

---

LA LETRA SOBRE LA LETRA  
UN TESTIMONIO MANUSCRITO INÉDITO  
DE JUAN DEL ENCINA EN UNAS *CONSTITUCIONES* (1498)

JUAN CARLOS CONDE & VÍCTOR INFANTES  
(Indiana University & Universidad Complutense de Madrid)

*Carolo Claveriae,  
de re bibliographica sapientissimo viro.*

1. SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA, A MODO DE LEVE PROHEMIO

**N**O. NO se prodigan los manuscritos con textos de Juan del Encina<sup>1</sup>. El imparable éxito de la impresión de sus obras le situó a la cabeza de una nueva categoría literaria, la del *autor editorial*, que va a desarrollarse en la misma medida en que se incrementa la difusión de la lírica por medio del nuevo «arte de la imprenta». Encina fue, sin apenas dudas, uno de los primeros en saborear las mieles del éxito que proporcionaba al instante la aparición de los libros de molde<sup>2</sup>. Escribir y representar y casi inmediatamente editar; poder (incluso) seleccionar sus textos,

1. Baste corroborar el aserto en el repertorio de Brian Dutton, *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del siglo XV*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

2. No tratamos en esta ocasión problemas generales, algunos todavía pendientes, sobre las obras y ediciones de Encina, una guía suficiente sobre el autor ofrece Constantin C. Stathatos, *Juan del Encina: a tentative bibliography*, Kassel: Reichenberger, 2003, a la que nos basta remitir para el enmarque bibliográfico; así como a las *actas* de su centenario citadas a continuación.

organizar su propio *Cancionero*<sup>3</sup>, saber que contaba con mecenas generosos y áulicos destinatarios; ver agotarse su libro y volver a verlo, al poco, salir de nuevo, y varias veces en escasos años por distintas ciudades; componer música, una de las confesadas profesiones de este autor de tantas facetas creativas, y conocer la cuidada difusión manuscrita de sus composiciones, aparte de las veces que se interpretaran en diferentes auditorios<sup>4</sup>. Poetizar un acontecimiento, muerte del malhadado Príncipe Juan, y ver al instante sus versos dibujados en los tipos; seleccionar aquellos poemas que prolongaban su fama y aparecer por los talleres españoles en una sistemática multitud de pliegos sueltos<sup>5</sup>; poder leer (ya) impresas, y exentas, sus mejores piezas dramáticas. No se puede pedir más en dos decenios de producción literaria mantenida, pensamos que a gusto del autor y para envidia de alguno de sus muchos enemigos. Por ello indicábamos que no es habitual la copia manuscrita de los textos de Encina, salvo aquellos que venían con el soporte de una música que divulgaba más aún su obra; no parece necesario copiar a la mano lo que podía leerse impreso en un buen número de ediciones que recordaban editorial y continuamente la popularidad de su nombre<sup>6</sup>. El testimonio que traemos a esta «Lyra Minima» es una excepción y creemos que también harto significativa: más de una centena de versos de uno de sus más afamados villancicos pastoriles («Ya soy desposado, | nuestro, | ya soy desposado») copiados a los márgenes de un incunable; la letra, poética, musical y manual, sobre la letra, prosaica, dogmática e impresa del libro. Testimonio inédito al presente y contaminado, entonces, de muchos de los problemas de la creación lírica, de la transmisión literaria y de los hábitos de lectura de fines del siglo xv y comienzos del siglo xvi, época y momento en los que la poesía era, para bastantes letrados y no letrados, sinónimo de (la) literatura.

3. Véase Viçent Beltrán, «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*, edición de Javier Guijarro Ceballos, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, págs. 27-53.

4. Valga rememorar el *Cancionero de Palacio* y, con él y específicamente para nuestro autor, la última edición, la de Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, «Prólogo» de Ismael Fernández Cuesta, págs. 13-15 y «Estudio preliminar» de Miguel Manzano Alonso, págs. 17-26, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1997.

5. Véase Víctor Infantes, «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en *Humanismo y literatura*, edición de J. Guijarro Ceballos, págs. 83-89.

6. Citamos ya, por obligación (y necesidad), el vademécum de Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520. II. Manuscritos. Barcelona, Ateneo (BA)- Madrid, Biblioteca March (MM)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, II; a su sistema de siglas y citas remitiremos para nuestro texto, que, no obstante, encontrará cumplido acomodo bibliográfico en el último apartado del trabajo.

## 2. SOBRE DÓNDE NOS HA LLEGADO EL TESTIMONIO, SIN ADELANTAR TODAVÍA EL CÓMO

Veamos con cierto detalle el impreso charro, gestado a cambio, en sus textos, por tierras del Arzobispado toledano al hilo de unas disposiciones sinodales.

### Descripción:

- [h. 1r:] [Portada:] Jesús | Constituciones del arcobispa | do de Toledo. E la tabla delo | que ha[n] de enseñar a los niños.
- [h. 1v:] Blanco
- [h. 2r-2v:] [«Prohemium» de Fray Francisco Jiménez de Cisneros: capitular de siete líneas de texto] DOn fray francisco | ximenez por la diuina | miseracion [...]
- [hs. 3r-15v:] [Texto de las Constituciones, dividido en XIX capítulos:] Que cada año se celebre synodo. C[apítulo]. j. [...] Delas fiestas. C[apítulo]. xix. [...]
- [hs. 15v-16r:] [Confirmación del Secretario Arzobispal, Pedro de la Puente:] Las quales dichas co[n]stituciones | fueron leydas & publicadas a veyn | te & q[uatro] dias del mes d[e] otubre d[e] | dicho año de mill & quatrocientos & noue[n] | ta y ocho años [...] E yo pedro dela puente doctor en | decretos notario publico por la au | ctoridad apostolica: secretario d[e] | di | cho señor arçobispo & de su consejo | fuy presente.
- [h. 16v:] Blanco
- [hs. 17r-21v:] [Calderón de línea] Lo que los curas o aquellos a qui | en ellos encomendare[n] son obliga | dos por las constituciones synoda | les a enseñar a los niños todos los | domingos despues de bisperas.es | esto que sigue. | LO primero como se han d[e] signar | & santiguar diziendo [...] [Al fin, h. 21v: rúbrica impresa y sello xilográfico con escena de interior, donde se encuentra un fraile arrodillado ante Jesucristo y una mitra colgada en la pared, con leyenda circular en latín: «INQVIEVM VESTIMENTOS SALVTIS ET SACERDOTES EIVSQVAM SALVTARI»]
- [h. 22r-22v:] Blanco
- [h. 23r:] Blanco

[h. 23v-24r:] [Índice. Calderón de línea] Tabla delas constituciones. Prohemium. fo. ij. [...] [Colofón:] Franciscus Gorricius lectori.S. | [calderón de línea] Suspice ca[n]dide lector leta fronte has breues & | sanctas constitutiones [...] Salmantice. xi.kalendas Ianuarii. M. | cccxcviii. Vale.

[h. 24v:] Blanco

4º, 24 hs., foliadas [I]-XXI[+3 hs.]; signts.: aiiij[+4]+biiij[+4]+ciiij[+3]+[+2 hs.]. Letra gótica de dos tamaños: 122 G, para el texto, y 150 G, para título y primera línea, y redonda, 112 R, para el colofón; capitulares de dos tamaños; 22 y 24 líneas.

Salamanca; s. i., pero: Segunda imprenta anónima [¿Juan de Porras?]; 11 de enero de 1498.

