*» (Révah: 1952, 94).

Asimismo, en la representación que Gil Vicente realiza del *Auto pastoril castelhano* en 1502 para los mismos destinatarios regios, el Ángel ejecuta la Anunciación bíblica con un canto, según señala esta didascalia explícita: los pastores «dormem e o Anjo os chama cantando» (Vicente: 2002, 22, vv. 253/254). Aunque su interven-

⁵ Bustos ha referido las similitudes entre el primer villancico y el final de la *Égloga de las grandes lluvias* (2009, 347-351).

ción parece muy breve, pues solo pronuncia dos versos («¡Ha, pastor! / qu'es nacido el Redentor», vv. 254-255), su presencia escénica, como indica la acotación, se alargaría mediante la interpretación cantada del *Gloria*. Ello lo confirma también el pastor Gil, que le ha escuchado y que relata al resto de rústicos lo que el Ángel le ha anunciado: «a los ángeles lo oí (...) / Oh, qué tónica acordada / de tan fuertes caramillos» (vv. 259-261). Como se puede comprobar, la escenificación del pasaje gilvicentino se asemeja a la representación de la obra de Encina.

La égloga enciniana incluye de forma explícita, además, un cierre musicado. Los cuatro pastores evangelistas ejecutan el villancico «Gran gasajo siento yo» (vv. 181-260) mientras se dirigen a adorar al Niño. Y lo hacen de forma muy concreta: «respinguemos» y «dos a dos cantiquemos» (vv. 178-179). El villancico es, por tanto, bailado y cantado⁶ y presenta la función de cerrar la obra y de celebrar la Navidad. Además, como apunta Alberto del Río, este villancico posee la función añadida de «contribuir a romper la separación entre actores y espectadores» (Encina: 2001, LXIX). Ciertamente, el verso «¡alegrar todos, ahá!» (v. 195) es una clara apelación a los espectadores de la representación.

LAS REPRESENTACIONES DE PASIÓN

En la *Representación a la muy bendita Pasión y Muerte de Nuestro Precioso Redentor*, se interpreta el villancico «Esta tristura y pesar» (vv. 351-368), que funciona como cierre. La composición es un anuncio de la Resurrección, que es el motivo de la obra siguiente. De esta forma, no es solo una pieza musical de cierre, sino una de transición.

Por su parte, la *Representación a la santísima Resurrección de Cristo* escenifica distintos momentos del pasaje bíblico, como la aparición de Cristo ante José de Arimatea, la Magdalena, Cleofás y san Lucas. Antes de cerrar la obra, aparece El Ángel, cuyas palabras sobre la Resurrección de Cristo (vv. 172-180) anticipan el tema del villancico final «Todos se deven gozar» (vv. 181-198). Se trata, pues, de concluir la representación de la pieza festejando la Resurrección. Además, el villancico apela a los espectadores con ese verso inicial «Todos se deven gozar» y con su estrofa final «Por tan ecelente bien / las gracias a Dios se den. / Digamos todos *Amén* / por santamente acabar» (vv. 195-198). Estos versos de cierre constituyen una marca de la culminación del ritual y explicitan un público presente al que se dirigen los representantes para dar por concluida la ceremonia litúrgica.

⁶ La conformación de parejas, vocales y de baile, también ha sido señalada por McGinnis (1997, 21). Ruiz señala que en el *Manuscrito de bajas danzas* de la Biblioteca de Borgoña (siglos xv y xvi) se describen danzas para parejas, aunque no concreta si estas son en procesión o aisladas (1999, 285).

LAS ÉGLOGAS CARNAVALESCAS

Centremos ahora nuestra mirada en las églogas profanas y, en particular, en las de carnaval. La *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* escenifica el miedo del pastor Beneito de que su amo (el duque de Alba) deba partir a la guerra con Francia. Tras conocer que no habrá enfrentamiento bélico (vv. 199-200), y para cerrar la égloga, los cuatro pastores interpretan el villancico «Roguemos a Dios por paz» (vv. 241-264). A lo largo de la pieza, y casi como un *leitmotiv*, se ha repetido el deseo de Bras de rogar a Dios por el duque con ligeras variaciones, siguiendo casi una estructura propia de la liturgia (vv. 47-48 y 84-86). Sin embargo, hay que esperar al final de la pieza para que se haga realidad ese ruego en forma de villancico.

