

CUATRO ASPECTOS FORMALES EN EL *CANCIONERO* DE JUAN DEL ENCINA

Regula Langbehn - Rohland

Instituto Nacional del Profesorado, Buenos Aires

Dedicamos las páginas que siguen a aspectos formales de la obra juvenil de Encina. Se trata de la clasificación, según su género, de las poesías en el índice y de su agrupamiento en el *Cancionero*; de la distinción que establece el autor entre canciones y villancicos; de la artificiosidad de la rima y, finalmente, de un recurso empleado con singular frecuencia por Encina: el recuento de coplas.

1. Nos restringimos a considerar el *Cancionero* en la edición de 1496 (*Cancionero* 1496), que es accesible en el facsímil de la Real Academia Española impreso en 1928, pues en esta edición se hace patente la visión particular que tiene el autor de los géneros en que trabajó¹.

Muy poco de lo que podemos establecer frente a los textos está también hecho explícito en el *Arte de poesía castellana* del autor, que citaremos según la edición de J.C. Temprano (*Arte*, ed. 1973), ya que Encina, al igual que los otros preceptores antiguos, se abstiene de hablar de la forma y composición de las obras, restringiéndose a analizar cuestiones históricas y artificios de detalle².

1 Se sabe que es la única edición del *Cancionero* que cuidó el mismo autor, ya que cuando se publicaron las ediciones posteriores se encontraba en Italia. Es también la que menos faltas presenta. Para la parte lírica hubiéramos podido utilizar la edición de R.O. Jones y Carolyn R. Lee (Encina 1975), pero ésta no comprende los decires, que forman una parte importante de nuestro material. No es este el lugar de reseñar dicha edición, pero mencionaremos que nos resultó curioso observar que los editores siguieran el mismo orden del *Cancionero* 1496 al transcribir las 98 poesías líricas que extrajeron de éste, sin hacer una advertencia sobre el particular y sin explicar este orden. Nuestro trabajo colinda con el de J.A. Anderson (Anderson 1968/69), que se refiere a otros aspectos del perfeccionismo de Encina. El autor transcribe y comenta diversos pasajes de la obra del poeta donde éste expresa sus pensamientos sobre el arte de la versificación y destaca las muy pocas, y según Anderson intencionadas, faltas versificatorias en el *Cancionero* 1496.

2 La relación de los artificios a que se refiere Encina en el *Arte* con los que se utilizaron en el *Cancionero* 1496 fue estudiada por D. Clotelle Clarke (Clarke 1953).

Las composiciones que figuran en el *Cancionero* 1496 se distribuyen según el orden siguiente:

1. obras en prosa (proemios a la edición, *Arte*) foja 1 ss.
2. decires religiosos fojas VII ss.
3. la traducción de las *Bucólicas* de Virgilio fojas XXXI ss.
4. decires en *arte mayor* fojas XLIX ss.
5. decires en *arte real* fojas LIII ss.
6. canciones fojas LXXXVIII ss.
7. romances foja LXXXVII
8. villancicos fojas LXXXVIII ss.
9. representaciones fojas CIII ss.

Este ordenamiento previsto en el índice no se mantiene en la agrupación de los textos en todas partes: los prólogos en prosa que introducen algunas de las obras más extensas las preceden en el texto directamente, y los villancicos que se cantaron en las representaciones se transcriben en el lugar que les corresponde al final de las églogas o dentro de éstas.

Llama la atención que este procedimiento no se aplica a todos los conjuntos de poesías, sino que, de acuerdo a lo que se detalla a continuación, el autor prefiere en ciertos casos clasificar sus obras en verso según su género, sin reparar en la conexión funcional que puede haber entre ellas.

Al observar que en el *Cancionero* 1496 se separó una composición introductoria de aquella a la que introduce, J.R. Andrews escribió: "(the) classification according to outer form found its validity in Encina's careful awareness of style and manner, an awareness which is evident throughout his writings" (Andrews 1959, p. 1). Andrews explica esta separación con el hecho de que las dos composiciones pertenecen a géneros diferentes - una es un decir, la otra un villancico - y que esta diferencia importaba más al autor que el hecho de que una de ellas se refiera a la otra. Se puede observar un caso similar con respecto a las églogas I y II, *Cancionero* 1496 fojas CIIIss., que se separaron de la *Natividad*, fojas VIIss., a la que sirvieron de introducción en oportunidad de su presentación a los duques de Alba³. Podemos ampliar esta observación con