Ejemplares: Barcelona, Biblioteca de Catalunya; Barcelona, Els Llibres del Tirant; Cuenca, Seminario Diocesano; Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal; Madrid, Biblioteca Nacional de España, cuatro ejemplares; Madrid, Real Academia de la Historia; Madrid, Universidad Complutense; Monserrat, Abadía Benedictina de Monserrat; New York, The Hispanic Society of America, tres ejemplares; San Marino (California), The Huntington Library; Toledo, Biblioteca Capitular; Toledo, Biblioteca privada. [Al día presente<sup>8</sup>.]

7. No está dilucidado todavía quiénes (y desde cuándo) formaron parte de esta «Segunda imprenta anónima» salmantina, revelados ya los nombres de la «Primera» (Véase Julián Martín Abad, «La primera imprenta anónima salmantina [c. 1480-1494]: últimos hallazgos y algunas precisiones», *Calligraphia et typographia. Arithmetica et numerica. Chronologia*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998, págs. 437-458), que, en cualquier caso, inicia su andadura a partir de 1494; lo que sí parece seguro es que Juan de Porras («Porres» en su latinidad) intervino de alguna manera, quizá sólo como «socio capitalista» al parecer de Lorenzo Ruíz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid: Arco/Libros, 1994, I, págs. 37-43, en particular, pág. 39, en el trecho cronológico en que aparece nuestro impreso y de ahí la inclusión de su nombre; para todo ello, véase Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco/Libros, 1996, II, págs. 547-549.

8. Diecinueve de octubre, Festividad de San Pedro de Alcántara (entre otras). Véase Albert Christian Sellner, *Calendario perpetuo de los santos* [1993], Barcelona: EDHASA, 1994, págs. 372-373 (entre otros). No se mencionan en esta ocasión signaturas de bibliotecas, falta de hojas en los ejemplares, anotaciones, estados, procedencias, encuadernaciones y demás peculiaridades y accidentes bibliográficos de cada testimonio conservado, pues en este caso nuestro interés no está centrado en la edición, y en sus problemas de atribución tipográfica, imposición y/o encuadernación, sino en el ejemplar en concreto motivo del estudio; aunque cuando haga al caso, se citarán los ejemplares o peculiaridades editoriales que sí tengan relación (más o menos) directa con nuestro trabajo.

Referencias: Méndez<sup>9</sup>, págs. 397-398; Haebler<sup>10</sup>, págs. 57-58 y núm. 113; Haebler<sup>11</sup>, I, núm. 169 (y II, núm. 169); Kurz<sup>12</sup>, núm. 131; Mead<sup>13</sup>, núm. 5165; Stillwell<sup>14</sup>, núm. 567; García Rojo & Ortiz de Montalván<sup>15</sup>, núm. 607; Vindel<sup>16</sup>, *Arte*, II, núm. 90 (y VIII, pág. 164); Vindel<sup>17</sup>, *Manual*, II, núm. 662<sup>b</sup>; Palau<sup>18</sup>, IV, núm. 59810 (=núm. 59811); Olivar<sup>19</sup>, núm. 282; Cuesta<sup>20</sup>, págs. 99-100; Goff<sup>21</sup>, S-754; Sosa<sup>22</sup>, núm. 231; Odriozola<sup>23</sup>, pág. 167

9. Véase Francisco Méndez, *Tipografía española o Historia de la introducción, propagación y progresos del arte de la Imprenta en España. A la que antecede una noticia general sobre la imprenta de la Europa y de la China: adornado todo con notas instructivas y curiosas*, 2ª edición corregida y adicionada por Dionisio Hidalgo, Madrid: Impr. De las Escuelas Pías, 1861.

10. Véase Konrad Haebler, *Tipografía ibérica del siglo XV. Reproducción en facsímil de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año 1500. Con notas críticas y biográficas*, Leipzig & La Haya: Karl W. Hiersemann & Martinus Nijhoff, 1902.

11. Véase Konrad Haebler, *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500 con notas críticas*, Leipzig & La Haya: Karl W. Hiersemann & Martinus Nijhoff, 1903-1917 [= Madrid, Ollero & Ramos, 1997].

12. Véase Martin Kurz, *Handbuch der iberischen bilddrucke des XV. jahrhunderts*, Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1931.

13. Véase Herman R. Mead, *Incunabula in the Huntington Library*, San Marino (California): Henry E. Huntington Library, 1937.

14. Véase Margaret B. Stillwell, *Incunabula in the American Libraries. A Second census of fifteenth-century books owned in the United States, Mexico, and Canada*, Nueva York: The Bibliographical Society of America, 1940.

15. Véase Diosdado García Rojo & Gonzalo Ortiz de Montalván, *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1945, y *Apéndice, idem*, 1950.

16. Véase Francisco Vindel, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1945-1951, 10 vols.

17. Véase Francisco Vindel, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo Hispano Americano (1475-1830)*, Madrid: Impr. Góngora, 1930-1934, 12 vols.

18. Véase Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano [...]*, Barcelona: Antonio Palau & The Dolphin Book, 1948-1976, 28 vols.

19. Véase Alexandre Olivar, *Catálogo des incunables de la Biblioteca de Montserrat*, Monserrat: Abadía de Monserrat, 1955.

20. Véase Luisa Cuesta, *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1484-1944)*, Salamanca: Biblioteca Nacional & Diputación Provincial de Salamanca, 1960 [= Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1981].

21. Véase Frederick R. Goff, *Incunabula in American Libraries. A third census of fifteenth-century books recorded in North-American collections*, New York: The Bibliographical Society of America, 1964 [= *Incunabula in American Libraries. A third census of fifteenth-century books recorded in North-American collections. Reproduced from the annotated copy maintained by* [Frederick R. Goff], [Nueva York: Kraus, 1973].

22. Véase Guillermo S. Sosa, *Incunabula Iberica. Catalogue of books printed in Spain and Portugal in the XVth. century: with additions*, Buenos Aires: Ediciones Historia del Libro, 1973.

23. Véase Antonio Odriozola, «La imprenta en Castilla en el siglo xv», en *Historia de la imprenta hispana*, Madrid: Editora Nacional, 1982, págs. 91-219.

(y pág. 170); *Catálogo*<sup>24</sup>, I, núm. 1750; Els Llibres del Tirant<sup>25</sup>, núm. 53. [*Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, núm. CCPB000108985-4.]

La edición de estas *Constituciones* del Arzobispado toledano consta, como indica su propia titulación, de dos partes textualmente bien diferenciadas: un conjunto de 19 *constituciones* emanadas de la congregación sinodal celebrada en Talavera [de la Reina] el 24 de octubre de 1498, donde «fueron leydas y publicadas», y el añadido de una «Tabla de lo que han de enseñar a los niños», que recoge las normas básicas de la instrucción catequética, destinada a los «curas o aquellos a quienes en ellos lo encomendaren» los cuales «son obligados por las constituciones synodales a enseñar a los niños todos los domingos después de vísperas». La singular importancia de la aplicación práctica de toda esta normativa, que regula los pormenores diarios de la actividad pastoral en las diócesis dependientes del Arzobispado, implica su inmediato conocimiento, y de ahí la consecuente divulgación, que desde hacia algunos años ya –valga, al menos, desde 1472 en que se publica el famoso *Sinodal de Aguila fuente segoviano*<sup>26</sup> hasta 1497 en que aparecen, precisamente, las *Constituciones sinodales* de Salamanca en el mismo taller que las nuestras, sin olvidar las muy tempranas *Constituciones sinodales* del Obispado de Jaén, promulgadas en 1478– venía favorecida por la comodidad y rapidez de su edición impresa<sup>27</sup>. Por ello, una vez «leídas y publicadas» (y entiéndase con ello: «dadas a conocer públicamente»), se sometían al trámite de la aprobación y el consentimiento de todas las instancias eclesiásticas dependientes de la Diócesis: Procuradores, Arciprestes, Vicarios, así como los miembros Constituyentes del propio Sínodo, y las confirmaba el Secretario arzobispal

24. Véase *Catálogo general de incunables en Bibliotecas españolas*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1988-1990.

