

## **Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los Duques de Alba**

Álvaro Bustos Táuler  
Universidad Complutense

### **1. Introducción: el *Cancionero de Encina* (1496) y el mecenazgo de los Duques**

Es obvio que la relación del poeta cortesano con el poderoso que le mantiene económicamente es, por definición, una relación interesada. Así eran las cosas ya entre nuestros poetas cuatrocentistas y quinientistas: la sumisión del protegido ante el patrocinador solía ser vasallática y servil. Impera una retórica circunstancial del elogio perfectamente identificable. Lo ortodoxo, sobra decirlo, es elogiar al mecenas, subrayar sus virtudes y ponderar sus méritos de todo tipo; cualquier estudioso de cancioneros y de poesía del siglo XV (o del Siglo de Oro) ha leído cientos de versos que responden a ese patrón.

Lo cierto es que el panorama de esas relaciones entre patrocinadores, clientes y autores es tan variado como diversas son las distintas cortes reales, nobiliarias o eclesiásticas que acogen a los hombres de letras del humanismo castellano. Los grandes cancioneros castellanos colectivos no se entienden sin el contexto de esas cortes literarias en las que fueron compilados. Así sucede desde antes de Baena (ca. 1445) hasta el *General*, primer cancionero colectivo impreso (1511); y así también en los distintos cancioneros manuscritos colectivos (Herberay des Essarts, Estúñiga, el *Cancionero musical de Palacio*, LB1), en manuscritos personales (el Marqués de Santillana, Pero Guillén de Segovia, Gato) o en las compilaciones personales impresas (Juan del Encina, Montesino, Urrea).<sup>1</sup> La recopilación de un cancionero se relaciona íntimamente con la protección de ciertos mecenas que divulgan y apadrinan la creación poética (si es que no la practican ellos mismos) en las cortes de reyes (Juan II de Castilla, Alfonso el Magnánimo, los Reyes Católicos), príncipes (Alfonso, Juan), preladados (Carrillo, Talavera, Cisneros), o nobles (el Marqués, el círculo de Gómez Manrique y los círculos de las grandes casas de la época de los Reyes Católicos: Mendoza, Alba, Haro, Zúñiga, Medina Sidonia, etc.). La lista de cortes literarias cuatrocentistas y quinientistas en las que se mueven los poetas cortesanos es larga y muy variada.

---

<sup>1</sup> Son muchos los ejemplos que podrían aducirse: González Cuenca ha analizado en su edición del *General* (2004) la importancia de la corte literaria valenciana de Serafín Centelles en la tarea compilatoria y en la selección de textos de Hernando del Castillo. Al respecto, deben verse los documentados estudios de Óscar Perea (2003 y 2006). Ya antes documentaron este tipo de vínculos entre poetas cancioneriles y poderosos mecenas Nicasio Salvador Miguel (1977) para el cancionero de Estúñiga, Ángel Gómez Moreno (2001) para el círculo literario del Marqués o Viçent Beltran para la tradición panrománica de cancioneros de autor (1998, 1999 y su fundamental edición de 2002). Acerca del ambiente cortesano en el que ven la luz los cancioneros personales de Encina y Montesino pueden verse mis trabajos de 2009 y en prensa.

Las primeras compilaciones de tipo impreso, como es sabido, revelan también vínculos evidentes con las cortes de su tiempo; esas relaciones apuntan claramente al noble o mecenas que se hacía cargo del enorme apoyo económico que requería una edición impresa; y los cancioneros de autor, obviamente, no se explican sin un entorno cortesano que envuelve al poeta y que justifica la composición de muchas de sus piezas. Las composiciones de circunstancias, las rúbricas elogiosas del patrocinador, ciertas xilografías, cuando no la explícita aparición de determinadas materias, recursos y tópicos literarios, expresan de diversos modos esa relación entre el poderoso y el poeta de corte. En todos los casos, conocer los términos en que se movía la relación



Fig. 1: Torreón y restos actuales del castillo de Alba

entre el poeta cortesano y el noble que le protege resulta preceptivo para el estudio literario, historiográfico y específicamente cancioneril. A esta dirección apuntan algunas investigaciones de tipo historiográfico y documental que aspiran a detallar los distintos entornos cortesanos sin los cuales perdemos multitud de detalles acerca de la génesis y la difusión de muchas composiciones poéticas incluidas en los cancioneros cuatrocentistas.<sup>2</sup>

Dentro de este marco, abordaré el caso de Juan del Encina, poeta al servicio de los poderosos Duques de Alba en la corte ducal de Alba de Tormes (1492-96).<sup>3</sup> Debe decirse, de entrada, que sin el impulso del II Duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo (ca 1460-1531), primo de Fernando el Católico, y de la Duquesa, Isabel de Zúñiga y Pimentel (ca 1470-ca 1520), hija del Duque de Arévalo, no cabe explicar la extraordinaria novedad del *Cancionero* de Encina, impreso magníficamente en Salamanca en 1496; se trata del primer cancionero de autor imprimido en vida de su autor, y el primero que incluyó una apreciable cantidad de poesía amatoria. Encina vuelca en su cancionero toda su sabiduría artística y literaria (el género entero del villancico, las traducciones de tipo político, la materia de pastores, la poesía religiosa y dialogada, los romances trovadorescos, etc.). Esta trayectoria alcanza su cima en la

<sup>2</sup> Este estudio se encuadra en una de las líneas de trabajo del grupo de investigación “Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento,” en el que participo, y que dirige desde 2006 Nicasio Salvador Miguel en la Universidad Complutense (ref. 941032 UCM-BSCH); véase Salvador Miguel & Moya García.

<sup>3</sup> Sobre los Duques, véase Calderón Ortega 2005; el propio Calderón Ortega (2009) resume su itinerario biográfico; véase también el atinado trabajo de Cooper 2006, así como la recopilación de García Pinacho.

parte final de la compilación: al final de las diversas secciones poéticas topamos con las ocho églogas pastoriles en las que puede advertirse, por primera vez en nuestras letras, una fórmula dramática madura y bien definida a partir de las diversas tradiciones teatrales previas (lo pastoril, la materia religiosa, la clave política, etc.); esas églogas teatrales fueron representadas por Encina y otros anónimos colaboradores en una sala principal del palacio de Alba de Tormes.

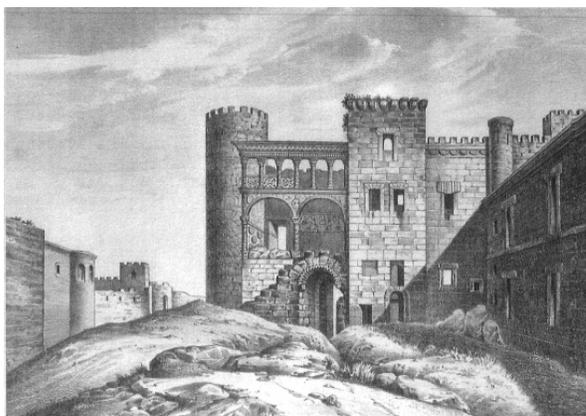


Fig. 2: Grabado del castillo. Siglo XIX

Desde el punto de vista literario, por tanto, el período comprendido entre 1492 y 1496 fue el más productivo de la vida de Encina como poeta y autor dramático.<sup>4</sup> Son los años de residencia en el castillo-fortaleza de Alba de Tormes, a veinte kilómetros de Salamanca. Interesa preguntarnos por el papel del mecenazgo de los Duques en el desarrollo de su obra literaria, así como valorar la consideración que el salmantino tenía de ese apoyo, pues lo cierto es que lo refleja en numerosos textos.

<sup>4</sup> Un recorrido por los principales hitos de su biografía puede verse en la edición de Alberto del Río (27-38). El recorrido biográfico de Encina quedó fijado básicamente en Espinosa Maeso 1921. Véase también, para mi propósito actual, Robert Ter Horst. Acerca de sus años romanos, tras su partida a la Ciudad Eterna en 1500, amplían datos Aliprandini y Sherr. En la documentación vaticana aportada por Sherr se advierte la relación de nuestro poeta, una vez más, con los mecenas poderosos del entorno de Alejandro VI, como el cardenal valenciano Francisco de Loriz. También tuvo relación con los cardenales Bernardino López de Carvajal, Patriarca de Jerusalén, y Jaime Serra, cardenal arborense (tomo estos datos del indispensable estudio de Fernández de Córdoba (88 y 103). En cuanto al período de su biografía comprendido entre 1510 y 1520 véase el trabajo de Mitjana. Los últimos años de su vida vinculado a la catedral de León, después del viaje a Jerusalén de 1521, los abordó el antiguo librito de Díaz-Jiménez y Molleda. Encina debió de morir, muy longevo y alejado de la actividad literaria, entre los meses finales de 1529 y los comienzos de 1530, cuando la catedral de León contaba ya con un nuevo prior.

A falta de documentación de época,<sup>5</sup> considero posible reconstruir algunos hitos de esos años centrales en la vida y en la obra de Encina a partir de algunos de los textos incluidos en el propio *Cancionero*. En este punto, el caso de Encina resulta único entre los poetas de su tiempo por su acusado interés en plasmar retazos de su propia historia personal en algunas composiciones y por su empeño en dejar constancia de su relación con los Duques. Lo interesante es que algunos textos del *Cancionero*, junto a otros insertados en las sucesivas ediciones o distribuidos en otros espacios, muestran una relación con los mecenas más problemática de lo esperable y algo menos ortodoxa: en ocasiones, amparado bajo el velo de la máscara pastoril o protegido por textos bifrontes, que admiten dobles interpretaciones, Encina parece quejarse de sus protectores con tono de desafío y abierto reproche.<sup>6</sup> Más sorprendente aún es que alguno de esos textos aparezca inserto en el propio *Cancionero* enciniano, cuando la dependencia económica del salmantino respecto del patrocinio de los Duques todavía resultaba vital para la pervivencia impresa de su propia obra.

