

# *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*

número 1 - año 2012

ISSN: 2254-7444

## ARTÍCULOS

- Publishing Juan de Mena: An Overview of the Editorial Traditions**  
Linde M. Brocato 1-40
- «Del actor deste libro»: Sobre el Cancionero de la Biblioteca Británica (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)**  
Álvaro Bustos Táuler 41-78
- Aspectos lingüísticos de la obra poética de Hugo de Urriés**  
Matteo De Beni 79-104
- Da articulación textual nos testemuños da lírica profana galego-portuguesa**  
Antonio Fernández Guiadanes 105-160
- RESEÑA
- Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa, ed. Marina Arbor Aldea e Antonio F. Guiadanes**  
Déborah González Martínez 161-168

## **«DEL ACTOR DESTE LIBRO»: SOBRE EL CANCIONERO DE LA BIBLIOTECA BRITÁNICA (LB1) Y EL DE JUAN DEL ENCINA (96JE)\***

Álvaro Bustos Táuler

Universidad Complutense de Madrid

---

Los estudios de cancionero, como todos aquellos dedicados a los géneros literarios cuatrocentistas, se han ido especializando, con el objetivo de ofrecer respuestas certeras, que resultan cada vez más refinadas, a viejas cuestiones, sin limitarse a la edición de un autor concreto o a la formación de un cancionero. Es obvio que no ha sido un proceso voluntario de oscurecimiento o de caprichosa deconstrucción del objeto de estudio. Si queremos describir un cancionero o acercarnos a sus fuentes y variantes es preciso integrar conocimientos que provienen de ámbitos de estudio variados: perspectivas codicológicas, de entrada, pero también aquellas otras que se acercan a las prácticas editoriales, compilatorias y autoriales de la imprenta y de los pliegos, sin desatender el dato histórico (por ejemplo, el que ofrecen las cortes literarias

\* Este trabajo se enmarca dentro de los objetivos de dos grupos de trabajo de los que formo parte: el Grupo de investigación «Sociedad y literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento» (ref. 941032 UCM-BSCH), que desde 2006 dirige en la Facultad de Filología de la UCM el Dr. Salvador Miguel, y del Proyecto de Investigación I+D «La literatura hispánica medieval en sus fuentes primarias: BETA (Bibliografía Española de Textos Antiguos)» (FFI2009-12200), financiado por el Plan Nacional de I+D y dirigido en la UCM por el Dr. Gómez Moreno. La investigación enciniana que sirve de marco a muchas de mis consideraciones puede leerse en Bustos 2009. Véase Bustos 2010. Agradezco a los profesores Gómez Moreno y Manuel Moreno las sugerencias y correcciones a la primera versión de este trabajo. Al segundo le debo también un buen número de materiales inéditos; también estoy en deuda con Vicenç Beltran.

en las que se mueven los poetas de cancionero) ni, por supuesto, el histórico literario, que sigue siendo el más relevante: los poetas de cancionero, con mayor motivo los de las últimas generaciones, cercanos al *Cancionero General* (1511), presentan un estilo conceptista y audaz muy característico, que se va distanciando de los cuatro grandes maestros del medio siglo (Santillana, Mena y los Manrique). Incluso conocer la propia trayectoria de la disciplina, la de la entera literatura medieval, ilumina los enfoques que han permitido abordar los problemas de los cancioneros.<sup>1</sup>

Desde hace algunos años he estudiado con detalle la composición, diseño organizado, validez canónica e influencias del cancionero personal más relevante de la época de los Reyes Católicos, el que Juan del Encina llevó a la imprenta salmantina de Juan de Porras, impresor de Nebrija en 1496 (96JE).<sup>2</sup> Se conocía bien la originalidad del teatro enciniano, insertado en la sección final de 96JE, pero la poesía del salmantino precisaba del estudio detallado de sus fuentes, motivos e influencias. En el haber de Encina, poeta, dramaturgo y músico, hay que consignar una novedad muy notable pues inaugura una práctica, tan generalizada después, como la de llevar, en vida del autor, el propio libro de versos a las prensas para su comercialización.<sup>3</sup> Pero también he podido atestiguar la novedad enciniana en la ordenación y articulación de las distintas secciones (poesía religiosa, coplas de amores, romances y canciones con sus deshechas, géneros fijos, etc.) y, al tiempo, su influencia en otras grandes recopilaciones de poesía cancioneril como el *General* (11CG), el *Cancionero musical de Palacio* (MP4) o, entre los cancioneros de autor impresos posteriores, los de Urrea (13UC) y Montesino (08AM).<sup>4</sup> En el caso de 96JE, y según se deduce por su cronología

---

1 Véase el panorama de la disciplina que ha trazado últimamente Gómez Moreno 2011.

2 Para las referencias de los cancioneros y la numeración de las composiciones sigo a Dutton 1990-1991. Si cito LB1 por la edición inédita de Moreno diré LB1M.

3 Hay que recordar que el experimento fue un completo éxito editorial; vuelve a editarse cinco veces en las décadas siguientes: 1501 (Sevilla, Juan Pegnicer y Magno Herbst), 1505 (Burgos, Andrés de Burgos), 1507 (Salamanca, Hans Gysser) y 1509 (Salamanca, Hans Gysser) y 1515 (Zaragoza, Jorge Coci).

4 Véase Bustos 2009 y algunos otros trabajos (2008, 2010 y 2011).

y por la difusión de la poesía del salmantino, parece que las ediciones del cancionero desde época incunable (1496) contribuyeron a borrar toda huella manuscrita de su lírica, al menos por esos años finales del XV, un proceso muy similar al de la Celestina. No quiere esto decir que no deje una huella significativa en los grandes cancioneros manuscritos: su impronta en una antología posterior formada por sucesivas adiciones de materiales, como el citado MP4 (*Cancionero Musical de Palacio*) es muy notable, dada su condición de gran músico, renovador de la canción y el villancico melódicos; lo cierto es que queda aún mucho por trabajar en MP4, comenzando por la cuestión de las atribuciones. Igualmente, no es pequeña la huella dejada por Encina en la compilación que mejor recoge la tradición cancioneril del cambio de siglo, el *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1), que desde hace años se ha beneficiado de los esmerados trabajos de edición y comentario a cargo de Moreno (entre otros, 2000a, 2001, 2005, 2011 y la amplia descripción codicológica de 2012); últimamente Beltran (2010) ha propuesto una novedosa hipótesis sobre su relación con 11CG. En este sentido, el trabajo con este cancionero es una muestra más de cómo se han ido perfilando las herramientas metodológicas de estudio de cancioneros desde los meritorios trabajos de los primeros editores (Rennert, hace más de un siglo) hasta el acceso libre en la red a la reproducción facsimilar de LB1 (y del completísimo análisis y edición de Moreno, igualmente accesibles), pasando por los estudios de hispanistas de hace cincuenta años (Jones 1961, en el caso de la hipótesis que me propongo repasar en esta ocasión) y por los de los estudiosos locales, más cercanos en el tiempo, bien pertrechados con nuevo utillaje y ya dentro de nuestras fronteras (Alvar 1991, los citados Moreno y Beltran, Di Stefano 1996, Botta 2002 o Conde 2002).<sup>5</sup>

---

5 Moreno ha realizado una extensa descripción y estudio codicológico de LB1. Puede verse, junto a otras valiosas descripciones, en el portal *CIM. Cancioneros impresos y manuscritos* que dirige Josep Lluís Martos ([www.cancioneros.org](http://www.cancioneros.org)); cuando cite por esta fuente la llamaré Moreno 2012. Véase la digitalización de LB1 disponible en el portal de Convivio, la asociación de poesía de cancionero: <http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/>. El cancionero de Encina, por su parte, cuenta también con una digitalización del facsímil incunable en el citado portal, que remite a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Está basado en el facsímil de Cotarelo (1928).

En este trabajo me propongo, en diálogo con la citada tradición crítica, realizar unas calas comparativas en el *Cancionero* de Juan del Encina (96JE) y en LB1. Pretendo retomar y matizar la hipótesis de Jones (1961) acerca de la influencia literaria del cancionero de Encina en LB1:<sup>6</sup> el estudioso británico considera a Encina el compilador del cancionero londinense. Aspiro, pues, a abundar en la mejor comprensión de ese gran repertorio de poesía de la época de los Reyes Católicos que es el *Cancionero de la Biblioteca Británica*. Mis consideraciones pueden leerse como una suerte de reflexión global al hilo de las últimas investigaciones sobre LB1 a cargo de Beltran (2010) y Moreno (2012), leídas desde el bagaje investigador que ha supuesto el estudio de la poesía de Encina durante estos últimos años. Para organizar la discusión formulo mis dos tesis principales en forma de sendos epígrafes que estructuran este trabajo.

#### JUAN DEL ENCINA NO PUDO SER EL COMPILADOR DE LB1

El punto de partida de Jones (1961) no es otro que el conjunto de once composiciones que aparecen al final del cancionero manuscrito, antes de la invocación final de agradecimiento a Dios (nn. 389-398 en LB1M). Sobra decir que la posición de cierre es una posición muy marcada desde el punto de vista de la organización interna de un cancionero; con mayor motivo si este se configura por autores: estos once textos finales configuran la sección autónoma dedicada al poeta salmantino. Lo sugestivo es que frente a otros ciclos rubricados con el nombre del autor, el título de este último conjunto evita el nombre del poeta en favor de una perífrasis bastante trivial, *Del actor deste libro*, como puede verse en la ilustración 1; no es difícil saber de quién se trata porque el primero de los textos de la nueva sección, al comienzo del f. 118<sup>v</sup>, es un conocido villancico publicado por Encina en su *Cancionero* de 1496, «Dos terribles pensamientos» (96JE-123, ID4522 y LB1-460, ID1138).<sup>7</sup> Tal formulación, obviamente,

---

6 Jones (& Lee 1975) fue también el responsable de la primera edición divulgativa de la poesía de Encina junto con su música (en la editorial Castalia).

7 Es un poema enciniano muy conocido, divulgado en pliegos sueltos; véanse los nn. 348, 1023, 1028, 1029, 1030, 1032 y 1068 de Askins & Infantes 1998.

sugiere a las claras la responsabilidad de Encina como compilador de LB1, hipótesis sobre la que es obligado volver para valorar las relaciones entre el cancionero personal incunable y el gran manuscrito colectivo.