25. Véase *Catálogo de incunables 1470-1500. Incluyendo 18 incunables de autores, impresores y ciudades españolas*, Barcelona: Els Llibres del Tirant, 2003.

26. Véase edición facsímil reciente en Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua & Diputación y Obispado de Segovia, 2003, 2 vols., con «Estudio» de Fermín de los Reyes Gómez, págs. 19-130 y «Transcripción» de Pompeyo Martín Pérez & Susana Vilches Crespo, págs. 131-194.

27. Véase un panorama general de este periodo incunable en María Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra, «La imprenta y su impacto en Castilla», en *Historia de una cultura: la singularidad de Castilla*, dirigido por Agustín García Simón, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, II, págs. 464-542, aunque citamos por la separata *maior*, Salamanca: Cervantes Industrias Gráficas, 1998, 95 págs.

como Notario de la autoridad apostólica; de todo ello, y al detalle, por tratarse de un texto legal, da cuenta detenida la rúbrica final de Pedro de la Puente. Por ello extraña, en sobremanera, que expuestas el 24 de octubre, divulgadas posteriormente entre quienes tenían que conocerlas para aprobarlas y terminado este proceso que implica copias, postas, correos y traslado de documentos se imprimieran, al fin y como señala el colofón, el «11 de enero» de jese mismo año!; nos caben pocas dudas de la errata, y comprobada la fecha inequívoca del Sínodo, no cabe otra explicación más pausable que la de ahora proponer, que donde dice: «M.ccccxcviii.», debe(ría) decir: M.ccccxcviii.», *vale*.

Por otro lado, y a nuestro interés poético, en nada le hace que este incunable ceda un peldaño anual, mas nos importan otros menesteres de su constitución (que no, de sus *constituciones*). Organizado, entonces, con estos dos departamentos textuales no excesivamente extensos, su distribución editorial ocupa tres cuadernos de dos pliegos cada uno en el habitual formato en 4º, tradicional para estas obras. Los dos primeros, de 8 hojas cada uno, foliadas en romanos desde el número [I], no signado tipográficamente por tratarse de la portada, hasta el XVI, con signaturas aiiij[+4] y biiij[+4], que acogen todas las *Constituciones*; más un postrero de 8 hojas, que llevan la foliación en romanos desde el número XVII hasta XXI, con signatura cij[+5], que incluyen la *Tabla*, más el índice de su contenido, con remisión explícita a los folios que ocupa, y un colofón en letrería romana –frente a la gótica de todo el impreso, menos la foliación–, precedido de un breve texto latino de Francisco Gorricio, quien a buen seguro cargó con la encomienda de editarlo. Así tuvo que pensarse al encargo, y así se planeó en esta anónima (todavía) imprenta salmantina, y no en Toledo, quizá porque en este año Pedro Hagembach, único impresor con taller activo en la Ciudad Imperial andaba con otras ediciones y no podía dar salida inmediata a un texto que demandaba rapidez en su publicación<sup>28</sup>, o por cualquier otra razón comercial que dirigió el librito

28. Véase Nieves Baranda, «Las 'historias caballerescas' en la imprenta toledana (I). Manuscrito, impreso y transmisión: Toledo, 1480-1518»; Víctor Infantes, «Las 'historias caballerescas' en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión: Toledo, 1480-1518» y Carmen Marín Pina, «Las 'historias caballerescas' en la imprenta toledana (III). La prosa caballeresca y los primeros años de la imprenta en Toledo», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander 22-26 de septiembre de 1999, Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, edición de Margarita Freixas & Silvia Iriso, Santander: Gobierno de Cantabria & Año Jubilar Lebaniego & Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, I, págs. 292-302; págs. 303-316 y págs. 317-330, respectivamente.

hacia la ciudad del Tormes. Toda la impresión se debió realizar sin grandes complicaciones hasta llegar al último cuaderno, porque aquí el texto no daba para todo el espacio que en un principio le habían destinado y tampoco la inclusión de un índice y el colofón arreglaba el problema; quedaban demasiadas planas en blanco para completar los dos pliegos del último cuaderno.

Las dos páginas que contienen la «Tabla delas constituciones» (entiéndase: el índice) y el colofón deben ir situadas, según la (lógica) imposición correcta de la impresión, como remate del texto propiamente dicho de la obra, es decir al final de la «Tabla delo que han de enseñar los niños», que se inicia: «Lo que los curas o aquellos a quien ellos encomendare[n] son obligados por las constituciones synodales a enseñar alos niños [...]», que termina con «[...] El septimo accidia que es pereça o negligencia de hazer el bien que es obligado», más la rúbrica y el sello, y serían las correspondientes a dos de las páginas de las hojas postreras que completaban la signatura 'c', sólo signada tipográficamente, recordamos, como: +c[+|cij|+|cijj|. Así se conservan numerosos ejemplares (de hecho, la mayoría), pero también existen otros con alteraciones, que sólo afectan a las páginas impresas del final del último cuaderno, pues estos dos textos, la «Tabla delas constituciones» y el colofón, se encuentran inapropiadamente situados al principio del libro. Ello puede ser debido a la extraña imposición de este último cuaderno de dos pliegos, al ir sin numeración hasta el final y precedidos además de una hoja y media sin impresión; por ello, ambos textos se encuentran encuadernados –en algunos ejemplares– al inicio, como dos hojas exentas, antes del comienzo propiamente dicho del texto de la obra. En ambos casos, entonces, la distribución (y la consecuente pérdida) de los blancos originales es diferente y de ahí las distintas descripciones cataográficas que pueden recoger tal o cual ejemplar sin conocer la otra *variante*.

No pensamos, por otra parte, que se traten de dos «estados» originalmente distintos de la edición, incluso –y responde a una cierta lógica de uso y lectura en este tipo de obras–, es posible que se manejaran como (relativamente) independientes: las *Constituciones* por un lado, y la *Tabla de lo que han de enseñar a los niños* por otro, como dos conjuntos textualmente distintos, aunque editorialmente comunes; dada la breve extensión del impreso, debieron circular ejemplares sin coser o sin encuadernar, es decir: «en papel», lo que pudo provocar la modificación de las hojas en blanco finales, por pérdida o por alteración. Un caso parece corroborar esta hipótesis, pues el ejemplar I/503 (2) de la Biblioteca Nacional de España, que comienza en sus primeras hojas con la «Tabla de las constituciones» y el colofón, tiene a cambio una anotación manuscrita en la

portada (real) que las supone (lógicamente) detrás: «constituciones del arcobyspo y [syn]o | do de Toledo e la tabla». Los dos primeros cuadernos de dos pliegos, signaturas 'a' y 'b', no plantean ningún problema y coinciden por demás con el texto exacto de las *Constituciones* en sí: hojas 1r-16r, vuelta en blanco, y además foliadas: [I]-XVI, lo que demuestra la maestría a la hora de contar el original, que no olvidemos debía venir perfectamente organizado y estructurado en su redacción.