## 2. La máscara pastoril y su funcionalidad autobiográfica

Cabe interpretar el autobiografismo de un autor como Encina en relación con el fenómeno de la búsqueda deliberada de ambigüedad como salvaguarda de lo heterodoxo. Es un terreno complejo: toda interpretación biográfica de textos poéticos (más, si cabe en la material pastoril, tan apropiada para el disfraz) corre el riesgo de edificarse sobre cimientos frágiles, si no se documenta con detalle. De hecho, el autobiografismo de un autor como Encina se ha prestado, en mi opinión, a ciertos excesos interpretativos cuando se ha observado bajo el prisma de la protesta social. En concreto, la temprana aproximación crítica a la obra de Encina en los años sesenta y

---

<sup>5</sup> Recordemos que el fastuoso castillo de Alba de Tormes fue incendiado y arrasado por las tropas napoleónicas en 1812 y saqueado durante la Guerra de la Independencia y a lo largo del siglo XIX: tan sólo ha pervivido el Torreón de la Armería en el extremo oriental de la planta originaria, que puede verse en mis fotografías. Véanse los datos aportados por García Sierra. Los restos arqueológicos fueron excavados por Manuel Retuerce que, además de reconstruir la planta del palacio renacentista, sacó a la luz una extraordinaria colección de cerámicas toledanas (Retuerce y Turina). En 2008 la Junta de Castilla-León abrió al público un recorrido por los restos arqueológicos del castillo que permite ponderar su pasado esplendor cuatrocentista y quinientista. Por lo demás, una buena parte del Archivo Histórico de la Casa de Alba (más de 3500 legajos), que había sobrevivido a la Guerra de la Independencia, fue incendiado y tirado por la ventana del Palacio de Liria en noviembre de 1936, al comienzo de la Guerra Civil. Pocos investigadores llegaron a trabajar con detalle sobre ese fondo antes del triste episodio. José Manuel Calderón Ortega (2005), actual archivero del Palacio de Liria, trabajó con los legajos restantes, los que permanecen aún en el archivo, en su citado libro. Agradezco al Dr. Calderón estas informaciones.

<sup>6</sup> Puede verse una explicación de este fenómeno en Morrás. Fue Whinnom quien se acercó por primera vez al fenómeno de la polisemia y la ambivalencia de los versos amorios cancioneriles. Algunas de sus observaciones han sido matizadas por la crítica posterior. Un ejemplo de esa perspectiva de trabajo aplicada a Encina y a otros poetas cortesanos lo tenemos en Macpherson. Últimamente se ha acercado a la relación entre Encina y los Duques Álvaro Alonso (en prensa).

setenta es claramente deudora de esta clave interpretativa, pero obligó a ciertas explicaciones dudosas de los textos que han pesado en la crítica posterior. El autobiografismo pastoril resultaba heterodoxo, sí, mas la clave del universo pastoril del salmantino se buscó en referencia al problema converso y a la supuesta exclusión social de los cristianos nuevos, de la que serían buena muestra los rústicos encinianos.<sup>7</sup> Es cierto que un tema tan enciniano como el camino de ida y vuelta entre pastores y cortesanos (con cambio de ropa en escena incluido) parece prestarse a esa dialéctica del falso converso. Es también cierto que este tipo de aproximación, que interesó mucho al otro lado del Atlántico, resultó meritoria por el precoz acercamiento que supuso a Encina.

Dicho esto, creo que el desarrollo posterior de los estudios de cancionero así como de las cortes literarias castellanas del cuatrocientos, a las que me he referido, apunta más bien en otra dirección. Cabe explicar el autobiografismo enciniano sin apelar al conflicto de castas; en su lugar, conviene subrayar dos aspectos que bien pudieron influir en la calculada ambigüedad perseguida por el salmantino en algunas de sus composiciones rústicas (piezas teatrales, pero también villancicos); en primer lugar, y de modo principal, el entorno cortesano preciso que rodeó a Encina entre los años 1492 y 1496: la corte ducal de Alba de Tormes, con unos mecenas bien conocidos por la historiografía, el II Duque de Alba y su esposa. En segundo lugar, sospecho que debe concederse mayor peso a la originalidad artística del poeta salmantino, pues fue él el verdadero catalizador del género de lo rústico: con algunos matices e influencias ese universo literario cuajaría en grandes géneros del Siglo de Oro como la novela pastoril o el romancero culto de Góngora y Lope.<sup>8</sup> Por eso traeré a continuación algunos ejemplos del singular autobiografismo rústico que practica Encina, pero perseguiré el anclaje cortesano en lugar de la clave conversa.

En relación a la identificación entre biografía real y disfraz pastoril, conviene decir, siempre con cautela, que el caso del salmantino, como ha visto la crítica, es excepcional entre los poetas de su tiempo; lo prueban las generosas rúbricas de su *Cancionero*: en ellas topamos con la aparición obsesiva de su nombre (presente también en acrósticos y en varios villancicos pastoriles), con la alusión a su entrada a la corte ducal al servicio de sus patrones, o, ya en la sección teatral, con la narración

---

<sup>7</sup> Pienso en los primeros hispanistas que se acercaron a la vida y la obra de Encina, aquellos que aplicaron en sus monografías las tesis de Américo Castro a la obra del salmantino: Andrews, Rambaldo (1972), luego editora de la obra completa enciniana (1978-83), y Temprano. También es ejemplo de esta interpretación de lo rústico Elaine C. Wertheimer (17-59). Por su parte, dos aportaciones sólidas que se distancian de las anteriores en su aproximación a lo pastoril son las de Jeremy Lawrence y Daniela Capra, que vinculan la obra pastoril enciniana con la trayectoria humanística del bucolismo europeo. Yo mismo he abordado el fenómeno de lo rústico enciniano a partir de la poética cancioneril manejada por Encina y sin perder de vista la novedad que supone toda una sección de villancicos rústicos inserta de modo autónomo en su *Cancionero* de 1496, justo antes de su teatro (2009, 335-407).

<sup>8</sup> Como es sabido, Lope compuso sus romances de pastores mientras residía en el mismo palacio ducal de Alba de Tormes durante sus años de destierro de Madrid (1592-95): se encontraba al servicio de otro mecenas de la familia Álvarez de Toledo, el V Duque de Alba, Antonio de Toledo y Beamonte.

de acontecimientos concretos como la entrega en mano de una recopilación de sus obras a los Duques, la partida del Duque a la guerra con Francia llamado por el rey Fernando (1493), el regalo de un texto religioso a la Duquesa el día de Navidad, etc.<sup>9</sup>

La circunstancia autobiográfica puede mostrarla Encina sin velo alegórico alguno, como corresponde a un texto típico de circunstancias. Así aparece, por ejemplo, en el complaciente *Panegírico a los Duques trobado por Juan del Encina la primera vez que les fue a hazer reverencia, antes que le recibiesen por suyo* (n. 35), que escribe hacia 1492, cuando está moviéndose para entrar en Alba de Tormes:<sup>10</sup>

Si queréis saber quién soy, / soy vuestro siervo y vassallo, / y muy dichoso  
me hallo / en me dar a quien me doy; / y si preguntáis dó voy / y queréis  
saber qué quiero, / aquí voy adonde estoy / y quiero que sepáis oy / mi  
desseo verdadero. / Desseo, sin enojaros, / contentaros y serviros. (Pérez  
Priego 82-92)

El poeta no ahorra elogios en un texto que da una idea certera del servilismo propio de una relación entre mecenas y protegido; quedan también muy claras sus intenciones de vincularse a los Duques y servirles con su obra. Que su empresa tuvo éxito lo prueba la siguiente composición circunstancial del *Cancionero* (n. 36), más breve y compuesta en expresivas coplas de arte mayor; la rúbrica es también explícita: *Juan del Encina, después que el Duque y Duquesa sus señores le recibieron por suyo* (“Ya tengo cumplido cumplido desseo,” exclama en el verso 9).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> La rúbrica de la Égloga I explica que el pastor Juan hizo un singular regalo a la Duquesa el día de Navidad (Del Río 5): *y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan oyendo maitines y, en nombre de Juan del Encina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa*; el cancionero de Encina conserva esa composición de regalo (96JE-4, de acuerdo con la numeración de Dutton, a quien acudiré para los números de los poemas). Por su parte, la rúbrica que presenta el último de los textos del *Cancionero* de Encina, la Égloga VIII, sobre la que volveré, es igualmente expresiva (Del Río 71): *[el pastor Mingo] entró y en nombre de Juan del Encina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trobar más salvo lo que sus Señorías le mandasen*.

<sup>10</sup> Posiblemente la llegada de Encina a la corte ducal fue facilitada por el apoyo de otro insigne miembro del linaje de los Alba, Gutierre Álvarez de Toledo, maestrescuela de la Universidad de Salamanca (donde estudiaba Encina) y hermano del II Duque. Precisamente en un temprano texto del cancionero dirigido a don Gutierre, cuando todavía nuestro poeta estudiaba en la *Alma mater* salmantina (incluido posteriormente en 96JE-37, ca. 1490), aparece el Duque en el tópico elogio del linaje familiar: “Son vuestros hermanos los mismos Metelos, / y en ellos el uno florece de salva, / el gran don Fadrique, señor duque d’Alva, / que en guerra a los suyos les quita recelos” (vv. 53-56). No parece atrevido pensar, a tenor de este y otros textos, que el Encina estudiante de Salamanca y protegido del Maestrescuela ya barajaba la posibilidad que se verificó en 1492: la incorporación a la corte ducal. Véase también el *Panegírico a los Duques* en Pérez Priego 315-20, y el poema dirigido al Maestrescuela en 327-32.