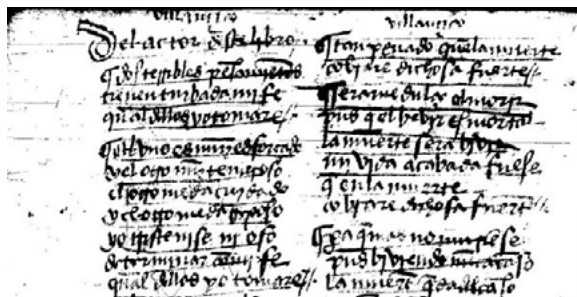


Ilustración 1: rúbrica *Del actor deste libro* (LB1, f. 118<sup>v</sup>)

No dice Jones, y es algo que apoyaría su argumento, que el tenor literal de la rúbrica incluye una mayúscula en la preposición «Del», que aparece encabezando la página y ornamentada, como sucede en los comienzos de las secciones autoriales de LB1; así sucede en la del Maestro de Calatrava, f. 106<sup>r</sup>, en la de Torrellas, que cito más adelante, f. 107<sup>r</sup>, en la del Comendador Ávila, f. 109<sup>v</sup>, en la del Vizconde de Altamira, f. 114<sup>v</sup>, etc. Tal formulación muestra a las claras que el título de la sección final era «*Del actor deste libro*» y no la anómala rúbrica «*villançico Del actor deste libro*»;<sup>8</sup> la precisión genérica «*villançico*» es un añadido que se inserta encima del título, casi ya fuera de la caja, y en minúscula, como sucede constantemente a lo largo del códice. Si me detengo en esta descripción es para subrayar que no hay distinción en las prácticas de compilación, rubricación y precisión genérica del conjunto de diez textos finales, asignados en grupo al «*actor deste libro*», respecto de las otras secciones; en otras palabras, es clara la voluntad de articular una serie de textos y de atribuirlos a Encina, a quien se asigna la condición de autor del volumen. Todo esto va dicho en apoyo de la

<sup>8</sup> La ornamentación de la *d*, con un repaso doble en tamaño mayor, es idéntica a la que presenta la *d* inicial de las demás secciones de autores, que suelen titularse sencillamente con la preposición y el nombre del poeta en cuestión.

tesis de Jones, con la que ha simpatizado tradicionalmente la crítica<sup>9</sup> y deteniéndonos en la *mise en page* del cancionero manuscrito londinense.

Sin embargo, la comparación de los textos inequívocamente encinianos de LB1 con las mismas versiones publicadas antes en su cancionero incunable, se alza como un obstáculo difícilmente salvable si se quiere seguir defendiendo que el poeta salmantino fue el compilador del cancionero colectivo. Es un caso sugestivo en el que el contraste entre las variantes impresas (96JE), más antiguas y claramente autorizadas por el poeta, y las manuscritas (LB1), deturpadoras y difícilmente asignables a la misma mano, resulta altamente significativo.<sup>10</sup> No pudo ser Juan del Encina el compilador material de la sección final de LB1: sería muy extraño que el propio poeta aceptara algunas lecturas de sus propios textos —a todas luces incorrectas— incluidos en el cancionero londinense. Con mayor motivo dada su condición de teórico de la perfección formal, como se advierte en su *Arte de la poesía castellana* y en su propia práctica poética; el lector que conozca la extraordinaria perfección formal de los versos y las rimas del cancionero de autor enciniano estará de acuerdo en que los versos hipermétricos, las reelaboraciones poco acertadas, los cientos de lecturas triviales que pueblan LB1 (y también la propia sección que se le asigna) no pueden ser adscritos a la mano de Encina.<sup>11</sup>

La cuestión puede dilucidarse a la vista de los villancicos «Dos terribles pensamientos» y «No se puede llamar fe» (96JE-136, ID1144 y LB1-467, ID1144), los

---

9 Entre otros, Beltran 1999: 45-46; Botta 2002: 8; Moreno 2005: 106, aunque este último matiza su opinión en Moreno 2012: 25.

10 La comparación entre manuscritos e impresos, con una metodología similar a la que empleo en esta ocasión, está ofreciendo sólidos resultados, como puede verse en los artículos recogidos en Martos (2011).

11 En este sentido, es muy pertinente un viejo trabajo de Anderson (1968-1969), que tras leer detenidamente todos los versos de 96JE encontró tan solo dos pequeños «errores» en la organización estrófica de las rimas; la perfección formal del resto del cancionero le llevó a concluir que esos dos fallos son deliberados y justificables por una sutil ironía literaria. Los he comentado con detalle en Bustos 2011 y en mis observaciones sobre la métrica enciniana, 2012. En este punto, 96JE se sitúa en las antípodas de los descuidos y errores de LB1.

dos textos que se recogen íntegramente en ambos cancioneros, pues la versión de ambos que ofrece 96JE debe tenerse por canónica. Ofrezco en anexo ambos poemas, tanto en el texto de Encina (para 96JE), como en las ediciones de Dutton y Moreno (para LB1). Pero puede verse fácilmente cómo el cancionero londinense trivializa las lecturas de 96JE, por ejemplo, a la vista de la penúltima copla de «Dos terribles pensamientos»; recuérdese que se trata de un poema típicamente conceptista, perfectamente simétrico en su estructura y diseño, en el que la alternancia muerte / vida se quintaesencia en los dos pensamientos contrapuestos al modo cancioneril («El uno muy esforçado, / el otro muy temeroso, / el uno me da cuidado, / el otro me da reposo»):<sup>12</sup>

96JE-123

El otro dize que muera  
porque no biva penado,  
pues la vida verdadera  
es morir bien empleado;  
assí que, todo turbado  
con esto, triste, no sé  
destos dos cuál tomaré.

Dutton LB1-430

El otro me dize *que* muera  
por *que* no biva penado  
pues la muerte verdadera  
es vivir bien enpleado  
asy *quedo* yo turbado  
y con esto triste no sé  
destos dos cuál tomaré

Moreno LB1M-389

El otro dize *que* muera  
por *que* no biva penado,  
pues la muerte verdadera  
es bivar bien enpleado.  
Así *quedo* yo turbado,  
con esto, triste, no sé  
de éstos dos cuál tomaré.

Es obvio que el poema, organizado todo él a partir de estructuras bimembres, desarrolla un atinado paralelismo entre forma y contenido, esto es, entre los recursos de agudeza y el significado mismo del texto, que incide en la confusión del amante. Es interesante la inserción en este punto de una reflexión tópica del *ars bene moriendi*; según las artes de bien morir, a una vida plena le corresponde una muerte proporcionada, de modo que «la vida verdadera / es morir bien empleado». En este contexto parece evidente que LB1 confunde la alternativa (de un modo deliciosamente cancioneril, habría que añadir) pues lee: «pues la muerte verdadera / es vivir bien empleado», algo que puede resultar típicamente cortesano en su antítesis pero que

---

12 Véase Pedrosa 1995 para la amplísima difusión transcultural de este tipo de estructura bimembre («uno» / «otro»).



no hace sentido con la lógica del poema, teñido de elementos de *religio amoris*: aun a riesgo de caer en la hipertrofia de significados creo que no tiene mucho sentido la expresión «vivir bien empleado» como ejemplo de «muerte verdadera». La lectura equivocada es la del cancionero colectivo.

El proceso de corrupción de los versos en el paso de 96JE a LB1 puede verse con más claridad al comparar el final de «No se puede llamar fe / la que en obras no lo fue», la segunda composición que aparece íntegra tanto en 96JE como en LB1:

96JE-136	Dutton LB1-467	LB1M-395
Robastes me mi querer, mi libertad y poder, mas no quereys agradecer el mal que por vos passé.	rrobastesme mi querer mi libertad y poder mas no quieres gradeçer el mal que por vos pasé	Robástesme mi querer, mi libertad y poder, mas no querés gradeçer el mal que por vos pasé.
Pues la fe y el bien amar en obras se ha de mostrar, no tardéys en remediar, que vuestro soy y seré. <i>Fin</i>	Pues la fe y el bien amar en la obra se demuestra no tardes en me mandar dadme presto la rrepuesta	Pues la fe y el bien amar en la obra se demuestra; no tardés en me mandar, dadme presto, la repuesta.
No neguéys el galardón a mi triste coraçón, que con toda mi passión yo jamás os negaré	Que la fe y el buen am(o#:a)r en la obra a de pareçer no tardes en demandar o decidme vuestro querer	Que la fe y el buen amar en la obra ha de pareçer: no tardés en demandar o dezidme vuestro querer.

El texto de LB1 presenta una mudanza nueva, la última, notoriamente más simple en su elaboración que la suprimida de 96JE. El fallo lleva al copista de LB1 a repetir en la última copla el concepto de la anterior. Aparecen dos versos hipermétricos de nueve sílabas y presenta un extraño cambio de rima carente de sentido, que rompe el esquema de rimas, tan cuidado en el texto que editó su autor en 96JE. De igual modo, la penúltima vuelta altera las rimas agudas del original. A la vista de esta imprecisión generalizada, una constante en los textos de LB1, parece muy difícil pensar que Encina fuera el responsable de la copia de la versión londinense (y mucho menos de los textos atribuidos a él); sobre todo si tenemos en cuenta que LB1 es un cancionero en vías de

ser llevado a imprimir, como ha mostrado Moreno en sus trabajos (últimamente, en 2011). También Encina preparó su texto para la imprenta y la prueba de que lo hizo en persona, como explicó Beltran (1999), radica en el extremado cuidado que puso en todos los aspectos relacionados con la organización, compaginación y precisión textual y formal.

Por otro lado, la famosa rúbrica *Del actor deste libro* no puede deberse a la mano de Encina por la sencilla razón de que Encina no rubricaba así. El lector de 96JE sabe que el salmantino aparece obsesivamente en los títulos de sus composiciones (Botta 2001), quizá para resolver las dudas de atribuciones.<sup>13</sup> No encaja con la manera de proceder de Encina una rúbrica tan misteriosa porque él —definido en tiempos como un Prometeo en permanente búsqueda de prestigio (Andrews 1959)— no tuvo reparo en figurar de un modo redundante como autor de cada una de las composiciones que editó en su propio cancionero.<sup>14</sup> Es impensable, como quería Jones, que él se responsabilizara materialmente de la compilación de LB1: nunca habría accedido a que se editaran sus textos tan corrompidos como los de la sección final de LB1.<sup>15</sup>

#### JUAN DEL ENCINA INFLUYÓ EN LB1

Hecha la crítica a la hipótesis de Jones desde el conocimiento de los aspectos formales de la escritura de Encina, conviene ahora alabarla en lo que tiene de meritoria: poco se puede reprochar a su comentario crítico de la sección enciniana de LB1, allí donde realiza el estudio literario de los once textos finales e incide en

---

13 De hecho, cuando en torno a 1521 Encina rubrique un conjunto de autógrafos suyos (Beltran 1995), volverá a copiar su nombre en las rúbricas, como ya hiciera veinticinco años antes en su cancionero.