Es a partir de aquí, cuando comienza el texto de «Lo que los curas o aquellos a quien ellos encomendare[n] son obligados por las constituciones synodales a enseñar a los niños [...]», cuando debieron contar el original, pues se inicia la signatura 'c', pero ésta está signada tipográficamente sólo hasta 'ciij', más 5 hojas impresas, lo que implica que se equivocaron, y se quedaron cortos si pensaban en un solo pliego [= ciij+1], o se volvieron a equivocar, y se quedaron largos si pensaban en dos pliegos [= ciij+5], como al final sucedió; y valga recordar que la numeración impresa de los folios llega hasta el XXI, quedando otras tres hojas sin signar. En cualquier caso, y a pesar de empezar el último cuaderno con un nuevo texto, éste no daba la suficiente extensión para llenar todas las hojas —quizá supusieron que era más extenso o pensaban añadir algún otro texto que luego no se incluyó—, incluso, aunque mantuvieron la misma caja, tuvieron que *abrir la* (22 líneas frente a las 24 de los cuadernos precedentes) y quedaron muchas planas en blanco que intentaron repartir de la manera más (o menos) adecuada para dejar el colofón en la última forma; éste quedó en recto y no en el verso de la hoja final, y la «Tabla de las constituciones» que iba con él tuvo que ocupar el vuelto de la penúltima hoja, terminando (además) la impresión en otro inadecuado blanco.

Sea como fuere, la correcta conjugación del último cuaderno de dos pliegos es la siguiente:

[1] Signt. cjr]=	lh. 17r]=	fol. XVII[r]=	«Lo que los curas [...]»
[2] Signt. [cjr]=	lh. 17v]=	fol. XVII[v]=	«iesus. Uirgo[...]»
[3] Signt. cijr]=	lh. 18r]=	fol. XVIII[r]=	«tuos. [...]»
[4] Signt. [cijv]=	lh. 18v]=	fol. XVIII[v]=	«Despues [...]»
[5] Signt. ciijr]=	lh. 19r]=	fol. XIX[r]=	«las cosas [...]»
[6] Signt. [ciijv]=	lh. 19v]=	fol. XIX[v]=	«dia. [...]»
[7] Sin sigt. [=ciijr]=	lh. 20r]=	fol. XX[r]=	«dre: porque [...]»
[8] Sin sigt. [=ciijv]=	lh. 20v]=	fol. XX[v]=	«El tercero [...]»
[9] Primera hoja [r]=	lh. 21r]=	fol. XXI[r]=	«los encarcelados [...]»
[10] Primera hoja [v]=	lh. 21v]=	fol. XXI[v]=	«El sexto [...]»
[11] Segunda hoja [r]=	lh. 22r]=	[sin foliación]=	Blanco

[12] Segunda hoja [v]=	[h. 22v]=	[sin foliación]=	Blanco
[13] Tercera hoja [r]=	[h. 23r]=	[sin foliación]=	Blanco
[14] Tercera hoja [v]=	[h. 23v]=	[sin foliación]=	«Tabla delas [...]»
[15] Cuarta hoja [r]=	[h. 24r]=	[sin foliación]=	«De los libros [Colofón]»
[16] Cuarta hoja [v]=	[h. 24v]=	[sin foliación]=	Blanco

El que nosotros estudiamos, así como algún otro que ya hemos mencionado, ofrece a cambio una colación diferente, que afecta tan sólo a estos dos textos incluidos en las tres últimas hojas del último cuaderno, generalmente con pérdida de la hoja 22 [=en blanco], y ahora situados a la cabeza del impreso. Al presentarse así, parece sugerir, sin el necesario cotejo con otros ejemplares, que la edición se iniciaba con una primera página en blanco, a su vuelta la «Tabla de las constituciones», a modo de índice de contenidos, seguida de un (a todas luces) impropio y anormal colofón situado al comienzo del libro. Un dato corrobora que estas dos hojas iniciáticas provienen del último cuaderno del impreso, pues miden 3 mm. más de ancho que las hojas del primero; algo que la maestría del encuadernador moderno ha dejado como exponente de su origen *editorial*. Nuestro ejemplar está faltó, además, de la hoja XVII, según la foliación impresa, en realidad h. 19 si seguimos el orden de colocación de esta *variante*, y parece ser que desde antiguo o, al menos, así arribó a su primera cita moderna; una mácula permite sugerir esta posibilidad, pues una sombra de humedad que se extiende especularmente cerca de la costura del último cuaderno —y claro está, que es debido a cerrarse el libro—, *trasmite* en su dimensión y textura la existencia de ese folio perdido. Podemos identificarlo (sin apenas dudas) como el espécimen que perteneciera a José Ignacio Miró, famoso bibliófilo decimonónico, «membre de plusieurs Sociétés savantes» como campea en la portada del *catalogue* de la enajenación de su biblioteca<sup>29</sup>, en cuyo núm. 54 se recoge la descripción de la obra: «CONSTITUCIONES DEL ARCOBISPADO DE TOLEDO (Don fray Francisco Ximenez). E la tabla de lo que ha[n] de enseñar a los niños. S. l. n. d. Pet. goth. de 11 et 22 ff., d.- rel. v. f.», añadiendo: «Volumen rare, non cité par Salva. Exemplaire grand de marges, mais avec des notes sur les marges et incomplet du f. XVII»; ninguno de los ejemplares actualmente conservados carece del folio XVII y lleva, además, anotaciones en los márgenes, siendo, con total seguridad, el mismo (y, por cierto, único)

29. *Catalogue de la Bibliothèque espagnole de Don José Miro. Romans de Chevalerie, Poemes, Romanceros, Cancioneros, Chroniques diverses des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris: Librairie Bachelin-Deflorenne, 1878, pág. 14.

que cita Palau<sup>30</sup>. Porta encuadernación decimonónica en holandesa piel con puntas, firmada por Menard, y se conserva entre los incunables de Els Llibres del Tirant, en uno de cuyos renombrados catálogos salió no ha mucho al mercado libresco<sup>31</sup> donde lo conocimos; su singularidad –pero más aún su *imperfección*<sup>32</sup>– nos retó a su estudio y sus problemas nos han tenido entretenidos desde entonces. Esta *variante* bibliográfica, queda, pues, con (esta) otra disposición:

[h. 1r:]	Blanco	[= h. 23r]	
[h. 1v:]	«Tabla»	[= h. 23v]	
[h. 2r:]	Fin de la «Tabla» y el Colofón	[= h. 24r]	
[h. 2v:]	Blanco	[= h. 24v]	
[h. 3r:]	Portada: «Jesus [...]»	[= h. 1r]	[fol. Ir]
[h. 3v:]	Blanco	[= h. 1v]	[fol. Iv]
[h. 4r-18r:]	Texto Constituciones: «DOn fray [...]»	[= h. 2r-16r]	fols. IIr-XVIr
[h. 19:]	[Falta inicio texto de los niños]	[= h. 17]	[fol. XVII]
[h. 20r-23v:]	Sigue texto de lo de los niños: «tuos.»	[= h. 18r-23v]	fols. XVIIIr-XXIv

Desbrozada la naturaleza tipográfica que ha dado cobijo y asiento a los versos encinianos, que no deja de representar una de tantas anomalías como se producen en los primeros (y no tan primeros) tiempos de la imprenta, este ejemplar depara otras sorpresas, pues aparece poblado de toda una serie de testimonios manuscritos de muy diversa índole y cronología que aprovecharon los blancos y los márgenes del impreso para dejar las huellas de una serie de lecturas «silenciosas» de sus textos, de un uso práctico y continuo del ejemplar y de un banco de pruebas para las primeras contiendas del aprendizaje de la caligrafía. Entre ellas, y a la cabeza de un interés por perpetuar la transmisión de la lírica popular(izante) en el lugar más insospechado, se encuentran los versos del villancico de Juan del Encina.