Como sucedía en las obras de *Pasión*, en esta carnavalesca, Bras invita a que todos (tanto los representantes como el auditorio) rueguen a Dios. La importancia de la ejecución de música en escena se marca desde la rúbrica inicial, con la didascalia explícita contenida en ese «y en fin vino Lloriente, que les ayudó a cantar» (p. 43), que no es siempre tan frecuente en los impresos teatrales de la época.

Finalmente, los cuatro pastores interpretan el villancico «Roguemos a Dios por paz» (vv. 241-264). Según la rúbrica de la «Tabla» del *Cancionero*, Encina lo clasifica como uno de los «villancicos de devoción con otros sobre otros casos que no son de amores» (Encina: 1989, fol. Iiv)⁷. Esta pieza musical, como ha señalado Álvaro Bustos, posee una «función estructural y recapitulativa en la acción» (2016, 18). Por su parte, Ana Vian sostiene que es una «exhortación a la paz en la tierra o, en su defecto, a la victoria sobre los franceses si hubiese guerra» (1990, 128). En relación con este último aspecto, en el cierre del villancico (vv. 254-264), se percibe un contenido militar, de canto de combate, acentuado por los términos «vitoria», «forçado guerrear», «guerras forçadas», «ganancia» y «vença»⁸.

La *Égloga representada la misma noche de Antruejo*, que escenifica un banquete carnavalesco y la famosa batalla entre Carnal y Cuaresma, también contiene un final musicado. En el convite representado en escena, los cuatro pastores beben por turnos de «un buen tarro de leche» de cabra (vv. 153-200). Cuando todos la han probado, Pedruelo señala que ha llegado el momento de entonar una pieza musical

⁷ La «Tabla» del *Cancionero* está sin numerar, pero la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Encina: 1928), que reproduce en facsímil el ejemplar, la numera como Iiv; por eso, añadido el número del folio a pesar de que pueda confundirse con la numeración de los folios del original, que se corresponden con parte del «Otro prohemio al príncipe nuestro señor». Yuri (2009) ha analizado la estructura de este villancico de devoción.

⁸ Este final musicado es similar al que se inserta en la *Égloga de Francisco de Madrid*, que teatraliza el histórico enfrentamiento contra Francia acaecido en 1495, y cuyo final invita a los propios espectadores a participar en la acción de gracias a Dios, con el canto final de un *Miserere* (Gillet: 1943, 292-293, vv. 447-492).

para celebrar el Antruejo. En esta ocasión, la composición es el famoso villancico «Oy comamos y bevamos» (vv. 201-231). Su música, también compuesta por Encina, se conserva en el *Cancionero musical de palacio*, fols. 105v-106r (Romeu: 1965, 331-332)⁹. El villancico marca el punto álgido del disfrute del momento y de la celebración de la vida.

Lejos de tratarse de una pieza estática, este villancico incorpora elementos del juego dramático relacionados con el tema de la obra, es decir, el banquete carnavalesco. Sus versos invitan al dinamismo y al movimiento de los personajes al beber (vv. 218-224). Además, la pieza posee un patrón musical similar a otras composiciones en las que se incluye danza, por lo que es probable que este villancico también se danzara (Rey: 1981, 14).

Se puede visualizar fácilmente que los versos son pronunciados por distintos personajes, a modo de diálogo. Es más, el villancico respeta el orden en el que los rústicos han bebido en la escena anterior. Por tanto, la composición musical tiene la función de compendiar el banquete pastoril representado en escena. Además, se marca claramente la función de celebrar el *carpe diem* de forma cómica. El contexto carnavalesco contribuye, sin duda, a ampliar los excesos alimentarios de este tipo de convites.