14 De hecho, en las rúbricas de su cancionero suele respetar siempre el principio *unicuique suum* y las aprovecha para dar a cada uno lo suyo en lo relativo a la autoría. Cuando emplea un estribillo ajeno, por ejemplo, lo dice a las claras: *Coplas por Juan del enzina a este ageno villancico* dice la rúbrica de su versión de «O castillo de Montanges» (96JE-124, ID4523 E 0709). Encina era muy cuidadoso en lo relativo a las atribuciones dentro de su cancionero, quizá porque había padecido realmente aquello de que sus textos anduvieran deturpados y maleados en manos ajenas.

15 Por otro lado, sigue en pie la cuestión caligráfica: Moreno advierte que la mano única que copió LB1 no coincide con la de los autógrafos de Encina a los que me refiero en la nota 13.

la paternidad enciniana de textos que no se habían publicado en 96JE, pero que parecen claramente suyos: el romance «Yo me estaba en la mi celda» (LB1M-392) es una versión a lo divino de «Yo me estaba reposando», romance trovadoresco que sí aparece en el incunable; en varios lugares de su *Cancionero* Encina volvió a lo divino sus propias composiciones, por lo que tampoco dudo en añadir «Yo me estaba en la mi celda» al corpus de romances encinianos. Lo mismo sucede con el villancico «No consuela mal de muchos / mi dolor, / pues que es mi pena mayor», de evidente factura enciniana (caben otros argumentos: los tópicos amatorios, la estructura formal del estribillo, que es la más frecuente en Encina, la métrica de las mudanzas, etc.). Otro argumento debe ser tenido en cuenta a la hora de las atribuciones: el hecho de que él mismo musicara esos versos en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4); aunque los musicólogos no lo consideren un argumento definitivo, es un dato muy revelador de un gusto literario y lo considero concluyente, al menos en ese caso (sobre todo porque tenemos una segunda atribución en LB1 a tenor de la célebre rúbrica).<sup>16</sup> Pues bien, conservamos música enciniana en MP4 de los dos villancicos ya analizados y de otros tres textos atribuidos: «No consuela mal de muchos», «Yo me estaba en la mi celda» y «Romerico, tú que vienes», textos que, por lo dicho, pueden considerarse obra del salmantino.

En realidad, LB1 es un manuscrito muy enciniano, si es que puede hablarse así y, en este punto, los argumentos y comparaciones de índole literaria podrían permitirnos matizar la tesis de Jones reconociéndole su mérito: Encina no pudo compilar materialmente el cancionero, de esto estoy convencido, pero ¿no cabe asignarle algún otro papel en la selección de textos o en la inspiración general del gran cancionero colectivo? De entrada, la rúbrica de la sección final sigue imponiéndose con tozudez; podría tratarse de una falsa atribución, como otras frecuentes en los cancioneros: pero resultaría extraño —y hasta ridículo, como dice Jones (1961: 13-14)— atribuir a otro poeta una composición tan extraordinariamente conocida como

---

<sup>16</sup> Para estos datos, así como para la reconstrucción de la partitura enciniana en notación contemporánea es indispensable Morais 1997.

es el caso de «Dos terribles pensamientos». Y es que, como he mostrado, en rigor no es solo una rúbrica de una composición sino el epígrafe que encabeza todo un conjunto de once textos, algo cualitativamente distinto. En mi opinión, es claro que el rubricador quiere diseñar en la marcada posición final de su recopilación una sección de poemas de Juan del Encina y que lo hace con la intención de dar cuenta de una cierta deuda intelectual; quizá en ese momento no tuvo a la vista ninguna edición del *Cancionero* (ni a Encina que, desde 1500, como sabemos, se mueve en la corte papal) y acudió a otra fuente, menos acabada que el célebre cancionero personal.

Los estudios de Moreno sobre LB1 en los últimos veinte años han facilitado la comparación de este cancionero con otros. Ha podido hilar muy fino en cuanto a las fuentes y la formación de esta compilación manuscrita. Ahora estamos en disposición de decir, por ejemplo, que el cancionero de la Británica es un cancionero colectivo ordenado por autores de la época de los Reyes Católicos en el cual se insertan dos interludios con poesía de circunstancias. Precisa Beltrán: «LB1 y 11CG seleccionaron drásticamente el material que les resultaba más atractivo de este antígrafo, insertando (al menos 11CG) materiales de otras procedencias» (2010: 147).<sup>17</sup> No es en absoluto arriesgado postular una sección enciniana en el antígrafo: a ella habría acudido el copista de LB1 para la sección final del volumen colectivo. Posiblemente el poeta salmantino estuvo presente como ideólogo o inspirador de la obra en los estadios previos de formación de este repertorio, pero ya no lo estaba cuando tocó copiar sus versos: el copista recurrió entonces al antígrafo que venía usando para los restantes autores; como ha explicado con acierto Beltrán, el copista de LB1 sigue esa fuente con más fidelidad que Hernando del Castillo, editor del *General*, porque este último reordena varias secciones del antígrafo atendiendo a variados criterios formales y temáticos. Sabemos también que el editor de Valencia apenas publicó composiciones de Encina, pero por otro motivo que han explicado bien los conocedores de 11CG: ya

---

17 Yo mismo he podido documentar algunos de esos materiales que inserta Hernando del Castillo, el editor de 11CG: en concreto el ciclo de la marquesa de Cotrone, es decir, el conjunto de poemas de asunto valenciano que nuestro autor escribe en Italia y que pasaron a 11CG (Bustos, 2012).

estaba ampliamente editado en letras de molde y Castillo evitaba, por principio, volver a editar lo ya publicado. Sencillamente saltaría por completo la sección dedicada a Encina en el antígrafo, sin seleccionar ningún texto. De modo que, a tenor de lo dicho, el impacto literario de Encina en ambas recopilaciones colectivas quedó oscurecido: por la divagación de la rúbrica, en el caso de LB1, y por estar ya publicado, en el caso de 11CG.

Pero Encina estaba ya ampliamente divulgado en la poesía del cambio de siglo.<sup>18</sup> En rigor, como he observado en estos últimos años, es el poeta más influyente de la última década del XV en adelante y no puede extrañarnos que su huella literaria, incluso su «presencia intertextual» como dice gráficamente Moreno (2012: 24), resulte muy marcada en los cancioneros posteriores. De hecho Jones se fijó en otros textos de LB1, ubicados en el interior del cancionero, que mantienen una deuda clara con los de Encina. Por ejemplo, llamó la atención sobre dos canciones que atribuye a Montemayor (LB1M-51 y 52):<sup>19</sup>

---

18 Se trata de un arco de tiempo más limitado que la amplitud cronológica visible en la selección de poetas de 11CG: ahí radica la gran diferencia entre ambos cancioneros.

19 Jones (1961: 8-9) considera una misma composición lo que tanto Dutton (LB1-58, ID0750; LB1-59, ID0751) como Moreno separan en dos testimonios distintos. Éste último añade la rúbrica [*Otra*] para señalarlo claramente. Las rúbricas, la métrica y el sentido del texto sugieren más bien que se trata de dos composiciones diferentes.

**Cançión**

No quiero mayor vitoria  
que perder por vos la vida  
quedando en *vuestra* memoria,  
memoria *que* sois servida.

Mi muerte será bivar,  
siendo vos la causadora  
pues *que* mi mal enpeora  
*queriendo* vos consentir.  
Para mí será la gloria  
en ser mi vida vençida  
quedando en *vuestra* memoria,  
memoria *que* sois servida.

**[Otra]**

**Ella**

Pues veamos, señor:  
¿Por *quién* sospiráis  
o *quién* es la *que* más amáis?

**Él**

Señora, bien lo sabéis  
y vos no me remediáis.  
Pues *vuestro* mereçimiento  
me *forçó*  
a ser *vuestro* como *só*.  
Razón, que fuerça no *quiere*,  
pues no la *quebrantéis*.

Jones señaló certeramente la relación del segundo de los textos con el villancico enciniano «Razón que fuerça no quiere» (96JE-122, ID4520). En efecto, en los versos finales del texto de LB1 hay un eco claro del villancico contenido en el cancionero enciniano, cuyo estribillo es idéntico: «Razón, que fuerça no quiere, / me forçó / a ser vuestro como so» (Pérez Priego 1996: 688). Según Jones, Encina se inspiró en el texto del cancionero londinense para construir su poema. Lo cierto es que los versos de «No quiero mayor vitoria» resultan también enormemente encinianos, como el mismo Jones advierte. Y suenan encinianos porque el lector del cancionero de Encina ha leído versos similares en la primera mudanza de la composición inmediatamente anterior, «Por muy dichoso se tenga» (96JE-121, ID3802): «Siendo vos la causadora / de la muerte que yo muero, / ¿qué mayor vitoria quiero / que morir por tal señora?» (vv. 4-7). Lo extraño es que Jones siga sosteniendo la prioridad del texto de LB1, atribuido a Montemayor, sobre el de Encina, que sería el influido: «Por mi parte lo creo muy evidente que las poesías incomparablemente más bellas de Encina nacieron de la canción menos elegante de Montemayor; pero reconozco que eso posiblemente se deba al prejuicio de un darwiniano» (Jones 1961: 9). Es más lógico, en cambio,

pensar que el misterioso Montemayor utilizara toscamente los versos encinianos en sus composiciones, a la vista de lo que leyó en dos composiciones distintas –pero igualmente contiguas– del cancionero de Encina. Sería extraño que Encina fuera el influido y casualmente hubiera ordenado sus dos composiciones precisamente una detrás de otra en su compilación: el enigma se simplifica si aceptamos la prioridad temporal del cancionero de Encina y si suponemos sencillamente que Montemayor se inspiró en dos composiciones seguidas del impreso salmantino, que ocupan además la misma página (f. 90<sup>v</sup>). En lógica consecuencia, también el antígrafo, que quizá ya recogiera los textos debidos a este poeta, debe ser posterior a 1496.