30. Cf. A. Palau y Dulcet, *Manual*, III, núm. 59811: «Un ejemplar falto del fol. 17, 20 frs. Miró, 1878».

31. El *Catálogo de incunables 1470-1500*, ya citado, *supra*, núm. 53, con reproducción reducida de los folios XVv y XVIr en la página 36.

32. Hacemos nuestras muchas de las opiniones de José Vitorino de Pina Martins, «Do amor pelos livros antigos imperfeitos. Elogio das ruínas bibliográficas», *Revista Portuguesa de História do Livro e da Edição*, 2 (1998), págs. 117-148.

## 3. SOBRE EL CÓMO Y EL DÓNDE ESTÁ UBICADO EL TESTIMONIO POÉTICO

Nuestro ejemplar se inicia con una página en blanco que incluye tres anotaciones manuscritas, signadas por una cruz. En la primera de ellas, al margen superior derecho, una mano harto dubitativa y con notable desalineamiento escribe<sup>33</sup>: «mandamos a los ma[n]damiento[s] | d[e] la yglesia d[e]san pedro | martil a los tantos d[e] la vir | gen maria» y, a continuación, con una marca de encabezamiento, los tres primeros versos del villancico que nos ocupa: «dimedime mi[n]go [tachado: «d[e]tu»] | d[e] tu buena estrena | myfe ayerdomingo»; la tercera anotación, de la misma letra, se encuentra cercenada por el borde del papel y es ilegible, aunque a tenor de los márgenes del impreso no podía contener un texto excesivamente extenso, por ahora inidentificable.

Una primera mano, Letra 1ª, ha aprovechado todo el blanco para dejar, como *probatio calami*, dos testimonios bien significativos: que quizá escribía en Toledo, lugar de destino de los ejemplares, con una notación de la Iglesia de San Pedro Mártir, y que conocía, a la memoria, el inicio de las coplas del texto de Juan del Encina; que no cite los *capo di versi* del villancico: «Ya soy desposado | nuestromo | ya soy desposado», puede deberse a la fama del mismo, porque parece evidente que si el motivo de la copia es la popularidad del villancico, entonces éste no necesita ser copiado, ya está en la memoria del escribiente que sólo añade el *inicio* de los versos que le continúan. (Nadie necesita copiar «She loves you yeah, yeah, yeah, | She loves you yeah, yeah yeah...»). Adelantamos, también, una peculiaridad topográfica, pues en la edición del *Cancionero de las obras* de Juan del Encina de 1496, un referente más que probable de nuestro testimonio<sup>34</sup> del que no tiene que ser (de momento) necesariamente una *copia* textual, el trístico está centrado en la caja de la página, bajo el epígrafe de «Uillancico», mientras que el inicio de las coplas comienzan (lógicamente) en la columna izquierda de la composición tipográfica; queremos indicar con ello que un *vistazo* puntual al texto del folio [c], recto, col. *a*, deja en la memoria (inmediata, y una perícopa es

33. Dadas las características de este trabajo, y la minuciosidad a la que nos obliga, procuraremos mantener (allí donde es posible) las peculiaridades gráficas del original, al menos en cuanto nos revelan conclusiones que nos sirvan para ello; por lo tanto mantendremos la transcripción más aproximada y desarrollamos la falta casi sistemática de abreviaturas, asunto de cierta consideración hacia la copia poética, entre paréntesis cuadrados.

34. Ya indicaremos la situación textual y tipográfica de nuestro villancico en las ediciones posteriores del *Cancionero*, si hiciera al caso.

exactamente eso: la imagen gráfica de unas letras): «Dime dime Mingo...» y no «Ya soy desposado...».

Siguen dos páginas impresas [= h. 1v y h. 2r] y en la tercera [= h. 2v] se encuentran dibujadas tres flores de lis –¿quizá recuerdo (gráfico) de las que figuran en el sello xilográfico del final del libro?–, dos de ellas coronadas de cruces lobuladas y algunos otros dibujos de diversas formas; parece obvio que este espacio ha servido de recreo a una mano que ha procurado aprovechar este *hueco* para dejar *correr* la pluma ociosamente. En la página siguiente [= h. 3r], portada real del impreso, otra mano, Letra 2ª, ha garabateado el inicio de un alfabeto minúsculo: «A b c d e f g h i k l m» y, en la siguiente [= h. 3v], otra letra, bien distinta y formada, Letra 3ª, inicia la copia de una conocidísima fórmula epistolar: «Sepan quantos esta carta de obljgaçion viere[...] | como yo [ilegible]diaz el moço vezino dela par [...] | [...] termjno e juresdiçion d[ella muy noble | çibdad d[e]», seguida de parecida fraseología en diferentes líneas: «Al muy magnj[co] señor j[ua]n de vyerra [?] | en la muy leal çibdad de toledo | Juan vallo | Jnº arrep [¿sic?]. Las pruebas de copia son evidentes y denuncian el uso (no sabemos si también el disfrute) de las páginas en blanco de nuestras *Constituciones* a manos –llevamos tres al menos, más la de los dibujos– de diferentes (digámoslo ya:) escolares y neófitos pendolistas.

A partir de la página siguiente [= h. 4r], en que comienza de hecho la impresión del texto, nada vuelve a aparecer manuscrito hasta las páginas finales del segundo cuaderno [= h. 17v y h. 18r], que recordamos, por la constitución de este ejemplar, que se tratan en realidad de la h. 15v y h. 16r del impreso en su conjugación normal; aquí se encuentran, a libro invertido y de otra letra, Letra 4ª, los versos de Juan del Encina. A ellos volvemos al instante, no sin antes acabar de señalar las restantes anotaciones del ejemplar, que recordamos (también) está falto de la hoja 17. En la primera página siguiente [= h. 18v], de nuevo una población de numerosos testimonios de *probatio calami* correspondiente a otra letra distinta, Letra 5ª, algunas a página invertida: inicios de un texto: «de magnifi[co]», rasgos de letras, de astas, de bucles, de palos, un nombre que se repite en tres ocasiones con distintas (y primerizas) rotulaciones: «Goncalo», otro dos veces caligrafiado: «Juan luzena vezino de [...]», una delineada flor de lis, etc.; en su contigua [= h. 19r], el comienzo de un breve texto en el margen superior de cuatro líneas, Letra 6ª. En la página siguiente, el inicio de otro abecedario truncado por una mano distinta, Letra 7ª, diferente del ya señalado: «a. b. e. d. e. f. g | h i k l m n o»; y, por último, en la página postrera del libro [= h. 22v] debajo del sello, otro

texto, ilegible, Letra 8ª, y diferentes anotaciones, algunas de ellas notablemente posteriores: «Num», «aliq».