LAS ÉGLOGAS DE AMOR

Pongamos ahora el foco de estudio en las dos piezas amorosas. La *Égloga representada en recuesta de unos amores* contiene un villancico pastoril para concluir la pieza y también se intuye la presencia de canto en su inicio. Dirigimos nuestra atención, en primer lugar, al cierre musicado. En la obra, cuando el Escudero se ha convertido en pastor por amor, este y los otros dos personajes deben retomar las labores propias de su profesión, es decir, el pastoreo del ganado. Con ello, concluye la acción teatral. Para marcarlo, Encina añade un final musicado, que consiste en la interpretación del villancico «Repastemos el ganado» (vv. 209-253). Su título muestra claramente la escena que debe representarse y cantarse.

Se trata de una pieza dialogada que contiene bastante movimiento escénico. Representa una escena de pastoreo acentuada por el dinamismo y la riqueza de movimientos. Es evidente que el juego tiene como objetivo mostrarle al pastor recién «graduado» (el escudero) la dureza de la actividad, como una especie de rito

⁹ El villancico «desarrolla armónicamente el esquema de la folía en una clara técnica homofónica compositiva» (Pastor: 2019, 29). Romeu señala que la pieza «es poesía de gran vivacidad que imita la rudeza popular y expresa una fuerte pasión primaria y biológica por la vida» (1965, 332).

de iniciación. De esta forma, el villancico se ha integrado en la acción dramática con efectos escénicos de gran eficacia.

Sus versos también permiten imaginar el ruido de esquilas, badajos y cencerros y de los gritos y silbidos de los pastores. El desarrollo del villancico requiere, asimismo, el uso de cayados en escena para ejecutar los movimientos propios del pastoreo, es decir, dirigir y asir al ganado.

Vayamos ahora al asunto del inicio musicado. La didascalia inicial incluida en la rúbrica de la pieza señala que Pascuala debe entrar en escena «cantando con su ganado» (p. 61). Esta indicación escénica resulta de gran interés, pues señala, de forma explícita, la aparición de música al comienzo de la representación. Esta forma de recoger en el texto la presencia de canto a través de didascalias explícitas es poco frecuente en los impresos teatrales de la época en los que, por el contrario, abundan las indicaciones musicales como cierre de las obras, a través de las fórmulas convencionales «Villancico» y «Fin»¹⁰. Pero, si la representación se inició con un canto, ¿por qué no se recogió el texto de la composición interpretada en escena? La primera razón se debe a la ausencia de un formato de impresión propiamente teatral.

Veamos otra posible explicación. Sánchez (2017) planteó que pudo interpretarse el anónimo villancico pastoril «Tan buen ganadico», conservado en el *Cancionero musical de palacio* (Romeu: 1965, 477). El propio Encina musicó la pieza y quizás lo empleó como recurso musical en esta égloga. Al tratarse de una composición ajena, ello podría explicar que su texto no se incluyera en la égloga.

El villancico referido trata precisamente el pastoreo del ganado, por lo que encajaría con el inicio de la égloga: «se introduce una pastorcita llamada Pascuala (...) yendo cantando con su ganado» (p. 61). Además, como se habrá adivinado, la composición presenta una temática muy similar al villancico «Repastemos el ganado», ya citado. De todas formas, y con independencia de la pieza en cuestión, lo importante es señalar esa necesidad de canto escénico que funciona como «introtito musicado». Asimismo, tendría la intención añadida de llamar la atención de los espectadores y de contribuir a su silencio antes del inicio del diálogo teatral propiamente dicho.