Pero además, Montemayor se inspiró probablemente en otra composición del cancionero de Encina, que Jones no señaló. En efecto, la composición de LB1 contiene en su segunda parte (en lo que parece más bien otro poema distinto, como prefieren los editores modernos) un breve diálogo literario entre dos interlocutores, «él» y «ella», claramente tomado del poeta salmantino. Se trata de un calco de un villancico de Encina: «—Dezidme, pues sospirastes, / cavallero, que gozáis, / ¿quién es la que más queréis?» (96JE-130, ID3830), donde ella pregunta al enamorado de igual modo que en LB1. Este motivo del diálogo entre ella y él es frecuente en los villancicos dialogados de Encina; de hecho, encontramos otro villancico similar que ocupa dos posiciones previas en el cancionero del salmantino (96JE-128, ID3835): «—Remediad, señora mía, / pues podéis. / —Señor, no me lo mandéis». En esta ocasión es él quien tiene la iniciativa en su recuesta amorosa. Sería excesivo, después de este tercer punto de contacto con Encina, seguir sosteniendo que fue él quien, inspirado en los toscos versos de LB1 o del antígrafo (algunos de ellos faltos de rima y carentes de sentido), realizó tres composiciones distintas, todas ellas encomiables por su elaboración literaria y su mayor extensión. Más bien hay que pensar que Montemayor fue un mal imitador de Encina y que leyó o tuvo muy cerca un ejemplar de 96JE. La cuestión no es intrascendente porque si concedemos la prioridad a Encina, como creo que queda demostrado, tendremos que revertir la hipótesis de Jones en lo que se refiere a la

relación entre ambos cancioneros; de ser fuente de inspiración para Encina, LB1 se convierte más bien en todo lo contrario: un cancionero que prueba la huella que dejó la poesía de Encina entre los autores que le leyeron.<sup>20</sup>

Otro eco de Encina en LB1, que también sugirió Jones (1961: 8), lo constituye la composición 326 del *Cancionero de la Biblioteca Británica* (ID7593 V 1011): «Tú amas triste amador, / dime qué cosa es amor». Aparece atribuida a Pedro de Castilla, pues va encabezada por la rúbrica *Villançico suyo* dentro de una serie de textos de este poeta. Como anotó Dutton, y recuerda Moreno, se trata de una composición claramente inspirada en el inicio de un célebre villancico enciniano, «Pues amas, triste amador, / dime qué cosa es amor» (96JE-133, ID 1011). El compilador de LB1 volvió a recoger en el cancionero manuscrito un texto que mantiene una clara deuda con un conocidísimo villancico de Encina en el que este aborda el tópico de la *definitio amoris*.<sup>21</sup>

Junto a esto, creo que otros temas y tópicos frecuentes en los folios de LB1 resultan igualmente muy del gusto enciniano, aunque no sea posible encontrar un calco léxico o textual. Pienso por ejemplo en la presencia del motivo del testamento de amor en LB1: la sepultura de amor de Guevara (LB1-182, ID0868), el testamento de amores de Diego López de Haro (LB1-435, ID1114) o el pequeño ciclo que dedica Pinar a la muerte del enamorado y su testamento (desde LB1-196, ID0883 hasta LB1-

---

20 Igualmente Jones señala que la composición «Por vnos puertos arriba» que aparece en f. 26<sup>v</sup> (LB1-72, ID0764 Y 3711), y que podría atribuirse a Jerónimo Pinar, sugirió a Encina los seis primeros versos de su famosísimo romance. De acuerdo con lo dicho, parece más apropiado razonar al revés: un poeta de LB1 ofreció otra versión distinta del famoso romance contenido en el cancionero de Encina (96JE-107, ID0764) y se aprovechó de la descripción enciniana para iniciar un romance cortesano totalmente diferente. Que tenía presente el texto de Encina lo demuestra, además, la extensión del romance en LB1: treinta versos, los mismos que el enciniano «Por unos puertos arriba» de 96JE. Se trata, pues, de otra huella de Encina en LB1.

21 El texto inmediatamente anterior, también de Pedro de Castilla, presenta la siguiente rúbrica: *Otras suyas «antonilla es desposada»* (LB1-325, ID1009). En el *Cancionero musical de Palacio* consta la música de Encina para un texto pastoril: «—Antonilla es desposada; / hágotelo, Juan, saber. / —Jur’a Diez, no puede ser» (MP4a-204E, ID 1010). Probablemente el texto también se deba a Encina; véase Romeu 1965: 414. Sobre el tópico de la *definitio amoris* en la tradición cancioneril con oportuna atención al caso de Encina véanse García-Bermejo 1996 y Chas Aguión 2004.



199, ID4635). En estos tres testimonios aparecen todos los elementos del subgénero cancioneril del testamento de amores: la despedida de la amada y del mundo, la descripción del monumento, las últimas voluntades, etc. Son elementos que no faltan en el fundamental *Testamento de amores hecho por Juan del Encina a su amiga porque se quería desposar* (96JE-59, ID4456), que es probablemente el más acabado ejemplo de este subgénero literario.<sup>22</sup> Otro tópico bien conocido tanto para el lector de Encina como para el de LB1 es el recurso a la *religio amoris* y al *contrafactum* sacroprofano. La *Descomunión de amores fecha a su amiga* del Comendador Ludueña (LB1-200, ID0886) presenta el lenguaje jurídico y religioso que igualmente parodiara el salmantino en su *Testamento de amores*. Los versos de *Juan Ferrández a su amiga que le dixo que se venía de confesar* (LB1-410, ID1092) recuerdan el motivo de la *Confesión de amores* de Encina (96JE-63, ID4460) y contiene igualmente tópicos y alusiones paródicas del sacramento de la reconciliación. Y esto sin hablar de los textos de Garci Sánchez contenidos en LB1, entre los que el *Infierno de amores* (LB1-3, ID0662) o sus expurgadas *Liçiones* del libro de Job (LB1-34, ID0722). También resulta muy significativo el interés del compilador de LB1 por seleccionar textos en los que aparece la personalización y el diálogo con el dios Amor: en particular varias composiciones extensas como la propia *Sepultura de amor* de Guevara (LB1-182, ID0868), el *Sueño* de Pedro de Cartagena (LB1-217, ID0903) o las coplas de Tapia *en que dize que estando sin amores vino Amor y le mando que los toviese* (LB1-372, ID1057). En todos los casos se cede la voz al dios Amor en composiciones largas (siempre en coplas) y dialogadas, siguiendo la pauta de las coplas manriqueñas «O muy alto dios de amor» (MN19-65, ID2983), que son el texto de referencia. Es difícil no ver aquí una comunidad de tópicos y motivos frecuentes en textos encinianos como aquellas coplas de *Juan del Encina despidiendo al Amor con la Respuesta del Amor por los mesmos consonantes* (96JE 64-65, ID4461), por no hablar de sus obras dramáticas. En fin, el citado tópico de la *definitio amoris* debió de resultar muy grato al compilador dada su abundante representación en el cancionero londinense en textos de Florençia Pinar («El amor a

---

22 Así lo ha observado Chas Aguión 2006; véase también Rubio 2006.

tales mañas», LB1-77, ID0768), las coplas de Cartagena *Otras suyas sobre qué cosa es amor* (LB1-210, ID0897) o los textos de Tapia (*Pregunta el amiga qué es amor*, LB1-381, ID1067) y Rodrigo de Cota («Vista çiega luz oscura», LB1-412, ID1094). A estos hay que añadir la versión del enciniano «Pues amas, triste amador» citada más arriba y atribuida a Pedro de Castilla.

No quiero justificar una influencia directa a partir de subgéneros que no dejaban de ser modas ampliamente divulgadas. Y tampoco es sencillo entrar en la prioridad o posterioridad de los testimonios citados sobre los respectivos textos de Encina; pero es obvio que LB1, como ha descrito con tino Moreno, es más que una genérica antología de poesía cancioneril: presenta tendencias, gustos y pautas literarias propios de las últimas generaciones de poetas de cancionero para las cuales Encina, por la novedad de su cancionero personal y por su original tratamiento de los motivos amorios, es un referente obligado. En cualquier caso, el hecho de que el salmantino hubiera recurrido en su poesía a un buen número de tópicos como los que he citado apresuradamente vuelve a incidir en ese carácter enciniano del *Cancionero de la Biblioteca Británica* al que vengo refiriéndome: hay una comunidad de motivos y una serie de prácticas literarias que denotan gran proximidad. La anterioridad cronológica del cancionero de Encina es manifiesta y no parece atrevido formular la hipótesis de una influencia literaria específica de Encina en la selección de los textos que pasaron a integrar LB1.

He puesto ejemplos en el nivel de las etiquetas genérica y temática que permiten subrayar la cercanía lírica que se da entre los poetas de esta compilación. Pero si hubiera que citar a un solo poeta de nuestro cancionero próximo a Encina no dudaría en referirme a Garci Sánchez de Badajoz. No me parece casual que la sección autorial de Badajoz abra la compilación y la del salmantino la cierre. Jones apenas abordó la posible influencia enciniana en los textos de Garci Sánchez; como es sabido, las primeras cuarenta composiciones de LB1 constituyen un verdadero cancionero de autor dedicado al poeta y músico andaluz.<sup>23</sup> Por varios motivos sospecho que la

---

23 Sobre la biografía de este poeta nacido en Écija véanse las precisiones de Ros-Fábregas (2003) que

relación entre estos dos grandes poetas y músicos —posiblemente los más reputados de su tiempo— es más estrecha de lo que hasta ahora se ha indicado (véase un ejemplo en Maurizi 1999): ambos se fijan en temas, tópicos y estructuras retóricas y discursivas sospechosamente similares.<sup>24</sup> Y algunos textos contenidos en esa sección inicial de LB1 lo muestran a las claras. Por ejemplo, Jones se limitó a anotar la relación entre las coplas *Otras suyas a vn villancico que dize «O Castillo de montanches» de Badajoz* (LB1-23, ID0710) y las *Coplas por Juan del enzina a este ageno villancico* (96JE-124, ID4523), cuyo comienzo dice (Pérez Priego 1996: 690):

¡O castillo de Montanges,  
por mi mal te conocí!  
¡Cuitada de la mi madre,  
que no tiene más de a mí!