Después de toda esta cosecha caligráfica se imponen algunas conjeturas, con tintes de conclusiones provisionales. Nos caben pocas dudas de un uso continuo escolar del impreso, por varios infantes, tal vez toledanos –algunos con nombre propio, incluso–, y a lo largo de un cierto tiempo; es más que probable que nuestras *Constituciones* tuviera varios propietarios o se lo pasaran y circulara en el ámbito de alguna «escuela» (¿catedralicia?, ¿arzobispal?). Muestras suficientes de más de media docena de caligrafías quedaron grabadas en sus páginas en blanco y en sus márgenes: alfabetos, fórmulas epistolares, pruebas, dibujos, etc., como testigos del usufructo del incunable, tal vez al alcance de la mano (y de las letras) de una tropa de escolares que podían disponer de su consulta; quizá uno de esos libros y librillos que aparecen siempre en las ilustraciones escolares del aula en la época; sobre la mesa del Maestro, en la estantería trasera, en las manos de los alumnos<sup>35</sup>, por ello baste señalar otro aspecto en verdad relevante de nuestro impreso.

Ya hemos comentado la peculiaridad estructural de este libro, compuesto en sí de dos núcleos textuales distintos: las 19 *constituciones* y, como se señala (incluso) en la portada, la «tabla de lo que se han de enseñar a los niños»; dicho de otro modo, un apretado conjunto de las oraciones básicas en latín: el Padrenuestro, el Ave María, el Símbolo de los Apóstoles y la Salve, para «Despues enseñarles especificadam[en]te lo que todo x[rist]iano ha de creer: e lo que ha de obrar», es decir: los Artículos de la Fe y los Mandamientos de la Ley de Dios y de la Santa Iglesia, más las Obras de Misericordia, las Corporales y las Espirituales, y cerrando la relación, los Pecados Mortales. Es decir, que esta segunda parte recoge la base de la formación catequética elemental de la infancia española de este periodo, organigrama piadoso de la acción educadora de la Iglesia que desde hacía bien poco andaba ya en letra impresa, pues en 1496 los afanes de Fray Hernando de Talavera habían sentado las bases escritas de lo que era una

35. Muchas de las que hoy conocemos, no todas, pero sí las más significativas, se encuentran recogidas en el trabajo de Víctor Infantes & Ana Martínez Pereira, «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo xvi», *Revista Complutense de Educación*, 10, 2 (1999), págs. 73-100. Nuestro testimonio se asemeja, como álbum de pruebas, al presente en una obra de Alonso de Madrigal (Madrid, Biblioteca Nacional, R/1777) de muy parecida cronología, véase Antonio Castillo Gómez, «Garabatos y ejercicios de escritura en un ejemplar del *Tratado sobre la forma que se ha de tener en el oír de la misa* de Alfonso el Tostado (Alcalá, 1511)», *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 3 (1996), págs. 193-201, con ejemplos, que se pueden comparar a los del incunable sinodal.

*Breue doctrina y enseñança que ha de saber y de poner en obra todo x[ris]tiano y cristiana. En la qual deuen ser enseñados los moçuelos primero que en otra cosa;* podemos considerar a nuestra «Tabla» aquí recogida una *editio minor* de aquella, constreñida a lo más elemental –el nódulo oracional y dogmático– como guía de la instrucción recomendada sistemáticamente en los Sínodos españoles<sup>36</sup>. Falta, como en Talavera, la parte de la formación lectora, osease, la formulación del Abecedario y del Silabario, pero ya sabemos que esta iniciación didáctica se desarrollaba básicamente de forma oral –las *Cartillas* que recogen la armazón lingüística y gramatical no empezarán a publicarse hasta los años treinta del siglo xvi, que hoy conocemos– y que era, de hecho, un requisito previo para poder *leer* el cogollo doctrinal. No puede extrañarnos, entonces, que nuestro impreso corriera en manos de una turba infantil, para quien era un «libro de la clase», práctico y asequible y, sujeto, por tanto, a tenerlo como reclamo de uso para la lectura, la repetición «a coro» y los primeros tanteos de la escritura. Y algo más sospechamos.

La composición editorial del libro, tres cuadernos de dos pliegos cada uno, quizás, en el caso de nuestro ejemplar al que le falta la hoja 17, precisamente la bisagra tipográfica de la conjugación del último cuaderno, permita la sospecha de un ejemplar «en papel», es decir, sin encuadernar, tal vez sólo cosido –a doble pliego– y sin cubiertas, que andaba de mano en mano y de uso y (como hemos señalado anteriormente) usufructo de práctica escolar; curiosamente, y a pesar de la moderna encuadernación de nuestro ejemplar, se conserva un resto de cuerda tal vez todavía *original* que asoma mínimamente –quizá como desafiante prueba– al inicio de la costura del último cuaderno. Era su razón de ser y su destino editorial y así, milagrosamente, ha llegado hasta nosotros, con la radiografía de esos novicios lectores y pendolistas «revelados» en sus páginas<sup>37</sup>.

36. De todo ello hemos dado por escrito historia y comentario en Víctor Infantes, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI. Preliminar y edición facsímil de 34 obras*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, *passim*, con facsímil de la citada, núm. 1.

37. Con las comillas hacemos referencia, bien explícita, a un reciente colectivo: *The Reader Revealed*, edición de Sabrina Alcorn Baron, Seattle & Washington: The University of Washington Press, 2001; que no excluye la cita (en este momento) de las restantes monografías que en los últimos años han traído a la palestra la significación de los testigos manuscritos en los libros impresos, casos, desde muy distintos presupuestos, explicaciones y ejemplos, de Robin C. Alston, *Books with manuscript. A short title catalogue of books with manuscript notes in the British Library. Including books with manuscript additions*,

El primero de estos anónimos escolares copió en la primera página en blanco el texto del encabezamiento ya citado y el inicio del poema, signando, como cláusula, con las crucecitas de rigor, y con ciertas dudas, provenientes de un (más que seguro) recuerdo oral, de ahí el error en la repetición del primer verso del poema: «dime dime migo», tachado: «d[el] tu»; y no siguió, bien porque no sabía más, bien porque no quería, pues para ambas posibilidades tenía espacio en blanco de sobra. Otra persona en la que cae el ejemplar, pensamos (lógicamente) que con cierta posterioridad, quizás al revisarlo u hojearlo vio el texto poético –que recordamos campeaba en la primera página–, tal vez lo reconoció o le recordaba una lectura, incluso una probable transmisión oral o musical; y decidió continuarlo o copiarlo más extensamente. La (más que) posible desencuadernación del ejemplar, faltando o no ya la hoja 17 que nada hace a nuestra suposición, o *separado* al menos el último cuaderno *en rama*, lo que se confirma por el texto de los finales de verso que, al coincidir en la convergencia de las páginas, se encuentran *comidos* por las costuras de la actual encuadernación, le llevó al único lugar en donde disponía de un cierto espacio en blanco y éste era en estos folios XV y XVI, que completaban el segundo cuaderno del impreso. Valga recordar ahora que la última página de este segundo cuaderno, el folio XVI original que nosotros hemos numerado como «18» al contar las dos hojas de entrada de este ejemplar, se encontraba lleno de garabatos, pruebas y breves textos («Goncalo», «Juan Luzena») diseminados por la topografía de la página, lo que imposibilitaba un lugar suficiente para la copia poética del villancico. Si empezó a libro invertido se debía a que el postrer párrafo impreso: «E yo pedro de la puente [...]», dejaba media página a disposición del pendolista y, precisamente, por ahí empezó para aprovechar todo el blanco disponible; sin obviar el posible *recuerdo* de algunos rasgos caligráficos también invertidos en la página postrera del cuaderno. Se puede observar que la primera columna le dio para cuatro estrofas (incluido el *homoio-teleuton*), aprovechando incluso el «faldón» lateral que toca casi con la