3 Es tan desconcertante esta separación que en un trabajo sobre las églogas se consideraron perdidas las coplas a la *Natividad*, véase Rheinfelder 1968.

otra, que realizamos en el índice del *Cancionero* 1496. En éste se mencionan juntas las poesías de un género, aun cuando en el cancionero figuran separadas. Esto se da con las glosas y con los villancicos. Se mencionan de este modo *glosas de canciones*, foja LXXXVIII (son dos y figuran con sus *incipit*); *glosas de motes*, foja LXXXVIII, éstas figuran a continuación de las precedentes, y *glosas de villancicos* foja XC -entre estas glosas y las anteriores se intercalan en el texto todas las canciones y los romances. De otra parte, en las tres secciones de villancicos que registra el índice (devotos con otros sobre otros casos, de amores, pastoriles) se añaden a los grupos a que pertenecen según su contenido los villancicos que figuran en las églogas, indicándose las fojas en que éstas los contienen.

2. La especial sensibilidad del poeta hacia la forma exterior de los poemas se confirma en el hecho de que es el primero que delimitó teóricamente los géneros afines de la canción y el villancico. Intentó su definición basándose en la diferencia del tema o estribillo (*Arte* cap. VII, ed. 1973, p. 339). Esta distinción fue adoptada luego por Hernando del Castillo en su recopilación *Cancionero General*, 1511⁴. En su *Cancionero* 1496 Encina separa netamente estas dos clases de composiciones, formalizando con mayor rigor que el usual la canción: todas sus canciones constan del tema más una sola copla, práctica austera si la comparamos con la de otros autores, que solían componer canciones con hasta tres y a veces más coplas.

Una particularidad del mencionado índice consiste en que las canciones no se citan una por una, sino que se agrupan en series: glosas de motes (en número de 9), foja LXXXVIII; canciones (son 18), foja LXXXV. Los villancicos, por su parte, se citan cada uno por su *incipit*. Lo mismo ocurre en una rúbrica de *canciones con sus deshechas* (son 7 canciones con villancicos sobre los mismos temas) fojas LXXXVIII-XC, donde a esta mención general siguen los *incipit* de los villancicos, que son las deshechas, pero no de las canciones a las que éstos acompañan. Pero, mientras que en el índice dichos villancicos se agruparon con los que les son similares según su contenido, en el texto figura un grupo compacto de estas composiciones pareadas.

4 Véase al respecto las páginas que dedica a esta diferencia entre canción y villancico José Romeu Figueras (*Romeu Figueras* 1965 pp. 136-7).

Mientras que es una práctica común proveer de deshechas a los romances, no nos consta que otro autor aparte de Encina haya combinado con tales deshechas sus canciones. A través de esta combinación de dos poemas del mismo tema pero de género diferente, según parece, Encina trató de realzar la diferencia que se venía perfilando entre los géneros de la canción y del villancico, que, como es sabido, se originaron ambos en la *cantiga* pero llegaron a diferenciarse no sólo por su forma literaria sino también por el fraseo musical⁵.

3. Al lado del empeño de Encina por una discriminación limpia entre los géneros poéticos se pueden observar en su obra ciertos artificios que sirven para realzar la forma de las poesías. Uno de ellos es la observación cuidadosa de la rima, a la que dedicó el capítulo VI de su *Arte*, discriminando entre poemas cortos y largos. Su antecesor en este tema es Santillana, quien estableció en el prólogo a sus *Proverbios* una regla en que se justifica el uso repetido de una rima en tratados más largos de 20 coplas:

5 En cuanto a los romances del *Cancionero* 1496, que figuran ante las mencionadas canciones con deshechas, y de los cuales tres también se acompañan de deshechas, se siguió una práctica diferente. En dos de los casos las deshechas se citan a continuación del texto de los romances nombrándose sus *incipit*, que remiten a la sección de villancicos. Aparte de la diferencia literaria (véase Romeu Figueras, citado en la nota 4) la forma musical de canción y villancico discrepa netamente, según observó I. Pope (Pope 1954, en especial pp. 190 y 202). La diferencia básica consiste en que en el villancico no concuerda el fraseo musical con las semiestrofas del texto, mientras que concuerda estrictamente en la canción. A pesar de que I. Pope observó que Encina acompaña canciones con deshechas, no le llamo la atención esta particularidad. En el minucioso análisis que se dedica a la forma musical de los villancicos en la introducción a la reciente edición de J.R. Jones y C. Lee (Encina 1975, pp. 53ss.), los autores no distinguen entre los dos géneros, subsumiendo el de la canción en el de los villancicos. De todos modos, sólo una canción de las que tienen deshecha está representada en el *Cancionero Musical de Palacio*, donde están reunidas todas las composiciones musicales de Encina que se conservan, mientras que están representadas seis de las deshechas. Sería interesante saber si un musicólogo encontraría correspondencias entre la música de dicha canción y su deshecha que equivaldrían a la similitud de su tema literario (textos No. 47 y 48 en la ed. Encina 1975; música No. 4 y 39. Los *incipit* de estos poemas rezan: "Soy contento (y) vos servida" y "Más vale trocar"). Consultamos, además de los estudios citados, a Chase 1939 y Querol 1970, que no se ocupan, sin embargo, de esta cuestión. Únicamente Robert Stevenson (véase Stevenson 1960 pp. 266-7) se ocupa de la relación de las deshechas de romances respecto de éstos y remarca "The "ending-chord" in each antecedent allways serves as the beginning chord in its companion deshecha", lo que no implica, según el autor, que Encina compusiera ciclos musicales, que serían anacrónicos en su tiempo.

“podrían decir aver en esta obra [los Proverbios] algunos consonantes é piés repetidos, asy como si pasassen por falta de poco conosçimiento ó inadvertencia: los quales creería non aver leydo las régulas del trovar [...]. Lo qual todo non constriñe nin apremia á ningund dictador ó componedor que en rímico estilo despues de veynte coplas, dexé repetiçion de consonantes alli ó en los lugares donde bien le veniere, é el caso ó la raçon lo nesçessitáre, cómo ya lo tal pueda ser mas bien dicho libro ó tractado que decir nin cançion, balada, rondel, nin virolay, guardando el cuento de las síllabas [...]”⁶.

La correspondiente regla que se establece en el *Arte* cap. VI, se formula de la siguiente manera:

“avemos nos de guardar que no pongamos vn consonante dos vezes en vna copla y aun, si ser pudiere, no lo devemos repetir hasta que passen veynte coplas salvo si fuere obra larga que entonces podremos lo tornar a repetir a tercera copla o dende adelante aviendo necessidad”. (*Arte* ed. 1973, p. 338).

Se puede observar en los poemas de 20 o más coplas que Encina tomó muy en serio este precepto. Nunca repite las rimas en poemas de 20 coplas; de este modo todos ellos constan de 80 rimas, lo que en sí constituye un artificio apreciable. Esta regla sólo otorga licencia en los casos extremos en que los poemas exceden la cantidad de 20 coplas, lo que implica que en los poemas más cortos varían todas las rimas. Los casos de poemas largos se dan algunas veces en el género semifijo del villancico, con más frecuencia en los decires y siempre en las églogas.

4. El hecho que nos ocupará a continuación es que el poeta, en un afán de perfeccionamiento exterior se sometió en gran parte de su producción juvenil al artificio de utilizar números prefijados de coplas.

Considerando las formas poéticas presentes en el *Cancionero* 1496

6 Citamos según la edición Santillana 1853, pp. 26-27. Omitimos las referencias a las “régulas” de Ramón Vidal, Jaufre de Foxa, Berenguer de Noya y el Consistorio de Toulouse. Pudimos rastrear la fuente de las dos primeras en la edición llevada a cabo por P. Meier (Meier 1877 y 1880); en ellas no constan reglas referidas a la repetición de rimas en poemas extensos.

notamos que una crecida cantidad de poesías comienza y acaba en dos caretas que se enfrentan: todas estas composiciones, entre ellas algunas de las más famosas de Encina, la *Almoneda*, el *Juicio*, los *Disparates*, constan de exactamente 20 coplas. Esto despertó nuestra curiosidad, tanto más porque es sabido que la *Trivagia*, último poema largo de Encina, tiene la extensión premeditada de 200 coplas⁷, y encontramos que efectivamente el recuento de coplas juega un papel singular en la obra del autor.