<sup>11</sup> Tampoco ahorra detalles Encina en esta ocasión: “Agora soy otro que no quien solía, / agora que estoy muy bien empleado / ya tengo cumplido lo muy deseado: / poderme llamar de tal señoría; / agora

Pero, como es sabido, es también frecuente que el poeta salmantino escriba versos, coplas y pasajes autobiográficos que filtra a través de la máscara pastoril. Encina, consumado especialista en el género del villancico de pastores y extraordinariamente hábil en el desarrollo del sayagués, facilita a los lectores (o espectadores) de sus obras información claramente autobiográfica; se trata de textos bifrontes: junto a la interpretación recta en el marco de la peripecia rústica aparecen segundas intenciones o contenidos adicionales. Unas y otras se le pueden escapar al lector moderno sencillamente por falta del referente que se esconde tras la máscara pastoril.<sup>12</sup> A título de ejemplo de esa máscara, y por el interés que tienen para fijar algunos aspectos de su biografía y de su peripecia en la corte ducal, citaré dos fragmentos de este tipo de composición.

El último de sus villancicos pastoriles (“*-Dime, Juan, por tu salud,*” n. 161), la pieza inmediatamente anterior a la sección de obras teatrales, contiene un diálogo entre dos pastores que abordan el motivo favorito de Encina:<sup>13</sup> la confusa reacción del rústico que, extrañado por sus propios síntomas de enamoramiento, pregunta a un primo pastor acerca de la enfermedad de amores; el nombre del primero, Pascual, es típicamente pastoril;<sup>14</sup> pero no es casualidad que no sea pastoril el nombre de su amigo y confidente, Juan, por mucho que aparezca el diminutivo Juanillo (v. 34); desde luego, tampoco es casual que se llame Juan al pastor que asume el rol de experto en amores. Que Encina nos está hablando de sí mismo lo muestra a las claras una de las coplas, aquella en la que Juan, a la pregunta de Pascual, confirma el diagnóstico de la enfermedad:

[Pascual] –Aunque sós destos casares, / de aquesta silvestre enzina, / tú  
sabrás dar melecina / a mis cuitas y pesares, / pues allá con escolares / ha  
sido siempre tu crío. / ¡Si es mal de amor el mío! // [Juan] –Miafé, Pascual,  
bien lo siento, / aunque yo crego no soy, / que sonriéndome estoy / no  
conocer tal tormento: / es amor tu perdimiento. (Pérez Priego 764)

---

ya puedo tener osadía / que pueda escrevir en cosas muy altas / que en sus ecelencias se suplen mis  
faltas, / ¡dichosa ventura ha sido la mía!” (Pérez Priego 325).

<sup>12</sup> Limitándonos a los villancicos pastoriles surgirían múltiples preguntas: ¿hay algún referente biográfico en la boda pastoril narrada en “-Ya soy desposado, / nuestramo, / ya soy desposado”? ¿Lo hay en el grupo de villancicos dedicado a Bartolilla y su carillo (“-Nuevas te trayo, carillo” o “-Daca, bailemos, carillo”)? La rivalidad entre los pastores por el amor de Bartolilla, ¿esconde alguna peripecia biográfica, como ocurrirá en los romances de Lope? Salvo que medie información adicional, más explícita, es difícil saberlo y muy arriesgado formular hipótesis. Quienes sí podrían contar con esa información eran los espectadores de este tipo de piezas, pues muy posiblemente se representaban ante los Duques y su corte: en ocasiones Encina parece dirigirse a ellos con ironía, sarcasmo o humor, como veremos enseguida.

<sup>13</sup> Véase una propuesta de representación teatral de este tipo de villancicos pastoriles en Haro. La he desarrollado con más detalle en Bustos (2008).

<sup>14</sup> Acerca de la onomástica pastoril, con particular referencia a Mingo y Pascual, véase Alonso, en prensa.

Como anoté en otro lugar (Bustos 2009, 389-93), encontramos aquí una original firma pastoril del poema, un recurso muy del gusto del poeta salmantino. Pero retengamos también la referencia biográfica a sus orígenes familiares, una alusión extraordinariamente precisa: Encina nació en una aldea salmantina (“sós destes casares”), pero estudió con profundidad (“siempre”) en la Universidad de Salamanca, junto a los escolares. Es la confirmación del origen humilde (campestre o “silvestre”) de nuestro poeta, así como de su formación escolar en la Salamanca universitaria.<sup>15</sup> Ese origen parece ser la razón del célebre cambio de nombre que nuestro poeta, de nacimiento Juan de Fermoselle, adoptó en su juventud. El pastor Juan, *alter ego* de Encina, realiza una precisión más que, hasta donde sé, tampoco se ha utilizado al trazar la biografía enciniana: la negación de su condición sacerdotal (“yo crego no soy”), lo cual cuadra igualmente con lo que conocemos de Encina: estaba ordenado de menores, pero no fue presbítero hasta el final de su vida, cuando viajó a Jerusalén para decir su primera misa en el Cenáculo.<sup>16</sup>



Fig. 3: “La mayor deste enzinal.” Vista al Tormes desde el Torreón

La segunda alusión autobiográfica a la que me referiré, de entre las que podrían citarse, aparece en el seno de “–¿Quién te traxo, cavallero” (96JE-107D), un villancico pastoril al que el propio Encina puso música, como sabemos por el *Cancionero musical de Palacio* (MP4). Escenifica también un diálogo entre dos protagonistas: un caballero enamorado y el pastor que le consuela. Llegados a un cierto

momento de la conversación, el pastor se presenta al amante atormentado:

[CABALLERO]: Yo no sé, pastor, quién eres, / que te duele mi amargura,  
/ la cual ya no sufre cura.

<sup>15</sup> Es sugerente el hecho de que el pastor pida a Juan un diagnóstico de su posible enfermedad en calidad de experto y apelando precisamente a su condición de escolar. Muy posiblemente tenemos aquí un indicio más de ese tratamiento erudito, universitario, de la materia amorosa del que hacía gala el estudio salmantino, como sabemos por los textos *de amore* (con la *Celestina* de telón de fondo) que sabiamente estudió Cátedra (1989 y 2001).

<sup>16</sup> El viaje de Encina a Jerusalén en el séquito del Marqués de Tarifa (1521) es otra muestra del acercamiento de nuestro autor, en un período muy distinto de su vida, a un mecenas poderoso. Los textos y poemas resultantes han sido editados modernamente y han interesado a la crítica; véase, entre otros trabajos, César Domínguez, así como Beltrán (1995) y Rodríguez Cacho.

[PASTOR]: - Yo soy Domingo Pascual, / carillo de la vezina, / y es mi choça so un enzina, / la mayor deste encinal. (Pérez Priego 750)

Una vez más aparece el nombre de pastor por excelencia, Domingo Pascual, si bien la onomástica más sugestiva aparece con la inserción del término “encina” en alusión bifronte: junto a la referencia descriptiva al paisaje, observación vigente aún hoy (fig. 3), advertimos otra vez la “firma” del poeta con su propio nombre.<sup>17</sup> Pero interesa también mencionar la más que posible referencia –con su punto de comicidad– al lugar en el que el pastor y el caballero se encontraban escenificando este texto: entiendo que esta singular “choça,” “la mayor deste encinal,” esconde una alusión al mismo palacio de los Duques de Alba en Alba de Tormes, un palacio que el lenguaje sayagués transmuta en “choça” (eso sí, “la mayor deste enzinal”). La expresiva rusticidad del salmantino convierte en “choça” el extraordinario palacio de los Duques, donde vivía Encina.<sup>18</sup> Repárese en que el actor que interpreta a Domingo Pascual, de acuerdo con el fragmento citado, tiene su residencia en el palacio de los Alba; es claro que se trata del propio Encina, lo que confirma que el salmantino fue actor de sus propias obras, posiblemente ante la atenta y divertida mirada de sus mecenas. No es difícil suponer que la alusión bifronte, cargada de significado, haría sonreírse a los espectadores o lectores de este texto. Con mayor motivo si, como parece lógico, el propio escritor lo representó ante una audiencia formada por los Duques y los cortesanos de palacio. La máscara pastoril de estos textos ambiguos servía, pues, para realizar alusiones irónicas y bien humoradas ante quienes eran sus lectores, espectadores y vecinos habituales.<sup>19</sup> Sin embargo, sospecho que esa máscara servía también para celar alusiones menos favorables a los Duques.

<sup>17</sup> Encina aparece obsesivamente en las rúbricas de su *Cancionero*, como observó Botta.

<sup>18</sup> “El palacio de Alba de Tormes, construido en el antiguo castillo, por las obras de arte que contenía y las pocas descripciones que hay, fue una “joya” del renacimiento español, atendiendo a la vida artística, musical, literaria, etc., que se generaba entre sus muros” (García Sierra 171). En el castillo de los Duques vivieron también por algún tiempo, entre otros autores del Siglo de Oro, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega o Lope de Vega. Todos se beneficiaron del mecenazgo de los distintos Álvarez de Toledo; singularmente Fadrique (II Duque), el III Duque (Fernando Álvarez de Toledo, gran Duque de Alba) y el protector de Garcilaso, Pedro Álvarez de Toledo, virrey de Nápoles (sobre este último, puede verse Hernando Sánchez 54-64). También los místicos fueron acogidos en palacio o protegidos expresamente por los Duques: San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús o Sor María de Santo Domingo estuvieron vinculados al III Duque de Alba (véase ahora Sanmartín Bastida).

<sup>19</sup> Sobra insistir en que se nos escapan muchas otras alusiones de entre las referencias rústicas que no acertamos a descifrar: ¿hay un referente de carne y hueso para el pastor enamorado, como lo hay para Juanillo? ¿Se refleja aquí algún episodio concreto de los amoríos de Encina o de otros cortesanos? ¿Se sentirían aludidos los asistentes?