---

*proofsbeets, illustrations, corrections. With indexes of owners and books with authorial annotations*, London: The British Library, 1994; *The margins of the text*, edición de David C. Greatham, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997; *The Rosenthal Collection of printed books and manuscripts annotations*, New Haven: Yale University Press, 1997; *Le livre annoté*, [monográfico] *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, 2 (1999); Heather Jackson, *Marginalia. Readers writing in books*, New Haven: Yale University Press, 2001; y *Nel mondo delle postille: i libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, edición de Edoardo Barbieri, Milano: CUSL, 2002.

impresión, y siguiendo, ahora a tres estrofas por columna, en todo el espacio de la página. Ocupó todo el blanco que tenía delante y siguió en el anterior, hoja XV vuelto, pero acabado casi todo el *bueco* del que disponía –aunque podía haber seguido por el otro «faldón» en blanco– no siguió, o se cansó, o no le cabían las estrofas finales y/o no quiso aprovechar ya este margen derecho (suyo, en el sentido de la escritura) y dio por finalizada la copia.

La letra es cuidada y ya formada –frente a otros testimonios más escolares del mismo libro–, rubricando con calderón estrófico cada copla, sin cometer errores mecánicos de transcripción (lea y entiéndase: tachaduras, dudas, correcciones, etc.), salvo el *homoioteleuton* de la tercera estrofa, (casi) inmediatamente advertido y corregido al paso. Esta 4ª Letra es una gótica cursiva cortesana, de *ductus* muy elemental, sin curvas envolventes ni nexos marcados, sin remates ni afacetamientos y (llamativamente casi) sin abreviaturas; típica de las escribanías castellanas y muy abundante en los escribanos públicos del reinado de los Reyes Católicos, y valga recordar la singular importancia de Toledo –lugar de destino de la edición– como centro activo de la industria escrituraria<sup>38</sup>. No es posible, por ausencia de características singulares, fecharla con más precisión, pues su uso se corresponde con los dos primeros decenios del siglo XVI, fechas –a otros motivos coincidentes– de la difusión editorial del *Cancionero* enciniano, que vive en libro impreso por la geografía española desde 1496 hasta 1516.

Copia, pues, cuidada, trasladada con cierto esmero y sin vacilaciones por parte del anónimo *fan* de Encina de un original poético que quiere dejar testimoniado con su escritura (¿recordaría mientras caligrafiaba los versos la melódica armonía de los mismos?)<sup>39</sup>. Más distinta es su aleatoria selección de la obra, la fuente textual que maneja y las variantes –que haberlas hails, como no podía ser menos– que nos ofrece los versos de nuestro afamado y epitalámico villancico pastoril.

38. Bien nos gustaría relacionar nuestro testimonio con el contexto, y los documentos, que recoge la monografía de Francisco de Borja San Román y Fernández, *Archivo Histórico Provincial de Toledo. I. Los protocolos de los antiguos Escribanos de la ciudad imperial*, Madrid: Imprenta Góngora, 1934 (y la de Esperanza Pedraza Ruiz, *Catálogo Archivo Secreto*, Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 1985).

39. Véase, como apoyo, M<sup>a</sup>. Ángeles Ferrer Forés & Juan Francisco de Dios Hernández, «Aproximación metodológica al análisis musical de la obra enciniana», en *Humanismo y literatura*, edición de J. Guijarro Ceballos, págs. 325-343.

#### 4. SOBRE SU CONDICIÓN, Y SOBRE POSIBLES SOLUCIONES, ALGUNAS NO TAN POSIBLES

Difícil parece copiar en letra guiada del oído tan enmarañada inspiración lingüística como nos brinda Juan del Encina en esta «vegada»<sup>40</sup>, donde la nitidez de la cantilena inicial asola el desenfado cazurro de las coplas pastoriles. Ducho en estas lides era nuestro poeta, y especialmente en el texto que nos ocupa, sobre el que el maestro Eugenio Asensio nos brinda un juicio a todas luces decisivo y que nos ahorra –noblezas y ciencias obligan– algunas divagaciones; decía Eugenio, y que sus palabras sean memoria viva de su recuerdo ahora en estas aulas:

La conexión de estribillo y desarrollo se vuelve más apretada en Juan del Encina. García de Resende le atribuyó la invención de lo pastoril. Con ello no quiso decir que el salmantino fuese un Adán, un creador sin antecedentes, sino que fijó para la literatura la música, verso y lenguaje, los motivos e imágenes adecuados para representar, idealizada, la vida de ovejeros y cabreros. Sus estribillos condensan una escena, resumen una situación sentimental. Su rastro fue tan enorme y sus canciones tan retocadas, abreviadas y frecuentadas que cuando uno de sus estribillos se ha popularizado es prudente sospechar que fue tomado de él. Ignoro si Juan del Encina inventó o heredó la cabeza del villancico que dice:

*Ya soy desposado,  
nuestramo,  
ya soy desposado.*

Le ha dado la pauta para un villancico de tipo realista, en el que el pastor, conversando con su amo, describe en cuarenta estrofas y con más pormenor que un inventario, el ajuar y preparativos de boda<sup>41</sup>.

Esta cita del añorado maestro nos da pie para, dejando por ahora para mejor ocasión el indagar en la naturaleza, características y difusión de los villancicos encinianos –asunto sobre el que la crítica ha realizado valiosas aportaciones, desde Doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos acá<sup>42</sup>–, pasar

40. Así definida la tipología de nuestro villancico por algunos de sus críticos y editores, haciendo bueno el uso del término, siempre según *DRAE*, para «Salamanca y Zamora».

41. En su *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970<sup>2</sup>, págs. 160-161.

42. Véase, y por mencionar sólo algunos, los trabajos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina», *Revista de Filología Española*, 5 (1918), págs. 337-366; José Romeu Figueras, *La música en*

a tratar uno de los aspectos temáticos más destacados del villancico del que nos estamos ocupando: el de la elaboración de esas monstruosas listas de boda pastoriles, cumplimentadas, como bien dijo don Eugenio «con más pormenor que un inventario», que relacionan el ajuar que los futuros esposos recibirán al matrimoniarse. Es, como acabamos de decir, aspecto fundamental de nuestro villancico: en su versión íntegra consta de 40 estrofas, y 28 de ellas están dedicadas a la enumeración de los regalos y bienes intercambiados por los contrayentes. Pero este aspecto enumerativo-inventarial es también –pensamos– parte destacada de un eventual *motif-index* de la literatura pastoril enciniana y post-enciniana.

En efecto, en la obra del mismo Encina encontramos un caso señalado: nos referimos al de la *Égloga representada en recuesta de unos amores*, texto teatral en el que un pastor, fatalmente llamado Mingo, promete a una pastora Pascuala una larga serie de regalos en un contexto nupcial. Una muestra de su tenor indica las semejanzas con algunas de las estrofas de nuestro villancico:

Daréle buenos anillos,  
cercillos, sartas de prata,  
buen çueco y buena çapata,  
çintas, bolsas y texillos.  
Y manguitos amarillos,  
gorgueras y capillejos,  
dos mil adoques bermejos,  
verdes, azules, pardillos.