Conocíte, desdichado,  
por mi desastrada suerte,  
no porque tema la muerte  
ni de mí tenga cuidado;  
mas me siento lastimado  
en verme dentro de ti.

---

terminan con años de conjeturas y dudas. Alonso (2001 y 2002) ha revelado interesantes aspectos de la creación literaria de Garci Sánchez. Sobre el cancionero de autor que se esconde tras la sección inicial de LB1 véanse Ife 2002 y Moreno 2005.

24 Un primer ejemplo: una cuarteta de Garci Sánchez de Badajoz que aparece en 14CG rehace el citado villancico «Dos terribles pensamientos»: «En dos prisiones esté / que me atormentan aquí / la una me tiene a mí, / y la otra tengo yo» (González Cuenca 2004, iv: 126). Otro contemporáneo de Encina, el Vizconde de Altamira también lo rehace pero sospechosamente en el villancico n. 387, que ocupa dos posiciones previas a «Dos terribles pensamientos» (LB1M-389); es el penúltimo texto del Vizconde de Altamira, a quien va dedicada la sección autorial inmediatamente anterior a la de Encina en LB1: «Con dos cuidados guerreo / que me dan pena y suspiro: / el uno quando no os veo, / el otro quando vos miro» (LB1M-387). Aparece también en 11CG (González Cuenca 2004, ii: 460). Es muy probable que la asociación entre estos dos estribillos motivó el hecho de que este fuera el villancico elegido para abrir el conjunto de versos encinianos: es muy frecuente en LB1 este tipo de asociaciones textuales.

Como siempre, Jones sugiere la prioridad de LB1 (1961: 7): «Encina utilizó el mismo estribillo, con ligeras variantes, en sus conocidas *Coplas... a este ageno villançico*». La cuestión merece, por su interés, alguna apostilla: no puede ser casual que los dos grandes poetas y músicos de su tiempo se fijaran en el mismo estribillo para hacer su glosa y que emplearan el mismo molde formal (las coplas de tema amoroso). De hecho, el texto de Garci Sánchez presenta idéntica extensión que la glosa de Encina y una configuración métrica similar: en ambos casos se trata de cuatro mudanzas de seis versos cada una (los cuatro versos de la mudanza, el verso de enlace y el de vuelta) más los dos del estribillo. Sin embargo el estribillo de la versión de Garci Sánchez difiere levemente del de Encina:<sup>25</sup>

[\**Villançico*]

¡Oh castillo de Montánchez,  
por mi mal te conoçí!  
¡Mezquina de la mi madre  
*que* no tiene más de a mí!

[*Coplas*]

Puso Dios tal hermosura,  
ca[s]tillo, en ti, *que* en mirarte  
fue ponerme *en* aventura  
de morir o de ganarte.  
Para sienpre desearte  
me *conviene*, pues te vi.  
¡Mezquina [*de la mi madre*  
*que no tiene más de a mí*]!

---

25 La variante es lógica pues se trata de un estribillo popularizante. Transcribo el texto de Garci Sánchez que edita Moreno. Véase en Dutton LB1-23, ID0710.

En la glosa de Garci Sánchez, la exclamación de lamento por parte de la madre recurre al término «mezquina», frente al más suave «cuitada» del estribillo enciniano. Por otro lado, la postura del enamorado ante el tópico del castillo es distinta en ambos poetas: si en el salmantino el castillo es la prisión en la que el amante ha quedado encerrado por su culpa, en la versión de Garci Sánchez el castillo es la fortaleza inexpugnable de la dama *sans merci* y él es el amante atrevido que cerca el castillo y trata de conquistarla; el lenguaje bélico pervive en el texto de Garci Sánchez, que mantiene con habilidad el recurso a una alegoría que entrelaza lo bélico y lo amoroso. Para mi propósito actual, basta señalar que la cuestión cronológica otorga la prioridad a la versión de Encina; siguiendo el razonamiento anterior parece que Garci Sánchez haría su propia glosa al leer la del poeta salmantino que, una vez más, se nos aparece como un punto de referencia, esta vez para otro de los grandes poetas de cancionero de los primeros años del siglo XVI.

Pero hay otros textos de Garci Sánchez en los que la influencia del cancionero de Encina resulta aún más patente. La cuestión es del mayor interés porque la relación se amplía a toda una interesantísima sección contenida en 96JE: la de romances con sus deshechas. Este conjunto de poemas aporta algo de luz sobre la peculiar organización del cancionero londinense porque ofrece mecanismos de articulación de series de textos muy similares a los que la crítica ha venido observando, con cierta sorpresa, en LB1. La deshecha es una composición, normalmente en forma de villancico, que prolonga algún aspecto del texto precedente o texto primario con el que se relaciona claramente (Casellato 2001); en los casos de las deshechas de Encina y de Garci Sánchez, el texto primario es siempre un romance trovadoresco y la deshecha un villancico. En otra ocasión me he detenido en la cuidada organización de este conjunto de romances y villancicos de Encina, por lo que ahorro repeticiones (Bustos 2008). En la siguiente tabla presento los siete textos que analicé y que integran esa sección de 96JE:

ID	nº	Rúbrica	Primer verso
3697	106	<i>Romance</i>	¿Qu'és de ti, desconsolado?
3740 D 3697	106D	<i>Villancico</i>	Levanta, Pascual, levanta
0764	107	<i>Romance</i>	Por unos puertos arriba'
3139 D 0764	107D	<i>Villancico</i>	¿Quién te traxo, caballero
3698	108	<i>Romance</i>	Mi libertad en sossiego
3737 D 3698	108D	<i>Villancico</i>	Si amor pone las escalas
1141	109	<i>Romance</i>	Yo me estaba reposando

Baste ahora recordar aquel singular diseño compositivo de este conjunto de textos: a través de ecos retóricos, alusiones, calcos y tópicos literarios Encina crea un tejido de relaciones intertextuales con el objetivo de escenificar el encuentro entre un caballero atormentado por el amor y un rústico insensible; de este modo consigue articular una pequeña historia desarrollada mediante un grupo de romances y villancicos, que presentan una trabazón narrativa muy coherente. El cuidadoso diseño enciniano resulta extraordinariamente original.<sup>26</sup> Me interesa ahora señalar la influencia que el modelo de la deshecha enciniana pudo tener en algunos textos de Garci Sánchez; una composición suya como «Caminando por mis males» (LB1-10, ID0693), villancico cortés que gozó de una gran difusión en pliegos sueltos de romances, debe mucho —en mi opinión— al diseño enciniano del conjunto de romances y deshechas. La peculiaridad del texto de Garci Sánchez radica en la inserción de cuatro villancicos líricos en el cuerpo mismo del romance. La inclusión de estos textos, obvio es decirlo, se sitúa al servicio de la historia narrada por el romance, siguiendo un sistema asociativo que recuerda el patrón de los romances y deshechas: se trata de un contrapunto temático de la composición precedente pero, al tiempo, de un modo de hacer progresar la narratividad de un cierto caso de amores.<sup>27</sup> Además, el motivo

---

26 Beltran (1999: 44) llamó la atención sobre esta peculiar organización de las secciones del *Cancionero* enciniano, entre las que cuenta la dedicada a romances y canciones con deshechas, la de coplas de amores y las de los géneros fijos (villancicos y canciones).

27 También Manuel Moreno, en su edición de LB1 relaciona las deshechas de Garci Sánchez (y, más ampliamente, las que aparecen a lo largo de todo el *Cancionero de la Biblioteca Británica*) con la

temático desarrollado por Garci Sánchez en el romance resulta también muy próximo al que se dramatiza en la sección enciniana. En concreto, se trata del tópico, bien conocido por el romancero hispánico, del enamorado que vaga por lo más agreste del monte para rumiar y purificar sus penas de amores.<sup>28</sup> Podemos valorar los puntos de encuentro enfrentando uno de los textos de Encina y el villancico de Badajoz:<sup>29</sup>

Encina (96JE-107)

Por unos puertos arriba  
de montaña muy oscura  
caminava el cavallero,  
lastimado de tristura;  
el caballo dexa muerto  
y él a pie, por su ventura,  
andando de sierra en sierra  
de camino no se cura,  
huyendo de las florestas,  
huyendo de la frescura,  
métese de mata en mata  
por la mayor espessura.

Garci Sánchez (LB1M-10)

Caminando por mis males  
y alongando de esperança,  
sin ninguna confianza  
de quien puede socorrerme,  
determiné de perderme  
[e] irme por las montañas,  
do vi muchas alimañas,  
fieras de quien huve miedo;  
esforçé allí con denuedo  
de mi desesperaçión.

Aunque sean dos moldes formales distintos (romance y villancico), la descripción del amante que se pierde por lo más salvaje de las montañas para rumiar su desesperación recuerda claramente la presentación del enamorado enciniano de «Por unos puertos arriba». Se trata del mismo tópico y de un escenario agreste similar.<sup>30</sup> En el villancico de Garci Sánchez el diálogo cobra también gran importancia;

---

influencia de la práctica de la deshecha canonizada por Encina.

28 Ya Don Ramón Menéndez Pidal lo señaló como una posible influencia que sugeriría a Cervantes la penitencia de Cardenio en Sierra Morena. Lo indicó por primera vez en 1920, en su discurso del Ateneo de Madrid: *Un aspecto de la elaboración del Quijote*. Véase Menéndez Pidal 1945: 31-32.

29 Por su parte, González Cuenca (2004, II: 551) edita la versión más extensa, publicada en la edición de 1514 del *Cancionero General* (14CG), que incluye un buen número de versos más que LB1 y 11CG: sin duda proceden del antígrafo común, pero habían sido desechados en primera instancia.

30 Otro texto de Garci Sánchez que sigue muy de cerca el esquema compositivo, la retórica y los

pero esta vez no será un pastor el confidente del enamorado, sino las fieras y los animales que se encuentra en su camino. En cualquier caso, y pese a la diferencia de perspectivas, la huella de Encina parece clara no sólo en el manejo del tópico del amante solitario sino, sobre todo, en los mecanismos de cohesión estructural y diseño unitario que remiten a la particular organización de la sección de romances con sus deshechas del cancionero del salmantino.