### 3. La queja de Encina bajo la máscara pastoril. A) Textos al margen del *Cancionero* de 1496

El colofón del *Cancionero* enciniano da la fecha de impresión del incunable: 20 de junio de 1496. En mi opinión no pasó mucho tiempo desde ese momento hasta que Encina renunció a vivir bajo la protección de los Duques en Alba de Tormes. Demostrar que algo sucedía en la relación del poeta con sus mecenas es sencillo, como ha hecho la crítica (últimamente, con finura crítica, Alonso 2010); basta atender a ciertas alusiones autobiográficas de las obras dramáticas pastoriles que nuestro poeta compuso una vez publicada su compilación.



Fig. 3: Restauración arqueológica de la planta del castillo. Estancia central vista desde el Torreón

En concreto, volvemos a topar con la conocida máscara pastoril del salmantino en la *Égloga de las grandes lluvias* (de finales de 1498), que aporta algo de luz acerca de los motivos de ese distanciamiento. Ya es sintomático que Juan sea el nombre elegido para el pastor sobre el que se centra la atención de los demás rústicos; el diálogo con los otros tres pastores amigos, Antón, Rodrigacho y Miguellejo, se distancia por un momento de la temática navideña de la pieza y aborda directamente la espinosa cuestión de las relaciones entre poeta y Duques.<sup>20</sup> La ruptura de la mimesis teatral se enmarca en un suceso que cuentan los interlocutores: hay una vacante entre los cantores de la catedral de Salamanca y Juan aspiraba a ocuparla, como comentan los cuatro pastores en términos sayagueses:<sup>21</sup>

ANTÓN: [a Juan] Hágante cantor a ti.

RODRIGACHO: El diablo te lo dará, / que buenos amos te tienes, / que cada que vas y vienes / con ellos muy bien te va.

MIGUELLEJO: No están ya / sino en la color del paño. / Más querrán cualquier extraño / que no a ti que sos d'allá. (vv. 105-12)

Miguellejo corrige las expectativas demasiado optimistas de Rodrigacho con un vaticinio que apenas esconde una dura crítica: Rodrigacho piensa ingenuamente que

<sup>20</sup> Alonso (2010) comenta esta misma circunstancia en su trabajo y apunta un texto italiano que Encina tuvo que tener presente en su *Égloga*: la *Égloga II* de Serafino Aquilano.

<sup>21</sup> La rivalidad entre Encina y Lucas Fernández por la plaza de cantor en la catedral es una anécdota bien conocida en nuestra historia literaria; véase, por ejemplo, Espinosa Maeso 1923 y Del Río 95.

los “buenos amos” (clara referencia a los Duques en la terminología enciniana) apoyarán a Juan en su intento de hacerse con el puesto de cantor; el refrán que trae a colación Miguellejo (“en la color del paño”), como anota Del Río, contiene una recriminación de Encina a los Duques por su escaso apoyo a la hora de obtener esa plaza. “En la color del paño” expresa la indecisión de los mecenas que no debieron defender la candidatura de Encina, o lo hicieron muy tibiamente, en aquella tesitura.<sup>22</sup> Esto motivó que el puesto de cantor fuera a parar al gran rival de Encina, Lucas Fernández, con el consiguiente enfado de nuestro poeta. Y repárese en la precisión, cargada de agria denuncia, acerca de la patria extranjera del nuevo cantor, lo que aumenta el agravio: el puesto no irá para el cantor autóctono (recordemos que Encina era oriundo de una aldea salmantina, como decíamos arriba) sino para alguien de fuera, como así sucedió.<sup>23</sup>

Aunque el texto no resulta diáfano, la cronología de esta obra (finales de 1498, como expresamente se dice en los vv. 83-84: “año de noventa y ocho / y entrar en noventa y nueve”) nos obliga a dudar de que Encina se encuentre aún en el palacio de los Alba, con mayor motivo si tenemos presente el agrio reproche. Parece más acertado situarlo fuera del palacio ducal, aunque quizá mantuviera contactos esporádicos con sus antiguos mecenas con la finalidad de ganarse su voluntad durante todo ese proceso (es lo que parece deducirse de la expresión literal de Rodrigacho: “cada que vas y vienes”<sup>24</sup>).

Pero ¿qué había pasado entre Encina y sus mecenas? Obviamente se nos escapan muchos datos de la intrahistoria de la crítica enciniana. Pero sí conocemos algo de los movimientos del salmantino por aquellos años. Poco tiempo después de la edición del *Cancionero*, nuestro poeta se aproximó al príncipe Juan. Lo demuestran un fundamental tratado de versificar en prosa (pieza que, significativamente, abre el

---

<sup>22</sup> Sobre este refrán escribe Sebastián de Horozco en sus proverbios: “Lo principal es tener / el hombre con qué comprar / la cosa que a menester / que en lo demás contender / es tiempo en valde gastar. / Assí que quando altercamos / en lo que no será ogaño / por demás tiempo gastamos / y podrán decir que estamos / sólo en la color del paño” (Horozco 256). Estar “en la color del paño” es, pues, mostrarse indeciso sin llegar a elegir una opción concreta: la alternativa era Lucas Fernández o Encina, y los Duques (que tenían mucho peso en la sede salmantina, obviamente) parecían estar dilatando la elección de su candidato.

<sup>23</sup> Ángel Gómez Moreno (en prensa) ha indicado recientemente que es muy posible que Encina llegara a obtener esa plaza, puesto que en 1505 se representó en la catedral salmantina un *Auto del dios de amor*, por cuyo título no parece otra pieza sino aquella que nuestro autor dirigió en 1497 al príncipe Juan; tal escenificación sólo puede explicarse, en buena lógica, si en efecto el salmantino obtuvo la ansiada plaza. Eso sí, no la obtuvo *in situ*, en Salamanca, sino a través de laboriosas gestiones romanas ante la sede apostólica.

<sup>24</sup> En su edición Del Río ubica la *Representación sobre el poder del amor* a continuación de la *Égloga de las grandes lluvias*. Tal posterioridad, como vemos, no puede ser cronológica: el texto representado en presencia del príncipe Juan (muerto el 4 octubre de 1497) tiene que ser anterior a la *Égloga de las grandes lluvias*. Recordemos, además, que el título de esta representación alude a una circunstancia meteorológica muy concreta y bien situada históricamente: “las inundaciones que asolaron el campo salmantino se produjeron entre diciembre de 1498 y principios del año siguiente” (Del Río 94).

*Cancionero* de 1496), el *Arte de la poesía castellana*, dirigido al príncipe, así como la *Representación del poder de amor* (ca. marzo de 1497), de fecha posterior a la edición de la obra enciniana<sup>25</sup>; fue precisamente la repentina muerte del nuevo mecenas (octubre de 1497) lo que le llevaría a tratar de integrarse en la catedral de Salamanca, en calidad de cantor. En realidad, lo que prueba la *Égloga de las grandes lluvias* (diciembre de 1498) es que tal intento se estaba frustrando, según Encina, por el tibio apoyo prestado por los Duques en aquella circunstancia. Sería el momento de buscar nuevos caminos –siempre a la zaga de prestigiosos mecenas– en la Roma de Alejandro VI, adonde viajó en 1500 (Sherr, Aliprandini).

Lo cierto es que conservamos un texto atribuido a Encina que parece aludir, otra vez bajo el velo pastoril, a los sucesos previos a su partida de Castilla. Me refiero a un excelente villancico dialogado, “–*Quédate, carillo, adiós. / –¿Dó quieres, Juan, aballar? / –A Estremo quiero pasar*” (ID3828), una pieza bien conocida por la crítica e inserta en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4); no hay duda de que la música, que conservamos también, pertenece a Encina.<sup>26</sup> En mi opinión, aunque en MP4 figure como anónimo, no debería haber duda tampoco sobre la autoría enciniana de la letra del villancico pastoril, pues el lenguaje, el estilo y el contenido revelan claramente la mano del salmantino. De hecho, ya Romeu Figueras, máximo conocedor del *Cancionero musical de Palacio*, lo atribuyó a Encina precisamente por las referencias autobiográficas que contiene, disimuladas, como siempre, bajo el velo sayagués. En efecto, este villancico debe leerse con el bagaje de los acontecimientos biográficos ya citados; a lo largo de la pieza el pastor Juan dialoga con un amigo acerca de su decisión de marcharse lejos de los campos que habita (lo dice el estribillo en cada una de las veinte estrofas: *A Estremo quiero pasar*). Cito un extenso fragmento (Pérez Priego 1006-09):

—Los muy sabiondos no  
60 caben  
entre los de su nacencia;  
mas a ti, por tu sabença  
pocos ay que no te alaben,

—Muy asmado estoy de ti  
en oírte dezir mal.  
90 Hasta agora yo, zagal  
nunca dezir mal te vi.

<sup>25</sup> Se conservan otros versos encinianos de tipo consolatorio acerca de la muerte de quien iba a ser su nuevo protector. Se editaron conjuntamente en un pliego suelto salmantino de 1497 (Rodríguez Moñino, n. 180); en estas composiciones (la *Tragedia trobada*, el romance “Triste España sin ventura” y el villancico “A tal pérdida tan triste”) se pone de manifiesto, esta vez sin esconder en absoluto sus pretensiones, el enorme interés que tuvo Encina por integrarse plenamente en la corte literaria del príncipe; propiamente su *Arte de poesía castellana*, una lección de poesía dirigida a Don Juan, constituye su carta de presentación en la corte que apadrinó en Salamanca el malogrado heredero de los Reyes Católicos. Significativamente los Duques no aparecen por ningún lado en el *Arte de poesía castellana*, por mucho que sea la obra que abre la compilación de 1496.