El *Cancionero* 1496 contiene, aparte de las canciones, que constan todas, como queda dicho, de una sólo copla, 102 poemas que cuentan entre 1 y 14 coplas. De éstos tienen:

3 coplas: 6 decires y 13 villancicos
6 coplas: 17 decires y 20 villancicos
12 coplas: 6 decires y 7 villancicos

lo que constituye un total de 69 poesías. A los otros números entre 1 y 14 corresponden sólo 33 poemas en total: 1 copla: 2 decires; 2 coplas: 1 decir, 1 villancico; 4 coplas: 3 decires, 10 villancicos; 5 coplas: 3 decires, 1 villancico; 7 coplas: 1 decir, 1 villancico; 8 coplas: 2 decires; 9 coplas: 2 villancicos; 10 coplas: 2 decires; 11 coplas: 1 decir; 13 coplas: 1 decir; 14 coplas: 2 decires.

Mientras que el total de 19 poemas que tienen 3 coplas puede quizás considerarse casual, lo mismo no es cierto de los grupos de composiciones de 6 y 12 coplas, que descuellan largamente entre los otros poemas de longitud comparable.

No se encuentran en el *Cancionero* 1496 poemas de más de 14 y menos de 20 coplas. Los poemas más largos que contiene constan con muy contadas excepciones (dos poemas entre 25), de decenas enteras de coplas. Tienen:

7 El mismo autor recalca la importancia del recuento cuando escribe:

“Más no que traspasse mi calamo, y penna
poco mas, o menos de coplas dozientas;
pues lleuan en todo la flor las Trezientas,
ninguno se iguale con su Ioan de Mena”, pág. 189 en la ed. *Trivagia*
1606. Véase cómo trata de desviar la atención del lector del hecho de haber
contado coplas con la afirmación de que compuso “poco más o menos” de
doscientas. Los números de coplas se pueden comparar en Gallardo 1863-1889,
t. II, s.v. Encina, donde también se cita el pasaje arriba transcrito.

- 20 coplas: 12 decires y 2 villancicos
- 24 coplas: 1 decir
- 26 coplas: 1 decir
- 30 coplas: 2 decires
- 40 coplas: 1 decir y 1 villancico
- 50 coplas: 2 decires (la *Resurrección* y el *Triunfo de Fama*)
- 100 coplas: 2 decires (la *Natividad* y la *Asunción*)
- 150 coplas: 1 decir (el *Triunfo de Amor*).

El afán de completar números redondos que surge de este recuento puede también observarse respecto de las églogas incluidas en el *Cancionero* 1496. Sin mencionar los villancicos que son composiciones formalmente independientes y que incluimos en el recuento de poesías de menos de 14 coplas, se cuentan en las églogas:

- 20 coplas: las églogas I, II, IV y VI
- 50 coplas: la égloga III
- 24 más 36 = 60 coplas: la égloga VIII
- 24 coplas: la égloga V
- 26 coplas: la égloga VII,

o sea que hay 6 églogas compuestas en decenas de coplas y sólo 2 que no se sometieron a este artificio.⁸

Añadiremos que también de los 4 romances del *Cancionero* 1496 se compusieron 3 que tienen la misma extensión: 30 versos, y que la obra posterior de Encina muestra más ejemplos de este proceder (por ejemplo el romance a la muerte del príncipe Juan tiene 30 versos, el *Eco*⁹ consta de 100 versos), pero advertiremos también que entre las églogas posteriores únicamente la de *Cristino* y *Febea* (número XI) consta de decenas de coplas¹⁰, mientras que las otras tienen números casuales.

8 Conste que, de las 33 composiciones extensas (22 decires, 3 villancicos, 8 églogas) cuatro escapan a la regla de las decenas, de estas cuatro, dos tienen 24, dos 26 coplas

9 Véanse en la ed. Encina 1975, Nos. 103 y 105.

10 Según la ed. *Eglogas*, 1963, tienen:

- 32 coplas: la égloga IX
- 43 coplas: la égloga XIII
- 45 coplas: la égloga X
- 88 ó 90 (!) coplas la égloga XII, véase la ed. cit. p. 205 nota 1

y constan de muchos pasajes de diferente largo, divididos entre ellos por villancicos, el *Eco*, un mote y canción, la XIV.