La última obra teatral inserta en el *Cancionero* de 1496 es la *Égloga representada por las mismas personas* (más conocida por la crítica moderna como *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*). Esta incluye la representación de dos villancicos, uno entre medias de la acción teatral y otro al final de la obra. El empleado a modo de «in-

¹⁰ Sin embargo, gran parte de la crítica no ha reparado, o no se ha detenido, en este comienzo musicado a excepción de Bécker (1987, 30-31), que no pone en duda la inserción de una melodía.

terludio musicado» es «Gasagémonos de huzia» (vv. 194-224), cuya melodía, compuesta por Encina, se conserva en el *Cancionero musical de palacio* (Romeu: 1965, 327-328). Se compone de cuatro estrofas, que serían interpretadas por los cuatro pastores en distintos tiempos¹¹. Además, como señala la rúbrica inicial (p. 71), los rústicos también deberán bailar. Sería una danza alta, dada su temática rústica, que se podría bailar en parejas o en corro.

El cometido del villancico es señalar la transición de la primera escena a la segunda. Este recurso musical se emplea también para marcar el contraste entre la vida rústica de la primera parte, y la palaciega, que se desarrollará en la segunda. Además, encaja a la perfección con el ambiente festivo ducal en el que se escenifica la obra, pues es una exaltación de la vida.

El otro villancico contenido en la égloga, empleado como cierre, es «Ninguno cierre las puertas» (vv. 513-557). La rúbrica inicial de la pieza señala su uso mediante una formulación novedosa: «dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo» (p. 71)¹². Su melodía, compuesta por el propio Encina, se conserva en el *Cancionero musical de palacio* (Romeu: 1965, 328).

Su contenido es de carácter cortesano, propio de la lírica cancioneril. Encina lo etiqueta en su *Cancionero* como uno de los «villancicos de amores» (Encina: 1928, fol. LXXXVIIv). Como tal, carece del habla rústica propia de los villancicos pastoriles. Su funcionalidad no es otra que la de certificar el cambio efectuado en los nuevos personajes de palacio, que se convierten en unos perfectos cortesanos como consecuencia del poder del amor.

CONCLUSIONES

A lo largo de este análisis, se ha comprobado que Juan del Encina concedía una gran importancia a la presencia de poesía y música en sus representaciones teatrales. Existe, ciertamente, una intrínseca relación entre música y teatro. Asimismo, se ha demostrado que Encina realizaba una cuidada selección de su repertorio poético para ser incluido en cada obra teatral concreta, de manera que se produjese

¹¹ Las voces van ordenadas primero de lo más alto a lo más bajo, luego otras dos más altas y después dos más bajas (Stevenson: 1979, 255). Conviene consultar el análisis musical realizado por Pastor, experto en materia musical (2019, 27-28).

¹² En la *Farsa o quasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero*, de Lucas Fernández, también se recoge una fórmula similar para señalar que el impreso teatral recoge explícitamente el texto de la canción al final del texto teatral: «van cantando dos villancicos, los cuales en fin del acto son escritos» (2021, 159). Este modo de precisar la información teatral refleja el trasvase del texto espectacular destinado a la representación, al texto literario, destinado para su conservación; es decir, explicita ese paso del evento al monumento del que trataba Chartier (1999).

una completa fusión de poesía y teatro. Ciertamente, el uso de canto y música en escena no es un elemento decorativo sin más, sino que posee una clara profundidad dramática.

La mayoría de las obras teatrales encinianas analizadas señalan, de forma explícita, la interpretación de composiciones poéticas musicales. Y, además, en casi todas ellas, se marca de forma implícita la necesidad de ejecución de música y canto. El formato cancionero en el que se han preservado las obras teatrales no ha ayudado a la conservación de didascalias teatrales explícitas que señalen el empleo de canto. No obstante, el análisis dramático de los textos conservados muestra abundantes elementos teatrales que permiten una hipotética reconstrucción del uso de música y canto en escena.