<sup>26</sup> Puede verse en la edición de Romeu Figueras. La edición más moderna de la partitura, con discusión atinada acerca de las atribuciones musicales, corresponde a Morais. Alonso (2010) analiza y comenta el villancico anónimo, que también relaciona con Encina.

65 aunque algunos ay que saben  
maldezir del bien obrar.

—*A Estremo quiero pasar.*

Quema más que fuertes ajos  
la lengua de los malsines;  
holgarán ya los mastines  
70 que me roen los çancajos.  
Podrá ser que los gasajos  
se les tornen en pesar.  
*A Estremo quiero pasar.*  
—Plega a Dios qu'el bien te  
preste,  
75 ya que acuerdas de te partir;  
mas no sé dó quieres ir,  
que muy buen terruño en éste.  
soncas, dirán que te fueste  
quando habías de medrar.

80 —*A Estremo quiero pasar.*  
Por tal terruño no abogues,  
perdona, zagal, si yerro,  
que más sienten de çençerro

que no de buenos albogues;  
85 aunque sirviendo te ahogues;  
soldada no saben dar.  
*A Estremo quiero pasar.*

Mas agora, jur'a mí,  
dello te quieres picar.  
—*A Estremo quiero  
pasar.*

Aunque no soy  
95 maldiciente,  
la razón que me fatiga  
me da razones que diga  
maldiciendo mala gente.  
Ora lengua, tente, tente,  
100 no cures de más hablar.  
*A Estremo quiero pasar.*  
—Juan, de mi cabeça  
loca,  
debes tomar mi consejo:  
no digas mal del consejo  
105 pon un vadal a la boca.  
Porque no pague la coca,  
deves, cata, de callar.  
—*A Estremo quiero  
pasar.*

Mi lengua te çertifica  
110 de callar y de sufrir,  
hasta que pueda dezir:  
“En salvo está quien  
repica.”

Mas tal espuela me pica  
que no puedo sosegar.  
115 *A Estremo quiero pasar.*

Los motivos que aduce el pastor Juan para desear la marcha, si bien no llegan a tener contornos precisos (por la moderación o, más bien, autocensura de Juan: “Ora lengua, tente, tente, / no cures de más hablar,” vv. 99-100) se asemejan, siempre bajo el disfraz pastoril, a los que, sospechamos, llevaron a Encina a marcharse de la corte de Alba de Tormes y finalmente de Salamanca en 1500. Retengamos las referencias a la falta de apoyos económicos (“soldada no saben dar,” v. 86), la queja contra los “maldizientes” que no valoran la sabiduría de Juan (vv. 62, 67 y 98), o la mención al aburrimiento como motivo para la partida (vv. 39, 133); estas alusiones ofrecen conexiones (incluso de tipo textual) con otros textos encinianos similares que citaré enseguida. Por lo demás, el estilo, la distribución alterna de parlamentos, el hábil uso de refranes rústicos, la repetición del estribillo al final de cada copla, la figura del pastor erudito (vv. 60-63), el peculiar tratamiento del sayagués (“soldada,” “carillo,”

“gasajo,” “terruño”) y la habilidad retórica y estilística de la composición son los mismos que podemos apreciar por extenso en la sección de villancicos pastoriles de nuestro poeta, que he estudiado en otro lugar (Bustos 2009, 335-407).

Obviamente “–*Quédate, carillo, adiós*” no apareció entre los villancicos de pastores de 96JE porque fue compuesto después, entre la partida de la casa de Alba (1496-97) y antes de la marcha definitiva de la Península (1500).<sup>27</sup> La cuestión de la anonimidad de la letra, de sumo interés para mi propósito actual, también presenta una explicación razonable: los duros juicios contra los ignorantes y contra los que le rodeaban podían despertar muchos recelos. No conviene olvidar dos detalles importantes que, creo, aportan luz sobre este villancico rústico: que muchos de los textos del *Cancionero musical de Palacio* sí se atribuyen correctamente a Encina (es el autor y músico más representado en esta compilación) y que la génesis de este cancionero musical colectivo radica, según sus máximos conocedores, en la suma de versos y melodías procedentes del entorno de la capilla real de los Reyes Católicos,



Fig. 4: Restauración arqueológica de la planta del castillo. Vista desde el Torreón

por un lado, y de la corte de los Duques de Alba, por otro; una abierta crítica contra estos últimos podría resultar peligrosa para las futuras aspiraciones salmantinas de nuestro autor, por mucho que ya no estuviera bajo su servicio: quizá sea esta la razón por la que el pastor Juan ejerce la autocensura de un modo tan explícito (“Ora, lengua, tente, tente,” v. 99). El disfraz rústico se sitúa, así, en un calculado equilibrio entre lo ortodoxo y lo heterodoxo pues la música nos asegura la mano de Encina, pero la anonimidad de la letra protege al autor del texto: el velo

pastoril, una vez más, sirve para no decirlo todo o, al menos, para decirlo tan sólo a quien lo pueda entender. ¿Diseñó todo este complicado juego el propio Encina? Podría parecer excesivo razonar así, pero hay motivos para pensar que ya había actuado de un modo muy similar antes, en su propio cancionero personal.

#### 4. La queja de Encina bajo la máscara pastoril. B) Textos insertos en el *Cancionero de 1496*

Que Encina se queja de sus antiguos mecenas después de haber contado con su protección es un hecho claro. Y que lo haga en textos bifrontes, que admiten varias

<sup>27</sup> El primero en relacionar la biografía enciniana con este texto fue Andrews, aunque resulta excesiva su atención al Encina converso. Véase Andrews 96.

lecturas, no deja de ser una muestra de su talento creador, de su extraordinario manejo de la poética del villancico (o la égloga) de pastores y de su deseo, más o menos explícito, de celar un tanto su diatriba: la máscara siempre oculta el rostro del que la viste; además, a los pastores se les consiente todo.<sup>28</sup> Lo cierto es que tal modo de proceder encaja con el genio enciniano y resulta fácilmente comprensible, si tenemos en cuenta el alto concepto que tenía de sí mismo y de su obra; pero es también comprensible por la misma tradición de poetas quejosos o pedigüeños ante sus valedores, una tradición que merecería estudiarse con más detalle para el caso de nuestra poesía cancioneril (de Villasandino a Guillén de Segovia o Montoro);<sup>29</sup> al cabo, el salmantino es uno más en ese estereotipo. De hecho, como ha observado con tino Alonso (2010), Encina se inspiró en obras italianas muy recientes que tratan el motivo del pastor quejoso ante sus propios protectores: en la *Égloga V* de Bautista Mantuano (1447-1516) y en la églogas I y II de Serafino Aquilano (1466-1500) aparecen calcos léxicos y temáticos que apuntan a una de las fuentes de inspiración del salmantino.<sup>30</sup>

Pero no podemos olvidar que, en los textos citados hasta ahora, la queja contra los mecenas se realiza en composiciones escritas fuera ya del ámbito ducal. Un reproche semejante pero publicado dentro de su mismo *Cancionero* implicaría un cierto desafío a los mecenas que sufragan la publicación y, dependiendo del grado, la intensidad y el tono de las quejas, un juego peligroso para el creador. El recurso al doble sentido pastoril es entonces un arma ofensiva y defensiva a un tiempo y constituye, dadas ambas perspectivas, un ejercicio de prudencia. El calculado equilibrio resultante, por muy heterodoxo que sea, es también un reto apropiado a la enorme creatividad de un poeta como Encina y, de paso, una muestra pública de su talento ante lectores y espectadores. Y, en fin, resultará tanto más heterodoxo cuanto más cuestione la

---

<sup>28</sup> El pastor goza de la inmunidad propia del simple y puede, por eso, hablar con libertad. A primera vista su baja extracción social le incapacita para la verdad y para el adecuado desenvolvimiento social. Sin embargo, el tonto, simple o rústico puede terminar por burlar al cortés, erudito y civilizado. Esta alternancia, seminal en la vida y en la obra de nuestro autor (es el sustrato básico del *Auto del repelón* y de muchos poemas y representaciones), es, en realidad, un fenómeno transcultural de sólido basamento en la antropología cultural y muy jugosas manifestaciones literarias. De hecho, la ha sabido ver, también en el caso de Encina, José Manuel Pedrosa, en un preclaro trabajo, como todos los suyos (Pedrosa). Una vez más, los estudios de antropología comparada vienen en nuestro auxilio: para el caso de los rústicos encinianos aportan más luz, sospecho, que la supuesta alusión a un conflicto de castas propio de los cristianos nuevos.

<sup>29</sup> Puede verse un ejemplo paradigmático en las *Suplicaciones* de Pero Guillén de Segovia, dirigidas al arzobispo Carrillo y estudiadas por Ainara Herrán (2010).

<sup>30</sup> Así, los villancicos pastoriles de Encina, publicados en 1496, emparentan con sus congéneres italianos, algo enormemente sugestivo, pues nos obliga a postular una temprana recepción de la poesía italianista en la obra de Encina, antes incluso del viaje de nuestro poeta a Italia, donde recalaría en 1500. Ciertos motivos de su poesía amatoria sugieren también esa temprana recepción de la poesía petrarquista (ya la postulé en Bustos 2009), lo que obliga a situar a Encina junto a otros poetas cuatrocentistas que leen a los petrarquistas italianos vivos de su tiempo (véase también Alonso 2002 y Whetnall 2006).

supuesta relación complaciente que debe imperar en las relaciones entre un servidor a sueldo (el poeta), y sus mecenas.