Llegados a este punto, resulta apropiado ampliar la posible influencia de este tipo de mecanismos a otros autores y secciones del *Cancionero de la Británica* puesto que la creación de núcleos y grupos de textos no es exclusiva de los poetas músicos (aunque sospecho que les resultaba una modalidad literaria particularmente cercana). Precisamente los estudiosos que se han acercado a algunos otros textos y poetas de LB1 (Juan Rodríguez del Padrón, Pedro de Cartagena, Rodrigo Manrique, Guevara, entre otros), han venido subrayando la novedad de este cancionero en lo que toca a la articulación de las composiciones que lo integran. Pérez Priego (1995), Di Stefano (1996), Toro Pascua (1995 y 1996) o el propio Moreno han insistido en la profunda originalidad del editor de LB1, un compilador capaz de reorganizar con una finísima sensibilidad literaria (y adaptando algunas rúbricas) los romances de Juan Rodríguez del Padrón (Pérez Priego 1995), de articular los romances en distintas secciones para crear pequeñas secuencias narrativas entre unos y otros (Di Stefano 1996), de glosar algunos términos latinizantes de Garci Sánchez que podrían resultar extraños a los lectores (Moreno 2005: 101-105), de retocar las coplas de Puertocarrero para dotarlas de un mayor grado de dramaticidad (Moreno 2000b) o de dar una particular cohesión unitaria a los textos de Rodrigo Manrique (Campos Souto 1997). ¿Qué editor, compilador o «actor» pudo realizar una serie de experimentos semejante?

temas de «Caminando por mis males» (y, por tanto, de «Por unos puertos arriba») es la composición LB1-35, ID0724 que parece una especie de ensayo del texto comentado. Se trata de un romance acéfalo cuyos primeros seis versos se han perdido por la ausencia de cuatro folios (los que contenían las *Lições de Job*). En esta composición de LB1 se dibuja la misma narración en forma de romance (un enamorado que vaga por las montañas, el canto de las aves, el tono apasionado y tormentoso, el lamento de amores, etc.); en él se insertan los estribillos de dos villancicos, siguiendo el procedimiento que hemos visto antes. Véase el texto completo en González Cuenca 2004, iv: 139.



La pregunta vuelve a hacer atractiva la hipótesis de la paternidad de Encina; pocos autores parecen mejor preparados para llevar a cabo esas tareas de corrección, diseño y asociación entre poemas: las había llevado a cabo en su cancionero personal. De hecho, para determinar la identidad de un compilador tan singular, el camino debe consistir en localizar una manera parecida de proceder en otros cancioneros anteriores o contemporáneos. A la vista de lo dicho hasta ahora no cabe duda de que hay un *Cancionero* anterior a LB1 (y a su antígrafo) en el que encontramos sistemas asociativos como los que presenta el manuscrito londinense: el incunable enciniano. Y la prueba radica precisamente en la sección de romances con sus deshechas,<sup>31</sup> que revelan una clara voluntad de articular los textos entre sí, como hemos visto: conexiones intertextuales entre romances y villancicos, ordenación secuencial de los textos, estructura narrativa de los grupos de poemas, etc. Estos procedimientos son los que los estudiosos de los autores y las obras de LB1 han observado con una cierta extrañeza en el cancionero manuscrito de la Británica; pero son los mismos que practica Juan del Encina.

Pérez Priego (1995: 48) anotó la particularidad del inteligente diseño ordenado de los textos y romances de Rodríguez del Padrón: entre los textos más conocidos del poeta gallego que se copian en LB1 «se van insertando los citados romances, formando parte del mismo todo argumental y legendario, contribuyendo –por medio de los textos y de las rúbricas– a crear una especie de breve crónica poética en torno a los amores de Rodríguez del Padrón». Por su parte, Di Stefano amplió ese estudio a la presencia de romances a lo largo de las distintas secciones del manuscrito londinense; y señaló un buen número de textos configurados *in ordine* en algunos grupos de composiciones de LB1; además de los textos de Garci Sánchez (desde LB1-1, ID0660 hasta LB1-40, ID0731), señala ese diseño, entre otros, para los respectivos núcleos de:

---

31 No faltan otros lugares de 96JE en los que se advierten sistemas asociativos similares: los he analizado, por ejemplo, en la sección de coplas de amores o en la de villancicos rústicos de ese Cancionero. Véase Bustos 2009.

Juan Rodríguez del Padrón (desde LB1-79, ID0124 hasta LB1-95, ID0782 G 0781)  
Costana (desde LB1-41, ID0732 hasta LB1-45, ID0737)  
Pinar (desde LB1-60, ID0752 hasta LB1-78, ID0769 G 0768)  
Nicolás Núñez (desde LB1-156, ID0840 hasta LB1-166, ID0849)  
Rodrigo Manrique (desde LB1-334, ID1019 hasta LB1-340, ID1025).

En todos los casos los romances, cuidadosamente elegidos, retocados, glosados e interpolados se sitúan al servicio de una voluntaria lectura articulada y unitaria de un cierto núcleo o grupo de composiciones.<sup>32</sup>

Por supuesto, detecto mecanismos de enlace y articulación textual en el conjunto de romances y deshechas del propio Encina, el núcleo final de LB1, ya citado. Repárese en que los dos romances más extensos que se atribuyen al salmantino son versiones que desarrollan el tema de la muerte de la amada, no tan frecuente en el cancionero ni el romancero cuatrocentistas; se trata de los romances del enamorado y la Muerte (LB1M-392: «Yo me estava en la mi celda») y de La aparición o el Palmero (LB1M-394: «Yo me partiera de Francia»), considerados ambos testimonios extraordinariamente valiosos de estos temas romancísticos por su antigüedad.<sup>33</sup> No puede extrañar entonces que el romance del palmero («encontré con un palmero / romero atán gentil») desarrolle un diálogo en el que el palmero confirma al amante la muerte de ella («muerta es tu enamorada / muerta es que yo la vi»); y que precisamente el texto precedente sea el villancico dialogado «Romerico tú que vienes» (LB1M-393); al romero también se le inquiere en este texto, pero esta vez solo para pedirle noticias de la amada: «Romerico, tú que vienes / do la mi señora está, / las nuevas tú me las da». La comunidad de motivos es patente y, desde luego, no desentona con la pauta habitual en el cancionero. De hecho, Di Stefano (1996: 252) concluía su recorrido

---

32 El rastreo de las relaciones intertextuales en el seno de cancioneros castellanos del siglo es terreno relativamente poco transitado; una vez más ha abierto camino Beltrán con sus trabajos sobre cancioneros personales castellanos y catalanes y sobre secciones autoriales de cancioneros colectivos (véase Beltrán 2006).

33 Véase, por ejemplo Di Stefano 2010: 168 y 439. Catalán (1970: 13-55) escribió el trabajo clásico del romance del enamorado y la muerte; Botta (1995) hizo lo propio con el de la aparición, vinculado en su origen a la leyenda de Doña Inés de Castro.

por LB1 extrayendo una conclusión firme: «Evidencia y caracterización de estas agrupaciones pueden aparecer incontrovertibles en algunos casos, muy probables en otros, poco convincentes en otros más: pero incluso en estos últimos hay trazas perceptibles de un proyecto». Y afirmaba, en consecuencia (1996: 252), que «cuanto más numerosos son los conjuntos que aparecen seguros en su trazado, más probable resulta la responsabilidad del recopilador». Una conclusión evidente puesto que se trata de un empeño organizativo, un proyecto, que recorre todo el cancionero.

Precisamente si hay un proyecto organizativo con vistas a la imprenta será lógico encontrar pautas ortográficas y criterios editoriales o de rubricación que podrían resultar significativos para nuestra discusión, pues permitirían establecer prácticas comunes y, por tanto, una cierta dependencia. Este tipo de información resulta aún más pertinente en este caso debido a la condición de teórico del propio Encina, que en su *Arte de poesía castellana*, ubicado al comienzo de 96JE, realiza sugestivas observaciones sobre cómo deben representarse gráficamente los poemas. Pero además, porque después de estudiar con detalle 96JE estoy convencido de que el propio poeta trabajó por momentos codo con codo con los cajistas de la imprenta de Juan de Porras (el impresor de la *Gramática* de Nebrija) en la edición de su cancionero:<sup>34</sup> la bellísima compaginación del incunable, la adopción de criterios ortográficos uniformes y la rubricación de los textos y secciones lo muestran a las claras. En este sentido, no puede ser más significativo el análisis de Jones a propósito de un sorprendente aspecto ortográfico presente tanto en 96JE como en LB1, que ha recibido poca atención por parte de la crítica: la tendencia uniforme, frente a lo que era uso en manuscritos e impresos de la época, a emplear la grafía de la *v* interna consonántica (en lugar de la *u* con valor de consonante en mitad de palabra).<sup>35</sup>

---

34 Ya demostró Beltran (1999) que Encina recortó con acierto algunos poemas para compaginar con tino las páginas del incunable, prueba de que tuvo que trabajar muy cerca de la imprenta. Este mismo mecanismo de ajuste lo ha descrito Moreno para LB1: la letra se abigarra y se comprime en muchos lugares para hacer coincidir inicio de sección con inicio de folio o para encajar bien las mudanzas. Precisamente es una de las razones que muestran que LB1 es un texto que se quiere llevar a la imprenta.