Con esta investigación, se ha pretendido señalar la importancia de la presencia de villancicos en las representaciones teatrales encinianas insertas en su primer *Cancionero*. Asimismo, hay que subrayar la diversa funcionalidad de la música y el canto, que varía dependiendo de la pieza representada. Ello demuestra que Encina era plenamente conocedor del uso escénico de la música y también de su clara conciencia teatral. El estudio del texto teatral dentro de su contexto de creación, producción y representación resulta, por lo tanto, fundamental para valorar la verdadera valía del teatro de Juan del Encina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMÍJO CANTO, Carmen. «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina». En Close, Anthony y Sandra Fernández (coord.). *Edad de oro cantabrigense* [en línea]. Cambridge: AISO, 2005, pp. 103-108. <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_011.pdf> [22 febrero 2023].
- ARMÍJO CANTO, Carmen. «La música en las *Églogas* de tema religioso de Juan del Encina». En Martínez Pérez, Antonia y Ana Baquero (coord.). *Estudios de literatura medieval: 25 años de la AHLM* [en línea]. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 171-180. <<https://www.ahlm.es/actas/acta/estudios-de-literatura-medieval-25-anos-de-la-ahlm-eds-a-martinez-y-a-l-baquero-murcia-universidad-de-murcia-2012>> [1 marzo 2023].
- BÉCKER, Danièle. «De l'usage de la musique dans le théâtre de Juan del Encina». En *Juan del Encina et le théâtre au xvème siècle (France-Italie-Espagne)*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987, pp. 27-55.
- BUSTOS, Álvaro. «Villancicos pastoriles de deshecha en el cancionero de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores». En San José, Javier, Javier Burguillo y Laura Mier (ed.). *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio* [en línea]. Salamanca: SEMYR, 2008, pp. 507-517. <<http://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/book/9>> [1 marzo 2023].

- BUSTOS, Álvaro. *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.
- CHARTIER, Roger. *Publishing Drama in Early Modern Europe*. London: The British Library, 1999.
- ENCINA, Juan del. *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496* [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 1928 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002). <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs2s4>> [1 marzo 2023].
- ENCINA, Juan del. *Teatro*. Ed. Alberto del Río. Barcelona: Crítica, 2001.
- FERNÁNDEZ, Lucas. *Teatro completo. Farsas y églogas*. Ed. Julio Vélez-Sainz y Álvaro Bustos. Madrid: Cátedra, 2021.
- FITZ-JAMES, Jacobo. *Discurso del excelentísimo señor duque de Berwick y de Alba* [en línea]. Madrid: Blass y Cía., 1919. <<http://biblioteca.galiciana.gal/es/consulta/registro.do?id=522301>> [3 abril 2023].
- GILLET, Joseph. «Égloga hecha por Francisco de Madrid [1495?】». *Hispanic Review* [en línea], 1943, 11, 4, pp. 275-303. <<http://www.jstor.org/stable/469884>> [24 marzo 2023].
- HARO CORTÉS, Marta. «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina». En Beltrán, Rafael *et alii*. (ed.). *Homenaje a Luis Quirante. Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología* [en línea]. Valencia: Universitat de València, 2003, vol. 1, pp. 191-204. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc37930>> [24 marzo 2023].
- HERMENEGILDO, Alfredo. *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- KOWZAN, Tadeusz. «En el universo de los signos». En *Literatura y espectáculo*. Trad. Manuel García Martínez. Madrid: Taurus, 1992, pp. 149-201.
- MAURIZI, Françoise. «Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo XV». *Bulletin of Hispanic Studies*, 2008, 85, 4, pp. 459-470.
- MCGINNIS, Cheryl. *La danza literaria como símbolo de metamorfosis. Empleo y sentido en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente*. Dissertation, Western Reserve University, 1977.
- MCGINNIS, Cheryl. «Perceptions of Transformation and Power: An inheritance to Encina's Choreographic Plan». *Hispanófila* [en línea], 1997, Cxx, pp. 15-27. <<http://www.jstor.org/stable/43806910>> [24 marzo 2023].
- MORAIS, Manuel. *La obra musical de Juan del Encina*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1997.
- PASTOR COMÍN, Juan José. «La reescritura musical de Juan del Encina: poéticas más allá de la palabra». En Pedraza, Felipe *et alii*. (ed.). *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2017, pp. 159-175.
- PASTOR COMÍN, Juan José. «Más vale trocar...». *Cinco viajes musicales por la literatura de la España moderna (1496-1645)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2019.
- PÉREZ RUANO, Fernando. «La música, el canto y la danza en las representaciones teatrales de la última década: hacia un estado de la cuestión». En Vega, Germán *et alii*. (ed.). *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015, pp. 561-568.
- QUEROL, Miquel. «La producción musical de Juan del Encina». *Anuario musical* [en línea], 1969, XXIV, pp. 121-131. <<http://search.proquest.com/docview/1300387993/fulltextPDF/141A37A5A1D16783FA0/1?accountid=17252>> [24 marzo 2023].