Incido en todo esto porque sospecho que se puede añadir otro texto pastoril más en torno a las relaciones del poeta con los Duques en la etapa final de Encina en Alba de Tormes. En esta ocasión sí aparece inserto en su compilación, en concreto en la posición penúltima de la sección de villancicos rústicos de 96JE (n. 160), justo antes del citado “–Dime, Juan, por tu salud” (n. 161). El villancico en cuestión, en el que no ha reparado la crítica enciniana, es “Ya no quiero ser vaquero.” Lo cito íntegramente (Pérez Priego 760-61):

- |   |  |
|---|--|
| <p><i>Ya no quiero ser vaquero<br/>ni pastor,<br/>ni quiero tener amor.</i></p> <p>5 Bien pensé yo que nuestrama<br/>me acudiera con buen pago,<br/>mas quanto yo más la halago<br/>más ella se me encarama.</p> <p>10 Pues me acossa de su cama<br/>sin favor,<br/><i>no quiero tener amor.</i></p> <p>Entré con ella a soldada</p> <p>15 porque me mostró cariño;<br/>mas por más que yo le aliño<br/>no me quiere pagar nada.<br/>Pues es tan enterriada<br/>sin sabor,</p> <p>20 <i>no quiero tener amor.</i></p> <p>Hele guardado el ganado<br/>con un tiempo muy fortuneo<br/>y aun ahotas que ninguno<br/>lo tenga tan careado.<br/>Y pues que me da mal grado,<br/>por pastor,<br/><i>no quiero tener amor.</i></p> | <p>25 Yo labrava su labrança<br/>y de sol a sol arava;<br/>yo sembrava, yo segava,<br/>soncas, por le dar holgança.<br/>Mas, pues de mi tribulança</p> <p>30 no ha dolor,<br/><i>no quiero tener amor.</i></p> <p>Juro a mí que yo me embaço<br/>de persona tan crudía.<br/>Pues es tal su compañía,</p> <p>35 no quiero más embaraço,<br/>ni quiero ser su collaço<br/>ni pastor<br/><i>ni quiero tener amor.</i></p> <p>Fin</p> <p>Y aun, ¡pese a diez verdadero!</p> <p>40 con quanto yo le he servido,<br/>que ya estoy tan aborrido<br/>que de cordojo me muero,<br/>ni ya quiero ser vaquero<br/>ni pastor,</p> <p>45 <i>ni quiero tener amor.</i></p> |
|---|--|

El pastor rechaza de plano su condición pastoril y toda posibilidad de amar; el motivo que aduce es, en una primera lectura, el cansancio por un supuesto servicio amoroso que no se ve correspondido por la amada: “con quanto yo le he servido, / que ya estoy tan aborrido / que de cordojo me muero” (vv. 40-42). Pero la verdadera interpretación de este villancico pastoril es más compleja; llaman la atención una serie de motivos

que hablan muy explícitamente de ciertos pagos, distintos de los tópicos intercambios amorosos; nos remiten, según parece, a una correspondencia distinta de la amorosa: “Entré con ella a soldada / porque me mostró cariño; / mas por más que yo le aliño / no me quiere pagar nada” (vv. 11-14). Según creo, se trata de un nuevo texto bifronte en el que Encina ofrece, una vez más, una segunda interpretación autobiográfica. Las referencias a la “soldada” o al pago que ella debe realizar (“con buen pago,” v. 5; “no me quiere pagar nada,” v. 14) parecen aludir a un pago muy real, económico, antes que a una supuesta correspondencia amorosa: un pago que ella (“nuestrama,” v. 4) debería realizar en reconocimiento por sus trabajos realizados, que se enumeran (vv. 18-27).



Fig. 6: Isabel de Zúñiga y Pimentel (Anónimo, Colección Liria, ca. 1500)

¿Cabe identificar a la dama cuya falta de correspondencia ha llevado al pastor a una decisión tan drástica? ¿Qué sentido tienen las alusiones a un pago monetario y real? Me parece que hay suficientes indicios como para ver aquí una alusión nada casual al impago de los propios Duques de los servicios prestados en palacio por nuestro poeta; la despedida metafórica y la negación del oficio de pastor (y de la mera posibilidad de sentir amor) se corresponde con el futuro real que se planteaba Encina a corto plazo: dejar de vivir en palacio y buscar nuevos caminos. En tal caso no parece aventurado suponer que “nuestrama,” la interlocutora del poeta en este texto, encubra la personalidad de la propia Duquesa de Alba, Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel.<sup>31</sup> En mi opinión, este villancico esconde, bajo ropaje pastoril, una queja del poeta contra su patrona principal en el marco de las desavenencias entre poeta y mecenas que motivaron la salida de Encina de la corte ducal.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> La denominación “nuestrama” y “nuestramo” para dirigirse expresamente a la Duquesa y al Duque es frecuente en la terminología pastoril de Encina. Ya he citado algunos ejemplos, pero figura, significativamente, en el primer parlamento del pastor Juan de la primera *Égloga* del *Cancionero*, la *Égloga representada en la noche de la Natividad*, v. 3 (“Asmo, soncas, acá estoy, / que a ver a nuestrama voy”) y v. 19: (“Pues si digo de nuestramo, / por quien os devemos más, / cuantos yo siempre jamás, / el nuestro César le llamo”). El contexto, como se ve, es claramente autobiográfico y la alusión no ofrece dudas.

<sup>32</sup> Quizá resulte también de tipo biográfico el dato que ofrece el pastor quejoso en los vv. 11-12: “Entré con ella a soldada / porque me mostró cariño,” donde podría aludirse al importante papel que tuvo la Duquesa en la incorporación a palacio del poeta salmantino.

En cualquier caso, bajo una serie de alusiones típicamente campestres y pastoriles, que el pastor menciona como méritos no valorados (“hele guardado el ganado,” v. 18; “Yo labrava su labranza / y de sol a sol arava,” vv. 25-26), entrevemos una alegoría de la vida de Encina como escritor y organizador de espectáculos al servicio de los Duques; siguiendo la interpretación esbozada, el poeta se queja porque su trabajo no ha sido valorado en su justa medida y porque parece no haber percibido la remuneración adecuada. El término elegido, la “soldada,” aparece igualmente en “–*Quédate, carillo, adiós*”.<sup>33</sup> Junto a esto, la alusión a los “maldizientes” es una constante en algunos textos pastoriles del poeta (y de otro tipo): con ese término, como es sabido, alude a los críticos y envidiosos de su obra, que también tuvieron un cierto papel en el recorrido biográfico de Encina, pues se refiere a ellos con gran frecuencia. Los desencuentros en el pago de los servicios del poeta, unidos al cansancio del salmantino por esta situación (“ya estoy tan aborrido,” v. 41, la misma expresión que en el villancico anterior), parecen ser los motivos que llevaron a Encina a desmarcarse de la corte ducal. El abandono de la condición pastoril y el rechazo abierto del amor contenido en el estribillo constituyen, por tanto, tópicos literarios que, una vez más, se corresponden oportunamente con una situación biográfica muy precisa. Encina se aprovecha hábilmente de esa correspondencia y escribe una composición deliberadamente ambigua: el disfraz rústico, una vez más, se pone al servicio de la protesta, más allá de la primera lectura, recta y ortodoxa con la tradición literaria.

Lo cierto es que en defensa de esta hipótesis cabe mencionar otras composiciones bifrontes similares a las ya citadas. Por ejemplo, creo encontrar otra referencia ambivalente en el villancico “No quiero tener querer / ni quiero querido ser,” inserto también en 96JE (n. 132), que podría leerse de modo autobiográfico, a pesar de su primera interpretación amorosa (el tópico del rechazo del amor); los versos finales emplean términos económicos como los que hemos visto más arriba para aludir al motivo del rechazo de amor: “Fueron tantos mis servicios / que no se pueden contar, / sus pagas y beneficios / han sido de me matar” (n. 132, vv. 21-24); y al final: “No fue menos su crueza / que mis pérdidas y daños; / si fue grande mi firmeza, / muy mayores sus engaños; / pues no me quiere querer, / ya no quiero suyo ser” (vv. 33-38). Encina se refugia, pues, en los tópicos amorosos o en el lenguaje sayagués con el propósito de velar la tensa situación que debió de mantener por motivos económicos con sus mecenas en los últimos tiempos de su estancia en palacio (o, posiblemente, durante toda ella).<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Por otro lado, la metáfora rústica en referencia a su obra poética es frecuente también en otros textos de inspiración sayaguesa de Encina, como la citada *Égloga de las grandes lluvias*; en ella se habla del “esquilmo del ganado” o de “bellotas” para hacer referencia a la propia recopilación de sus obras que el pastor Juan entrega a sus protectores.

<sup>34</sup> También cabe pensar que una acusación velada como la contenida en estos villancicos podría no ser tan atrevida por no ser tan velada: la petición de pago económico al mecenas –así como la supuesta ignorancia de la autoridad que protege al autor– casi formaba parte de la relación normal que solían establecer los escritores de este tiempo con sus protectores: el concepto de mecenazgo era completamente distinto del moderno. Sospecho que el velo pastoril no ocultaba por completo la

Cabe citar un último texto inserto en el *Cancionero* de 1496 que revela, una vez más, una calculada inversión del código literario ortodoxo con propósitos críticos. La mostró Anderson en un lejano artículo al que apenas ha atendido la crítica posterior. El texto enciniano en cuestión es doble o triplemente significativo. En primer término, porque el lugar de esta pieza en el *Cancionero* enciniano es claramente intencional: se trata de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, la pieza final de la compilación, aquella en la que Mingo entra en la sala donde va a escenificar la representación y, antes de empezar, presenta el conjunto de su obra a los Duques anunciando su retirada. En segundo lugar porque lo recita Mingo, un pastor poeta que representa en las tablas el propio Juan del Encina, como sabemos por la citada ruptura de la mimesis teatral. Y en tercer lugar porque el contenido de la pieza no se limita al componente autobiográfico sino que incide en consideraciones metapoéticas muy sugestivas. En concreto, el pastor Mingo presenta sus obras a los Duques empleando, como siempre, el código sayagués: como dije, el compendio de su obra literaria es llamado “esquilmo del ganado,” que entrega en mano a sus mecenas (suponemos aquí una explícita donación de algo parecido a un cancionero o suma de piezas, una *copilación*, como dice gráficamente Encina). En ese punto Mingo dirige unos versos a los dos mecenas; sólo en apariencia estos versos resultan tópicos e inocentes:

Recebid la voluntad, / tan buena y tanta, que sobra; / los defetos de mi obra / súplalos vuestra bondad. / Siempre, siempre me mandad, / que aquesto estoy desseando. / Mi simpleza perdonad / y a Dios, a Dios os quedad, / que me está Gil esperando. (Pérez Priego vv. 89-97)

Lo sorprendente de estos versos no es el tópico de humildad enderezado a los Duques sino que en esta estrofa, como atinadísimamente supo ver Anderson, Encina cometió un error estrófico voluntario, absolutamente impensable en él por su condición de teórico de las galas retóricas: frente a todas las estrofas de ocho versos de que consta esta pieza dramática (con el esquema abba acca, típico de sus piezas teatrales), esta copla consta de nueve (abba acaac). Nunca se equivoca Encina en cuestiones formales de este tipo en 96JE, de modo que cuando lo hace, y más en unos versos que invitan a sus mecenas a corregir “los defetos de mi obra,” tiene que tratarse de algo intencionado.<sup>35</sup>

En efecto, más que tópico de humildad se trata de un alarde de soberbia, muy propio de la notable concepción de su propio talento que constantemente pone de manifiesto nuestro poeta: como mínimo, hay una segunda intención cómica en pretender que los Duques caigan en la cuenta no ya de los errores de la obra completa

---

finalidad de los versos a ojos de ciertos lectores y oyentes de estas piezas bifrontes, que sí conocerían la situación de Encina en palacio, así como sus reivindicaciones.

<sup>35</sup> “Common sense dictates that these technical transgressions be labelled slips of the pen; but a knowledge of the whole Encina’s work shows this kind of playing to be within the realm of his use of subtle and personal devices in his poetry” (Anderson 358).

(el tópico de los exordios), sino de un error métrico concreto y voluntario del salmantino (“los defetos de mi obra / súplalos vuestra bondad”): evidentemente no lo descubrirían. La alusión parece esconder una intencionalidad burlesca, cargada de significado. Anderson (358) habla de un “hidden touch of rancor” en esta alusión autobiográfica y metaliteraria del salmantino: si es cierto que, de acuerdo con el tópico de modestia exigido por la ocasión, pedirá humildemente perdón por su simplicidad (“mi simpleza perdonad,” v. 95), en realidad está llamando simples a sus propios mecenas (y delante de ellos), por no ser capaces de entrever el error voluntario del poeta. Ese es, según nos quiere decir Encina, el reproche que hace a sus mecenas y lo que motivará su posterior salida de la corte de Alba, como refleja también el villancico “–*Quédate, carillo, adiós:*” la simpleza de los Duques, que no supieron valorar su talento<sup>36</sup>. Encina juega con los dobles sentidos como un virtuoso que desafía a sus propios mecenas amparado en un doble disfraz: el de la máscara pastoril y el de la retórica de la alabanza; de hecho el diálogo subsiguiente en el que Mingo pide una opinión a Gil (vv. 98-101), sólo se justifica si tenemos en cuenta, otra vez, esa calculada ambigüedad, crítica con los Duques:

*Mingo a Gil*

MINGO: Pues ¿qué te parece, Gil? / Deslinda tu parecer.

GIL: Haslo hecho a mi prazer, / como zagal bien sutil.

Es la *sotileza* enciniana, capaz de someter su situación al veredicto de un tercero, Gil, que elogia el habilísimo equilibrio en el que se mueven sus palabras. No podemos dejar de interpretar en clave crítica e irónica las siguientes intervenciones de ambos personajes, antes de que se reinicie la trama narrativa de la pieza: Mingo-Encina precisa que no podrá corresponder proporcionadamente al trato recibido (“las mercedes que me han hecho / no se las podré pagar,” vv. 108-09) y Gil insiste en el elogio hiperbólico que, sospechamos, invierte por completo el sentido de sus alusiones: “que otros tan chapados amos / nunca se podrán hallar. // Son amos de maravilla, / sírveles, sírveles, Mingo” (vv. 112-15).

A este propósito, notemos un detalle más acerca de la referencia rencorosa a los Duques: el verso sobrante de la copla hiperestrófica citada más arriba (vv. 89-97) dice muy expresivamente “y a Dios, a Dios os quedad” (v. 96). Conociendo el talante artístico del salmantino y el probable sustrato autobiográfico de estas alusiones, ¿no suena este verso a despedida en la misma cara de sus mecenas?<sup>37</sup> No perdamos de

<sup>36</sup> Así se puso de manifiesto en el escaso apoyo económico y, ya después, en su nulo interés por sostener la aspiración de nuestro poeta a la plaza de cantor de la catedral.

<sup>37</sup> Habría que pensar si es casualidad que justo la despedida aparezca en el verso 96 de la pieza dramática: se corresponde con el posible año de representación de esta pieza ante los duques, con el de compilación y publicación del *Cancionero* de 1496 y con el final de la residencia de nuestro autor en el palacio ducal. ¿Y quién se esconde tras el pastor Gil que “está esperando” a nuestro poeta de acuerdo con el verso 97? ¿Quizá el propio príncipe Juan que estaba para casarse (marzo de 1497) y que contaba con tener a nuestro poeta en su corte? En Encina estos juegos formales y autobiográficos, como hemos

vista la significativa posición de esta pieza: nos encontramos en los prolegómenos de la pieza final del *Cancionero*. De hecho, la rúbrica inicial hablaba abiertamente del deseo del pastor Mingo de dar por cerrada su obra, salvo que mediara un apoyo claro de sus mecenas: *y allá prometió de no trovar más, salvo lo que sus Señorías le mandassen*. ¿No explicaría esta actitud irónica los motivos del voluntario silencio literario que promete el salmantino? Es sabido, por la *Égloga de las grandes lluvias*, que Encina adoptó, tras su salida de Alba de Tormes, una postura crítica con sus antiguos mecenas: ¿no cuadra esa crítica con este y los restantes textos bifrontes que sutilmente incorporó nuestro poeta entre las piezas finales de las últimas secciones de su compilación?

## 5. Final

No es ningún secreto que Encina tenía un elevado concepto de su arte literario, como he repetido varias veces: era un Prometeo en permanente búsqueda de prestigio, de acuerdo con la certera definición de Andrews. De hecho, buena parte de la obra poética del salmantino, desde la erudición de su poesía religiosa al virtuosismo de sus poemas rústicos (pasando por la constante búsqueda de la agudeza retórica en sus versos de amores o la extraordinaria pericia que reflejan sus traducciones), muestra un marcado interés por expresar lo novedoso de su creación artística y lo ambicioso de su universo literario.<sup>38</sup> La frecuente reivindicación de la dignidad de lo pastoril, así como la constante y obsesiva presencia del poeta en las rúbricas de su propio cancionero encajan bien con lo que sabemos de su propia peripecia biográfica, siempre a la búsqueda de prebendas y protecciones por parte de los poderosos. En este sentido, sospecho que el concepto de mecenazgo que tenía el salmantino chocaba, por novedoso, con el de sus protectores: éstos entenderían la relación como la de unos patrocinadores que acogen al protegido en palacio y le cubren su manutención sin mayores compensaciones (es decir, un sencillo caso de clientelismo).<sup>39</sup> Encina no se resigna a lo que considera una humillación a su talento artístico pues se mueve con un concepto humanista del patrocinio: sus méritos resultaban minusvalorados si la relación con los Duques se reducía al mero clientelismo cortesano. Desde la perspectiva renacentista de nuestro poeta, su servicio a los Duques exigía una generosa

---

visto, no suelen ser casualidades: el disfraz pastoril se carga de significados que, en ocasiones, conseguimos descifrar.

<sup>38</sup> He mostrado ese retoricismo en Bustos 2007. San José Lera explica igualmente que sus extensos poemas devotos, poco valorados por la crítica, obedecen en realidad a esa constante búsqueda de lucimiento personal ante los Duques y los cortesanos: Encina los escribe para dar muestras de su erudición escolar y su sabiduría teológica.

<sup>39</sup> Sobre las distintas formas de mecenazgo en la época de los Reyes Católicos y la distinción que manejo aquí entre clientelismo y patrocinio, véase Núñez Bepalova. Por su parte, el estudio de la otra vertiente del fenómeno del patrocinio que lleva a cabo Ainara Herrán para ese mismo cronotopo (el mecenazgo eclesiástico de los Carrillo, Cisneros, Talavera, en la época de los Reyes Católicos) resultará igualmente útil (véase Herrán 2008).

compensación económica de la que habla desde el principio de su vinculación con la corte ducal y que, al parecer, no existía o quedaba muy por debajo de sus expectativas.

Los encuentros y desencuentros entre patronos y poeta quedaron reflejados en sus poemas bifrontes; el velo pastoril se convierte así en el recurso alegórico que le permite moverse en una calculada ambigüedad y dar cuenta de su recorrido biográfico. De este modo, el concepto renacentista de mecenazgo que maneja Encina se da la mano con la concepción igualmente renovadora que encontramos en su fórmula teatral (véase Egginton 2003); uno de sus méritos radica precisamente en la recuperación de una verdadera mimesis dramática gracias al disfraz. Pero Encina se mueve con tal comodidad dentro de su propia fórmula dramática que rompe la mimesis voluntariamente para filtrar informaciones autobiográficas y dejar constancia de sus desencuentros vitales. En esas ocasiones el disfraz pastoril se carga con dobles y triples funciones que renuevan ciertas prácticas literarias al dotarlas de nuevos sentidos, al margen de la ortodoxia acostumbrada (cuando, por ejemplo, maneja los tópicos del pastor ignorante o del rechazo del amor o cuando, rondando la insolencia, se burla de la ignorancia de sus propios protectores). Esos sentidos se sitúan también al margen de la ortodoxia social, como vemos: nuestro poeta reivindica un cierto estatuto económico y social, propio del mecenazgo humanista, que los Duques no terminaban de concederle.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Agradezco los comentarios que Ángel Gómez Moreno, Rebeca Sanmartín y Álvaro Alonso hicieron a la primera versión de este trabajo.