35 Dice Jones (1961: 3): «Los únicos libros impresos de la época que usan *v* interna son la *Gramática castellana* de Nebrija y el *Cancionero* de 1496 de Encina»; y concluye (1961: 6): «alguien daba una

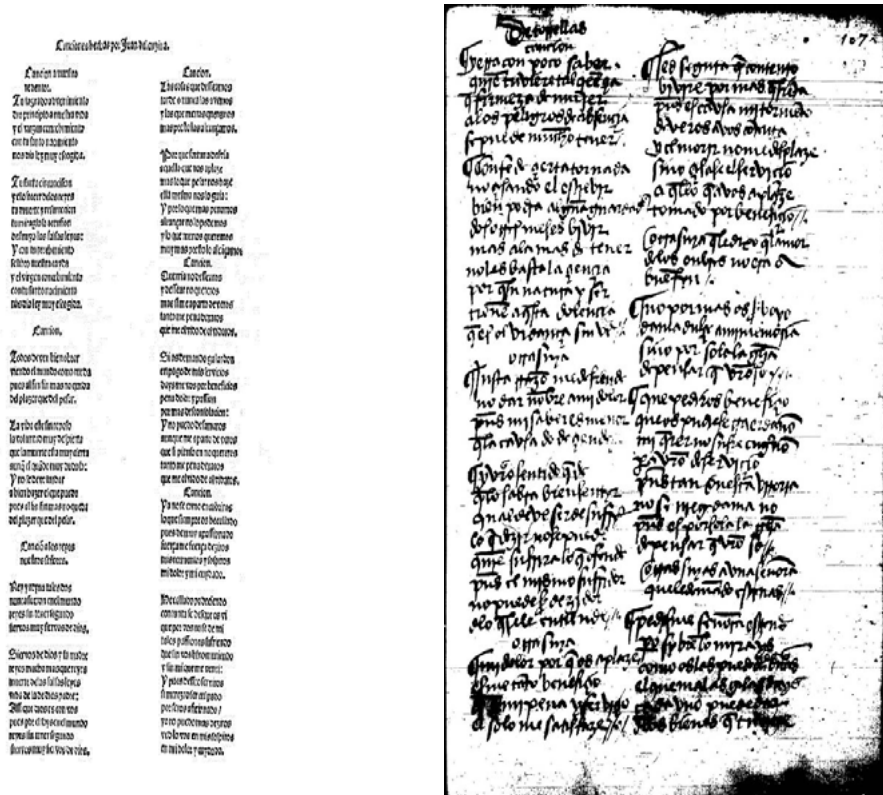


Ilustración 2: 96JE: f. 85<sup>v</sup> y LB1: f. 107<sup>r</sup>

Recientemente, en esta línea, he mostrado cómo en muchos lugares de 96JE se hace caso a la doctrina enciniana sobre la representación gráfica de los poemas: «siempre entre verso y verso se ponga coma, que son dos puntos uno sobre otro, y en fin de la copla hase de poner colum que es un punto solo» (Pérez Priego 1996: 24). No hace eso exactamente el copista de LB1, pero cualquier lector del manuscrito advertirá que opera de un modo similar: indica el final de copla con un signo característico de

---

importancia extraordinaria a la *v* interna en 1496: los datos que he reunido sugieren que no fue un empleado de la imprenta». Lo elocuente es que Jones prueba que este criterio se sigue también con fidelidad en LB1, a pesar de unas pocas excepciones. Pueden verse estas pautas en los ejemplos que se citan a continuación.

doble barra diagonal seguida de punto. Puede verse este uso, así como el de la *v* interna, en el par de ejemplos, tomados de Encina y de LB1, de la ilustración 2. Si nos limitamos a observar el tipo de rubricación también advertiremos similitudes: los títulos de sección (que en Encina, obviamente, hablan de géneros, no de autores) ocupan toda la caja, en tanto que los textos se distribuyen a dos columnas. Y se indica con una sola palabra, centrada en la caja de cada columna, el género al que pertenece el poema; en todo esto LB1 y 96JE son formalmente idénticos, a pesar de la distancia que va del impreso al manuscrito. Puede verse también esta semejanza en la citada ilustración.

Así pues, existen ciertas prácticas ortográficas, compilatorias y editoriales comunes a los dos cancioneros. A estas cuestiones de tipo formal hay que añadir el hecho de que los novedosos sistemas asociativos del *Cancionero de la Biblioteca Británica* tienen un precedente claro, como hemos visto, en el cancionero de Encina. También lo hay si atendemos a ciertos textos y autores concretos que hubieron de leer o, al menos, conocer los versos del gran cancionero incunable. Por todo esto conviene recordar una vez más, al cierre, la sospecha que lanza la célebre rúbrica del final de LB1: ¿hay que darle crédito?, ¿es posible que Encina fuera el *actor deste libro*?, ¿pudo haber sido el compilador de LB1, como sostiene Jones? A la vista de lo dicho, se hace necesario matizar su hipótesis pues ahora tenemos más elementos de juicio: el conocedor de la exquisita perfección formal del cancionero impreso de Encina está obligado a descartar su condición de compilador o copista del cancionero londinense, máxime cuando sus propios textos de LB1 aparecen bastante descuidados. Pero esto no quiere decir que la rúbrica mienta: recordemos que no debemos llevarnos por prejuicios modernos a la hora de perfilar el concepto de «Actor» de una obra anterior al Siglo de Oro. La crítica celestinista lo ha puesto de manifiesto en varias ocasiones. Por ejemplo, el *Diccionario de Autoridades* dice en una de sus acepciones: «Autor: comúnmente se llama al que escribe libros y compone y saca a luz otras obras literarias» (Sánchez & Prieto 2009: 166). El autor no necesariamente tiene que ser el escritor de

la obra (y menos de una obra colectiva, como saben muy bien los celestinistas): puede tratarse del ideólogo de su composición, del que seleccionó los primeros poemas y autores, del inspirador, de alguien que participó en su génesis, en su corrección, en su primera o segunda redacción, etc. Cualquiera de estos papeles sí cuadran más con la vinculación de Encina con LB1 y en mi opinión se acercan a la verdad de lo que sucedió: sospecho, como sugerí más arriba, que el poeta salmantino tuvo cierta responsabilidad en la compilación del *Cancionero de la Biblioteca Británica*. Debió de participar en la sección de textos y autores de LB1 y por eso imprimió en el proyecto algunas de sus pautas formales y su particular gusto literario, pero quedó al margen en algún estadio de la recopilación de los versos. Soy consciente de que quedan aún algunos cabos por atar: nos llevarían muy lejos de lo que pretendo ahora. Me gustaría haber contribuido, al menos, a señalar la influencia de la poesía de Encina, y de sus prácticas editoriales, en la poesía cancioneril y en las compilaciones del cambio de siglo: es una huella de la que «*este libro*», LB1, es testigo.

ANEXO: DOS COMPOSICIONES EN 96JE Y LB1

I) «Dos terribles pensamientos» (ID1138)

	96JE-123	Dutton LB1-460	Moreno LB1M-389
	<i>Coplas por Juan del enzina a este ageno Villancico</i>	<i>Villançico Del actor deste libro</i>	<i>Villançico</i>
	Dos terribles pensamientos tienen discorde mi fe. ¡No sé cuál me tomaré!	Dos terribles pensamientos tienen turbada mi fe qual dellos yo tomaré	Dos terribles pensamientos tienen turbada mi fe: ¿quál de ellos yo tomaré?
5	El vno muy esforçado, el otro muy temeroso, el vno me da cuydado, el otro me da reposo; yo, triste, no sé ni oso determinar con mi fe	El vno es muy esforçado y el otro muy temeroso el otro me da cuydado el otro me da rreposo yo triste ni si ni oso determinar <i>con</i> mi fe	El uno es muy esforçado y el otro muy temeroso; el <i>uno</i> me da cuidado, el otro me da reposo. Yo, triste, ni sé ni oso determinar <i>con</i> mi fe
10	delos dos cuál tomaré.	qual dellos yo tomaré	quál de ellos yo tomaré,
	El vno dize que biva porque no muera ventura, pues libertad se cativa, mas después bive segura; y si yo tengo tristura porque la causa mi fe, después gloria cobraré.	El vno dize <i>que</i> biva por <i>que</i> no muera ventura pues libertad se catyva mas después bive segura y sy yo tengo tristura es porque lo causa mi fe después gloria cobraré	El uno dize <i>que</i> biva por <i>que</i> no muera ventura, pues libertad se cativa, mas después bive <i>segura</i> . Y si yo tengo tristura porque lo causa mi fe, después gloria *cobraré.
15			
	El otro dize que muera porque no biva penado, pues la vida verdadera es morir bien empleado; assí que, todo turbado con esto, triste, no sé destes dos cuál tomaré.	El otro me dize <i>que</i> muera por <i>que</i> no biva penado pues la muerte verdadera es vivir bien enpleado asy <i>quedo</i> yo turbado y con esto triste no sé destes dos cuál tomaré	El otro dize <i>que</i> muera por <i>que</i> no biva penado, pues la muerte verdadera es bivar bien enpleado. Así <i>quedo</i> yo turbado, con esto, triste, no sé de éstos dos cuál tomaré.
20			
	<i>Fin</i> El vno tiene esperança donde el otro se condena; el vno quiere holgança donde el otro quiere pena; ambos piden la cadena donde está presa mi fe.	El vno tiene esperança donde el otro se condena el vno quiere holgança donde el otro quiere pena ambos piden la cadena donde está <i>presa</i> mi fe ( <i>qua#</i> )	El uno tiene esperança donde el otro se condena, el uno quiere holgança donde el otro quiere <i>pena</i> . Ambos piden la cadena donde está <i>presa</i> mi fe
25	¡No sé cuál me tomaré!	quál dellos yo tomaré	¿quál de ellos yo tomaré?
30			

II) «No se puede llamar fe» (ID1144)