- RÉVAH, Israel Salvatore. «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les *Momos* de 1500». *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, 1952, 3, pp. 91-105.
- REY, Juan José. *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978.
- REY, Juan José. «La obra musical completa de Juan del Encina: estudio musicológico». En *La obra musical completa de Juan del Encina* [en línea]. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1981, pp. 7-19. <<http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/la-obra-musical-de-juan-del-enzina-estudio-musecologico/>> [24 marzo 2023].
- REY, Juan José. «Rasgos teatrales de la música de los cancioneros medievales». En Oliva, César y Gabriel Sansano (coord.). *Teatralidad medieval y su supervivencia*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1998, pp. 89-98.
- RÍO, Alberto del. «The Villancico in the Works of Early Castilian Playwrights [with a Note on the Function and Performance of the Musical Parts]». En KNIGHTON, Tess y Álvaro TORRENTE (ed.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres* [en línea]. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 77-98. <<http://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmc515r6>> [24 marzo 2023].
- RODADO RUIZ, Ana. «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas». En PEDRAZA, Felipe y Rafael G. CAÑAL (coords.). *Los albores del teatro español*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 25-44.
- ROMEU I FIGUERAS, José. *La música en la corte de los Reyes Católicos, IV-2. Cancionero musical de palacio (siglos XV-XVI)* [en línea]. Barcelona: CSIC, 1965, vol. 3-B. <http://libros.csic.es/download.php?id=930&pdf=products_pdfcomple> [24 marzo 2023].
- ROSSELL, Antoni. «La música en el teatro clásico español: apuntes para una reflexión». En Sáez Raposo, Francisco (ed.). «*Monstruos de apariencias llenos*». *Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 233-250.
- RUIZ MAYORDOMO, M^a José. «Espectáculos de baile y danza. De la Edad Media al siglo XVIII». En Díez Borque, José M^a y Andrés Amorós (dirs.). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999, pp. 273-318.
- SAN JOSÉ LERA, Javier. «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena». *eHumanista* [en línea], 2015(a), 30, pp. 41-82. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume30/5%20ehum30.m.sanjose.pdf> [24 marzo 2023].
- SAN JOSÉ LERA, Javier. «*Ludebant coram Deo*. Sobre la legitimación de la danza en la fiesta del Corpus (siglo XVI)». *Castilla. Estudios de Literatura* [en línea], 2015(b), 6, pp. 129-158. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19879>> [24 marzo 2023].
- SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara. «‘A cantar, dançar, bailar’. La música en diálogo con los textos teatrales de Juan del Encina». En Pedraza, Felipe et alii. (ed.). *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)* [en línea]. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 177-192. <<http://hdl.handle.net/10366/133351>> [24 marzo 2023].
- SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ, Sara. *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del Cancionero (Salamanca, 1496)*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2023.

- VASCONCELOS, Carolina Michäelis de. «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina». *Revista de Filología Española* [en línea], 1918, 5, pp. 337-366. <<http://search.proquest.com/docview/1299234343?accountid=17252>> [24 marzo 2023].
- VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Dir. José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002, vol. 1.
- YURI PORRAS, George. «El papel de los villancicos cantados en las églogas carnavalescas de Juan del Encina (1469-1529)». En Fuente, Ricardo de la y Jesús Pérez-Magallón (coords.). *Comedia, fiesta y orgía en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, 2009, pp. 295-304.