## Obras citadas

- Aliprandini, Luisa de. "Un dramaturgo en Roma: Juan del Encina." *Nello spazio e nel tempo della letteratura. Studi in onore di Cesco Vian*. Parma: Bulzoni, 1991. 117-28.
- Alonso, Álvaro. "Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)." Eds. José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero & Antonio Narbona Jiménez. *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Editorial Complutense, 2002. II, 1151-63.
- . "Vida privada y ruptura pública: Juan del Encina y los Duques de Alba." Ed. Luisa Secchi Tarugi. *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento. Atti del XX Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 21-24 luglio 2008)*. Florencia: Franco Cesati, 2010. 645-54.
- . "Acerca de los nombres del pastor." *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009)*. En prensa.
- Anderson, James A. "Juan del Encina: An Abuse of Form?" *Romance Notes* 10 (1968-69): 353-58.
- Andrews, Richard J. *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*. Berkeley: University of California Press, 1959.
- Beltran Pepió, Vicenç. "Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución." *Revista de Literatura Medieval* 7 (1995): 41-71.
- . "Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor." *Revista de Filología Española* 78 (1998): 49-101.
- . "Tipología y génesis de los cancioneros. El "*Cancionero*" de Juan del Encina y los cancioneros de autor." Ed. Javier Guijarro Ceballos. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Universidad, 1999. 27-53.
- , ed. *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Botta, Patrizia. "Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende." Eds. Patrizia Botta, Carmen Parrilla & Ignacio Pérez Pascual. *Canzonieri iberici*. Noia: Toxosoutos / Padua: Università / A Coruña: Universidade, 2001. II, 373-89.
- Bustos Táuler, Álvaro. "«Llora sangre mi papel»: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina." *Cancionero General* 5 (2007): 9-40.
- . "Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores." Ed. Javier San José. *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*. Salamanca: SEMYR, 2008. 507-17.
- . *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

- . “Los regalos de amor y la poesía de circunstancias en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496).” *Bulletin of Hispanic Studies* 86 (2009): 469-83.
- . “Ambrosio Montesino y el “ejercicio de la continua predicación:” poesía, mecenazgo y sermón en su *Cancionero* (Toledo, 1508).” Eds. Rebeca Sanmartín, Barry Taylor & Rosa Vidal. *Hacia una poética del sermón (Revista de Poética Medieval)* 24 (2010): 93-126.
- Calderón Ortega, José Manuel. *El ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*. Madrid: Dykinson, 2005.
- . “Fadrique Álvarez de Toledo.” Ed. Gregorio del Ser. *Historia de Ávila, IV (Edad Media. Siglos XIV-XV. 2ª parte)*. Ávila: Diputación, 2009. 745-52.
- Capra, Daniela. *Il codice bucolico di Juan del Encina*. Torino: Edizioni dell’Orso, 2000.
- Cátedra, Pedro. *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Universidad, 1989.
- . *Tratados de amor en el entorno de Celestina*. Madrid: Nuevo Milenio, 2001.
- Cooper, Edward. “El segundo Duque de Alba y las Comunidades de Castilla: nuevas aportaciones extremeñas y murcianas.” *Arte, poder y sociedad. Y otros estudios sobre Extremadura (VII Jornadas de Historia en Llerena)*. Badajoz: Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2006. 197-221.
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed. *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928.
- Del Río, Alberto, ed. *Juan del Encina: Teatro*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Díaz-Jiménez y Molleda, Eloy. *Juan del Encina en León*. Madrid: Fortanet, 1909.
- Domínguez, César. *Juan del Encina, el peregrino: temas y técnicas de la ‘Tribagia’*. PMHRS 31. London: Queen Mary, 2000.
- Dutton, Brian, ed. *El cancionero del siglo XV, c. 1460-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-91.
- Egginton, William. *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. New York: State University of New York Press, 2003.
- Espinosa Maeso, Ricardo. “Nuevos datos biográficos de Juan del Encina.” *Boletín de la Real Academia Española* 8 (1921): 640-56.
- . “Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542): Apéndice de documentos.” *Boletín de la Real Academia Española* 10 (1923): 567-603.
- Fernández de Córdoba, Álvaro. *Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas (1492-1503)*. Roma: Edizioni Università della Santa Croce, 2005.
- García Pinacho, María del Pilar, ed. *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*. Segovia: Junta de Castilla y León, 1998.
- García Sierra, María José. “Los Álvarez de Toledo. Un linaje de mecenas en la historia del arte español.” Ed. María del Pilar García Pinacho. *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*. Segovia: Junta de Castilla y León, 1998. 159-86.

- Gómez Moreno, Ángel. "Judíos y conversos en la prosa medieval (con un excursus sobre el círculo cultural del Marqués de Santillana)." Eds. Iacob M. Hassán & Ricardo Izquierdo Benito. *Judíos en la literatura española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 57-86.
- . "Medieval Spanish Theater." Ed. David T. Gies. *The Cambridge History of Spanish Theater*. Cambridge: University Press, en prensa.
- González Cuenca, Joaquín, ed. *Cancionero general*. Madrid: Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004.
- Guijarro Ceballos, Javier, ed. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Universidad, 1999.
- Haro Cortés, Marta. "La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina." *Cuadernos de Filología*, 50.I (2002): 191-204.
- Hernando Sánchez, Carlos José. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.
- Herrán, Ainara. "El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos." Eds. Nicasio Salvador Miguel & Cristina Moya. *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, Universidad de Navarra, 2008. 79-101.
- . "«Pues soys de virtudes un tan claro espejo»: la imagen del mecenas en las *Suplicaciones* de Pero Guillén de Segovia al arzobispo Carrillo." Eds. Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company & Aurelio González. *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 541-55.
- Horozco, Sebastián de. Ed. José Luis Alonso Hernández. *Teatro universal de proverbios*. Salamanca: Universidad, 1986.
- Lawrence, Jeremy. "La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina." Ed. Javier Guijarro Ceballos. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Universidad, 1999. 101-21.
- Macpherson, Ian. "Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes." *Bulletin of Hispanic Studies* 62 (1985): 51-63.
- Mitjana, Rafael. "Nuevos documentos relativos a Juan del Encina." *Revista de Filología Española* 1 (1914): 275-88.
- Morais, Manuel. *La obra musical de Juan del Encina*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial, 1997.
- Morrás, María. "La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política." Eds. Juan Casas Rigall & Eva María Díaz Martínez. *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*. Santiago: Universidad, 2002. 335-70.
- Núñez Bernalova, Marina. "El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación." Eds. Nicasio Salvador Miguel &

- Cristina Moya. *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, Universidad de Navarra, 2008. 167-88.
- Pedrosa, José Manuel. "Sayagueses, charros, batuecos y sandios. Los mitos del rústico tonto en los Siglos de Oro." Ed. François Delpech. *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVIe-XVIIe siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008. 309-26.
- Perea, Óscar. "Valencia en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas." *Dicenda* 21 (2003): 227-51.
- . *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero general*. Madrid: CSIC, 2006.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. *Juan del Encina: Obra completa*. Madrid: José Antonio de Castro y Turner, 1996.
- Rambaldo, Ana María. *El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*. Santa Fé: Castellví, 1972.
- , ed. *Juan del Encina: Obras completas*. Madrid: Espasa Calpe, 1978-83.
- Retuerce, Manuel, & Araceli Turina. "Azulejos procedentes del Castillo-palacio de los Duques de Alba (Alba de Tormes, Salamanca)." *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VI<sup>e</sup> Congrès de l'AIECM2*. Aix-en-Provence: Narration éditions, 1997. 615-26.
- Rodríguez Cacho, Lina. "El viaje de Encina con el Marqués: otra lectura de la *Tribagia*." Ed. Javier Guijarro Ceballos. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Universidad, 1999. 163-81.
- Rodríguez Moñino, Antonio. Eds. Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes. *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Madrid: Castalia, 1997.
- Romeu Figueras, Antonio. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Vols. 3A y 3B. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología), 1965.
- Salvador Miguel, Nicasio. *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*. Madrid: Alhambra, 1977.
- . *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Salvador Miguel, Nicasio, & Cristina Moya García, eds. *La literatura en la época de los Reyes Católicos*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, Universidad de Navarra, 2008.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2011.
- San José Lera, Javier. "Juan del Encina y los modelos exegéticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento." Ed. Javier Guijarro Ceballos. *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca: Universidad, 1999. 182-204.

- Sherr, Richard. "A Note on the Biography of Juan del Encina." *Bulletin of the Comediantes* 34.2 (1982): 159-72.
- Temprano, Juan Carlos. *Móviles y metas en poesía pastoril de Juan del Encina*. Oviedo: Universidad, 1975.
- Ter Horst, Robert. "The Duke and Duchess of Alba and Juan del Encina: Courtly Sponsors of an Uncourtly Genius." Eds. Robert Fiore, Everett W. Hesse, John E. Keller & José A. Madrigal. *Studies in Honor of William C. McCrary*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986. 215-20.
- Wertheimer, Elaine. *C. Honor, Love and Religion in the Theater Before Lope de Vega*. Newark: Juan de la Cuesta, Delaware, 2003 [1973].
- Whetnall, Jane. "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar." *Cancionero General* 4 (2006): 81-108.
- Whinnom, Keith. *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*. Durham: Durham University Press, 1981.