	96JE-136	Dutton LB1-467	LB1M-395
	<i>Villancico</i>	<i>Otras</i>	<i>Otras</i>
	No se puede llamar fe la que en obras no lo fue.	Non se puede llamar fe la <i>que</i> en obras no lo fue	Non se puede llamar fe la <i>que</i> en obras no lo fue.
5	Aunque mucho me queráys, pues que no me remediáys, vos soys la que me matáys y de vos me quexaré.	Avnque mucho me <i>querays</i> pues <i>que</i> no me rremediays vos soys la <i>que</i> me matays y de vos me <i>quexaré</i>	Aunque mucho me <i>queráis</i> , pues <i>que</i> no me remediáis, vos sois la <i>que</i> me matáis y de vos me <i>quexaré</i> .
10	Vos me mostrastes favor por me meter en amor y aveys me dado dolor, dolor que tal nunca fue.	Vos me mostrastes <i>querer</i> por me poner en amor y avesme dado dolor dolor <i>que</i> tal nunca fue	Vos me mostrastes <i>favor</i> por me poner en amor y <i>havésme</i> dado dolor, dolor <i>que</i> tal nunca fue.
	Robastes me mi querer, mi libertad y poder, mas no quereys agradecer el mal que por vos pasé.	rrobastesme mi <i>querer</i> mi libertad y poder mas no <i>queres</i> agradecer el mal <i>que</i> por vos pasé	Robástesme mi <i>querer</i> , mi libertad y poder, mas no <i>querés</i> agradecer el mal <i>que</i> por vos pasé.
15	Pues la fe y el bien amar en obras se ha de mostrar, no tardéys en remediar, que vuestro soy y seré. <i>Fin</i>	Pues la fe y el bien amar en la obra se demuestra no tardes en me mandar dadme presto la rrepuesta	Pues la fe y el bien amar en la obra se demuestra; no tardés en me mandar, dadme <i>presto</i> , la repuesta.
20	No neguéys el galardón a mi triste coraçón, que con toda mi pasión yo jamás os negaré	<i>Que</i> la fe y el buen am(o#:a)r en la obra a de parecer no tardes en demandar o decidme <i>vuestro</i> querer	<i>Que</i> la fe y el buen amar en la obra <i>ha</i> de parecer: no tardés en demandar o dezidme <i>vuestro</i> querer.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2001), «Garcí Sánchez de Badajoz y la poesía italiana», en *Canzonieri iberici*, II, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia- Padua-A Coruña, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña («Biblioteca Filológica», 8), pp. 141-152.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2002), «Cuatro motivos hispano-italianos (siglos XV y XVI)», en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, II, ed. José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Silvia Iglesias Recuero y Antonio Narbona Jiménez, Madrid, Editorial Complutense, pp. 1151-1163.
- ALVAR, Carlos (1991), «LB1 y otros Cancioneros castellanos», en *Lyrique romane médiévale: la tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*, ed. Madeleine Tiznes, Liege, Université de Liège («Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université de Liège», 258), pp. 469-500.
- ANDERSON, James Anthony (1968-1969), «Juan del Encina: An Abuse of Form?», *Romance Notes*, 10, pp. 353-358.
- ANDREWS, J. Richard (1959), *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley, University of California Press.
- ASKINS, Arthur L.-F, & Víctor INFANTES (1997), *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 12).
- BELTRAN, Vicenç (1995), «Dos *Liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-71.
- BELTRAN, Vicenç (1998), «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, 78, pp. 49-101.
- BELTRAN, Vicenç (1999), «Tipología y génesis de los cancioneros. El "Cancionero" de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca («Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos», 271), pp. 27-53.
- BELTRAN, Vicenç (2006), «Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad», en «*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca. *In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, ed. Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 187-208.
- BELTRAN, Vicenç (2010), «El *Cancionero General* (Valencia, 1511) y el *Cancionero de la Biblioteca Británica*», en *Da Papa Borgia a «Borgia papa»*. *Letteratura, lingua*

- e traduzione a Valencia*, ed. Ines Ravisini y Nancy de Benedetto, Lecce, Pensa, pp. 121-149.
- BOTTA, Patrizia (1995), «El romance del Palmero e Inés de Castro», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, I, ed. Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, pp. 379-399.
- BOTTA, Patrizia (2001), «Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende», en *Canzonieri iberici*, II, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia- Padua-A Coruña, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña («Biblioteca Filológica», 8), pp. 373-389.
- BOTTA, Patrizia (2002), «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y 16RE», *Incipit*, 22, pp. 13-31.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2008), «Villancicos pastoriles de deshecha en el Cancionero de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Javier San José, Salamanca, SEMYR, 2008, pp. 507-517.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009), *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2010), *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el "Cancionero" de 1496*, Madrid, e-prints UCM [<http://eprints.ucm.es/11455/>].
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2011), «Desafiar al propio mecenas: la máscara pastoril de Juan del Encina y el mecenazgo de los Duques de Alba», *ehumanista*, 18, pp. 94-120.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2012), «Sobre la organización del Cancionero General: la huella de Juan del Encina», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, I, ed. Marta Haro, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó, Valencia, Universitat de València, pp. 95-112.
- CAMPOS SOUTO, María Begoña (1997), «Problemas ecdóticos y de edición en la obra poética de Rodrigo Manrique», en *Proceedings of the Eight Colloquium*, ed. Andrew Beresford y Alan Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 5), pp. 75-84.
- CASELLATO, Mariarita (2001), «Deshechas en apéndice a romances», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, II, Noia-Padua-A Coruña, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña

- («Biblioteca Filológica», 8), pp. 35-44.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2004), «“El amor ha tales mañas”. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero», *Cancionero General*, 2, pp. 9-32.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2006), «Los testamentos en la poesía de cancionero», *Revista de Poética Medieval*, 16, pp. 53-78.
- CATALÁN, Diego (1970), *Por tierras del Romancero (Estudios sobre la tradición oral moderna)*, Madrid, Gredos.
- CONDE, Juan Carlos (2002), «LB1: Hacia la historia del códice», *Incipit*, 22, pp. 33-51.
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.) (1928), *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos [reimpreso en Madrid, Arco Libros, 1989].
- DI STEFANO, Giuseppe (1996), «Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Universidad de Castilla-la Mancha, pp. 239-253.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*, Madrid, Castalia.
- DUTTON, Brian (ed.) (1990-1991), *El cancionero del siglo XV, c. 1460-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca («Biblioteca Española del Siglo XV, Serie Maior», 1-7).
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel (1996), «Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 275-284.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2011), *Breve historia del medievalismo panhispánico (primera tentativa). Con un apéndice bibliográfico de Álvaro Bustos Táuler*, Madrid-Francfort, Iberoamericana-Vervuert (Medievalia Hispánica, 15).
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero General*, 5 vols., Madrid, Castalia («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 26).
- IFE, Barry W. (2002) «Dutton LB1 and the Sources of Garci Sánchez de Badajoz», en *Spanish Poetry of the Golden Age: Papers of a Colloquium Held at University College Cork*, ed. Stephen Boyd y Jo Richardson, Manchester, Manchester Spanish & Portuguese Studies, pp. 59-84.
- JONES, Royston Oscar (1961), «Encina y el Cancionero del British Museum», *Hispanófila*, 11, pp. 1-21.
- JONES, Royston Oscar y Caroline LEE (eds.) (1975), Juan del Encina, *Poesía lírica y*

*cancionero musical*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia.

- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2011), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MAURIZI, Françoise (1999), «Juan del Encina, Garcí Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, II, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 461-470.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1945<sup>3</sup>), *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MORAIS, Manuel (1997), *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial.
- MORENO, Manuel (1997), «Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995*, II, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 1069-1083.
- MORENO, Manuel (2000a), «Una nueva edición de LB1», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, ed. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1327-1339.
- MORENO, Manuel (2000b) «Teatro cortesano en los *Cancioneros* castellanos: otra versión de las *Coplas* de Puertocarrero», *Revista de Literatura Medieval*, 12, pp. 9-53.
- MORENO, Manuel (2001), «Transmisión y estructura en LB1: *Pliegos sueltos y unica*», en *Canzonieri iberici*, II, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia- Padua-A Coruña, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña («Biblioteca Filológica», 8), pp. 287-301.
- MORENO, Manuel (2005), «La variante en LB1: tres calas en el ms. Add. 10431 de la British Library», en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College («Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 43), pp. 91-112.
- MORENO, Manuel (2011), «La imprenta en el cancionero manuscrito de Rennert», en *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, ed. Josep Lluís Martos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 113-170.

- MORENO, Manuel (2012), «Descripción codicológica LB1. Ms. Additional 10.431, Biblioteca British Library de Londres», en *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*, coord. Josep Lluís Martos [www.cancioneros.org].
- PEDROSA, José Manuel (1995), «*Los dos besos*: una canción apócrifa de don Luis de Montoto y Rautenstrauch en la tradición oral», en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI, 1995, pp. 162-174.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1995), «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, iv, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 35-49.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.) (1996), Juan del Encina, *Obra completa*, Madrid, José Antonio de Castro y Turner («Colección Biblioteca Castro»).
- PRIETO, Remedios, & Antonio SÁNCHEZ (2009), «Sobre la ‘composición’ de La Celestina y su anónimo ‘auctor’», *Celestinesca*, 33, pp. 143-171.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2003), «“Badajoz el Músico” y Garcí Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento», en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 55-75.
- ROMEU FIGUERAS, José (1965), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Superior de Musicología, IV-1, 3-A).
- RUBIO, Marcial (2006), «Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular», en *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, ed. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 241-251.
- TORO PASCUA, María Isabel (1995), «Algunas notas para la edición de las poesías de Guevara», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, iv, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 389-403.
- TORO PASCUA, María Isabel (1996), «La Sepultura de amor de Guevara. Edición crítica», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, pp. 663-689.

## RESUMEN

El *Cancionero de la Biblioteca Británica* o Cancionero de Rennert (LB1) contiene una amplia selección de poetas de finales del siglo XV y comienzos del XVI. La misteriosa rúbrica del final de esta compilación plantea la posibilidad de que Juan del Encina, responsable del cancionero personal más exitoso de su tiempo (1496, 1501, 1505, 1507, 1509 y 1515), fuera también el *actor deste libro*. En este artículo se comparan varios aspectos de ambos cancioneros, tanto el impreso de autor (96JE) como el manuscrito colectivo (LB1), y se discute esa atribución: Encina no pudo ser el compilador de LB1 porque la perfección formal de su obra no encaja con las abundantes irregularidades de la compilación colectiva. Pero se advierte su influencia en muchos otros aspectos del cancionero: desde calcos léxicos y textuales a gustos literarios, prácticas ordenadoras, diseño de núcleos de textos, preferencias gráficas y ortográficas, maneras de rubricar y de editar los poemas, etc. Estas prácticas hermanan a ambos cancioneros y permiten sostener que aunque no pudo ser el copista ni el compilador, sí influyó notablemente en la configuración de LB1: muy posiblemente fue el ideólogo o el inspirador de esa gran compilación de poetas de la época de los Reyes Católicos.

PALABRAS CLAVE: Juan del Encina, 96JE, Cancionero de la Biblioteca Británica, LB1, cancioneros

## ABSTRACT

The *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1) contains a wide selection of poets of the late 15<sup>th</sup> and early 16<sup>th</sup> centuries. The rubric at the end of this compilation raises the possibility that Juan del Encina, responsible for the most successful personal Songbook of this period (1496, 1501, 1505, 1507, 1509 and 1515), was also in charge of the compilation of LB1. This article compares various aspects of both *cancioneros*

(96JE and LB1), and disputes this attribution: Encina could not be the compiler of LB1 because the formal perfection of his work does not fit with the abundant irregularities of the collective manuscript. But we can see its influence in many other aspects of the songbook: lexical calques and textual literary tastes, ordering practices, design of groups of texts, graphics and spelling preferences, patterns of rubricating and editing the poems, etc. These practices are common to both songbooks and confirm that although Encina could not be the copyist or compiler, he influenced the configuration of LB1.

KEYWORDS: Juan del Encina, 96JE, LB1, cancioneros, medieval poetry