Es sabido que numerosos autores más antiguos y más recientes se empeñaron en sus obras en completar números - pensemos tan sólo en los *Proverbios* del marqués de Santillana, en número de cien, y en el problema numérico de las *Trescientas* de Juan de Mena. De ejemplos más antiguos citaremos únicamente la *Amorosa Visione* de Boccaccio, que consta de 50 cantos compuestos cada uno de 88 versos (28 tercinas más el fin), y la *Divina Commedia* con sus 100 cantos. Similarmente el imitador de Encina, Pedro Manuel de Urrea, usó de este artificio en sus dos poemas largos, la *Sepultura de amor*, en 50 coplas de arte mayor y el *Peligro del mundo* en 30 coplas de arte mayor, como puede verse en la edición de sus obras de 1876. Estos ejemplos se podrían acrecentar a discreción.

Sin embargo, estos autores no tuvieron por costumbre usar como norma de perfección los números, sino que sólo en ciertas ocasiones se valieron de esta posibilidad extrapoética de moldear la forma. En Encina, en cambio, constituye un principio estilístico altamente valorado, que habremos que relacionar, seguramente, con su orgullosa convicción de que en su tiempo la poesía había llegado a su apogeo en España, "adonde creo que ya florece más que en otra ninguna parte" (*Arte* cap. I, ed. 1973, p. 331).

El cancionero de Juan del Encina es el primer cancionero personal que se imprimió no sólo en España sino en Europa¹¹, y su esmerada presentación muestra que el autor gozó de gran prestigio, que se justifica tanto por la sutileza con que trabajó y pulió los géneros tradicionales, como por lo novedoso de sus representaciones.

REFERENCIAS

- James A. Anderson, "Juan del Encina: an Abuse of Form?," *Romance Notes* X, 1968-1969, pp. 353-358
- Richard Andrews, *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley y Los Angeles. (University of California press) 1959.
- Cancionero General*, recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511) ed. facsímil RAE, Madrid 1958.
- Gilbert Chase, Juan del Encina: Poet and Musician, *Music and Letters*

11 Sobre la historia del cancionero y las obras sueltas de Encina consúltese el lindo trabajo Jones, 1975.

- XX, 1939, pp. 420-430.
- Dorothy Clotelle Clarke, "On Juan del Encina's *Una arte de poesía castellana*", in RPh VI, 1953, pp. 254-259.
- Juan del Encina, *Cancionero* primera edición 1496. Publicado en facsímil por la RAE, Madrid 1928 (*Cancionero* 1496).
- , *Trivagia*, en: Fadrique Enriquez de Rivera, *Este libro es de el viaje que hize a Jerusalem de todas las cosas que en me pasaron*. Sevilla (Francisco Pérez), 1606, fols. 187r-237v. (*Trivagia* ed. 1606).
- , *Eglogas de...* I, Texto. By Humberto López Morales, Madrid 1963. (*Eglogas* ed. 1963).
- , El "Arte de poesía castellana" de Juan del Encina, ed. y notas por Juan Carlos Temprano, BRAE, LIII, 1973, pp. 321-350. (*Arte* ed. 1973).
- , *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. de R.O. Jones y C.R. Lee, Madrid (Clásicos Castalia 62) 1975. (Encina ed. 1975).
- Bartolomé J. Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos...*, Madrid 1863-1889.
- R.O. Jones, Juan del Encina and Posterity, en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton* Londres 1975.
- Iñigo Lopez de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras*; ahora por vez primera compiladas de los códices originales, é ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios por Don José Amador de los Ríos, Madrid 1852. (Santillana ed. 1852).
- P. Meir, "Traité catalans de grammaire et de poétique," *Romania* VI, 1877 pp. 341-350 y IX, 1880 pp. 51-70.
- Isabel Pope, "Musical and Metrical Form of the Villancico," *Annales Musicologiques* II, 1954, pp. 189-214.
- Miguel Querol Gavalda, "La producción musical de Juan del Encina (1492-1529)," *Anuario Musical* XXIV, 1970, pp. 121-131.
- Hans Rheinfelder, "An den Quellen des spanischen Theaters der Blütezeit," en: *Litterae hispanae et lusitanae, Festschrift, Ibero-Amerika Institut Hamburg*, ed. Hans Flasche, München 1968, pp. 415-432.
- José Romeu Figueras, *La música en la corte de los Reyes Católicos IV-1, Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, introd. y estudio de los textos por... Barcelona 1965.
- R. Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague 1960.
- Pedro Manuel Ximenez de Urrea, *Cancionero*, ed. diputación de Zaragoza (según la ed. Logroño 1513), Zaragoza 1878. (Urrea ed. 1978).