Manto, saya, sobresaya  
y alfardas con sus orillas,  
almendrillas y manillas,  
para que por mí las traya.  
Labraréle yo de haya  
mil barreñas y cuchares,  
que en todos estos lugares  
otras tales no las haya<sup>43</sup>.

---

*la Corte de los Reyes Católicos. IV-2. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, Barcelona: CSIC, 1965, *passim*; Daniela Cingolani, «Los villancicos de Juan del Encina en el Cancionero de 1496», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 2 (1980), págs. 171-206; Rodrigo de Zayas, «Quelques remarques sur le villancico polyphonique dans l'oeuvre de Juan del Encina», *Cahiers d'Études Romanes*, 12 (1987), págs. 16-39; Manuel Calderón Calderón, «Los villancicos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura*, edición de J. Guijarro Ceballos, págs. 293-316; y Daniela Capra, «I 'villancicos pastoriles'», en su *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000, págs. 139-147.

43. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego en Juan del Encina, *Teatro Completo*, Madrid: Cátedra, 1991, pág. 166.

Pero la elaboración poética de este motivo no es privativa de Encina: en su afín y archirrival Lucas Fernández podemos encontrarlo formulado del siguiente modo en su *Comedia en lenguaje y estilo pastoril*, con referencia explícita a un «patrimonio | con que se ayan de casar»:

Yo les mando vn tomillar  
de buen tomillo salsero,  
y vn cortijo y chiuitero,  
y vna casa y vn pajar,  
y vn arado para arar;  
dos vacas con añojales,  
y dos yeguas cadañales,  
y vn burro muy singular.

Tenme punto en lo passado:  
quatro machorras y vn perro;  
y el manso con su cencerro,  
y el cabrón barbillambrado,  
y el morueco tresquilado;  
y darle [he] vna res porcuna,  
y aun otra alguna ouejuna,  
y el buy vermejo bragado.

Dar le [he] vasar y espetera,  
y mortero y majadero,  
y su rallo y tajadero,  
y assadores y caldera,  
y gamella y ralladera;  
cuencas, barreñas, cuchares,  
duernas, dornajos y llares,  
encella, tarro y quesera<sup>44</sup>.

Y de nuevo hallamos elaborado el motivo, tal vez en formato menor, en el *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente:

—¿No te dan con ella nada?  
—Danme una burra preñada,  
un vasar, una espetera,  
una cama de madera.  
La ropa no está hilada.

44. Edición de M<sup>a</sup>. Josefa Canellada en Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid: Castalia, 1973, pág. 97.

Danme la moça vestida  
 de hatillos dominguejos,  
 con sus manguitos vermejos  
 y alfarda muy llozida.  
 Danme una puerca parida,  
 mas anda muy triste y flaca.  
 –¿Ño te quieren dar la vaca?  
 –Ha tres años que es vendida<sup>45</sup>.

Las semejanzas con nuestro villancico son evidentes, y las coincidencias notables: la concurrencia de estos cuatro testimonios (seguro que fácilmente ampliables a la que se exploren otros almacenes de verso pastoril) pone de relieve la existencia de un tópico poético en torno a las circunstancias materiales de los matrimonios campestres en cuyo cultivo los diversos frecuentadores de tan rústico género parecen complacerse especialmente; tópico del que acaso nuestro villancico sea exponente insigne, por erigir ese tópico en elemento central de la composición.

En último término, y por adelantar conclusiones provisionales de lo que quisiéramos empeño más extenso y preciso, parece ser una manifestación de un rasgo más genérico caracterizador de la poética de lo pastoril enciniano y post-enciniano: una especial delectación en las descripciones enumerativas de objetos, bienes o habilidades, al parecer acogida con especial felicidad por los oyentes y espectadores de esta literatura pastoril por su innegable rendimiento en el vértice del pintoresquismo lingüístico y las posibilidades histriónicas (sin descontar el efecto que una reivindicación cándida y exhuberante de las bondades de la aldea pudiera obrar ante un público cortesano, en un sentido o en otro). Estamos pensando en enumeraciones como las de virtudes o habilidades de los pastores de estas composiciones, o en inventarios de bienes, riquezas, alimentos o cualesquier otros realia estimados por las greyes pastoriles literarias, tan fácilmente documentables por doquier<sup>46</sup>; sin olvidar, la posible función

45. Edición de Thomas Hart en Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1962, pág. 15.

46. Pensamos en casos como los que pueden verse en la *Égloga o farsa por el nacimiento de Nuestro Señor* de Lucas Fernández, vv. 21-60, págs. 166-67 en la edición de M<sup>a</sup>. Josefa Canellada, o en el *Auto o farsa por el nacimiento de Nuestro Señor* del mismo, vv. 24-36, pág. 190; en el villancico «Una amiga tengo, hermano» del propio Encina, en *Obras completas*, edición de Ana María Rambaldo, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, III, págs. 344-350; en el *Introito* de la *Farsa Moral* de Diego Sánchez de Badajoz, vv. 11-80, en su *Recopilación en metro*, edición de Frida Weber de Kurlat *et alii*, Buenos Aires: Universidad de

cómica de estos catálogos, por contraste con lo que poseía o aspiraba el público –lector– del teatro enciniano, pues lo que enumeran los pastores, con ser para su estado un ajuar «de rico», semejaba apenas calderilla a los ojos de un lector (público) cortesano, de modo que reforzaba la sensación de superioridad del oyente/espectador como grupo. Esta erupción de cultura material pastoril en este género de composiciones (que sin duda tiene su origen en las *Bucólicas* de Virgilio, de cuyos pastores tanto aprendió Encina) es, sin duda, parte integral del repertorio de motivos de la poesía y el teatro pastoriles, y aspecto primordial en la constitución de la convención literaria que sustenta este género (o archigénero) literario, y, sin lugar a dudas, el alarde verbal detrás del ajuar poético que contiene nuestro villancico debió ser en gran medida clave de su éxito literario.

Conviene no olvidar, además (y hechas todas las salvedades que impone moverse en el terreno de la peculiar lengua de pastores que exhiben nuestros textos), que tal énfasis en la esencialidad sustantiva del «nombre cotidiano de las cosas», y la eficacia poética de lo material concreto, son fundamentales en la constitución literaria del villancico, como puso de relieve Antonio Sánchez Romeralo en su aún imprescindible estudio<sup>47</sup>. Y por último, y por si fuera necesario aportar otro juego de coordenadas desde el que afinar nuestra comprensión de la eficacia poética de que tal tipo de exhibiciones poético-inventariales debían gozar en el gozne entre los siglos xv y xvi, y por vincular nuestro villancico a otras querencias encinianas, nos parece obvio que un villancico de naturaleza enumerativa como el nuestro de hoy se muestra análogo en lo macroestructural de la *dispositio* a otros celebrados poemas de Encina, como sus *Disparates*, *Almonedas* y *Juizios*, verdaderos alardes enumerativos. Creemos que ningún poeta de su época, y quizá de toda la literatura española (Sabina, al caso, es otro *cantar*), sacó nunca más partido de la enumeración como recurso poético que Juan del Encina. (Y tal vez ello nos venga a proporcionar algunas claves interesantes a nuestros propósitos actuales más adelante).

Nuestro villancico, por lo tanto, vendría a ser un egregio representante de esta modalidad o variedad de la construcción literaria del universo

---

Buenos Aires, 1968, págs. 191-193; en el *Introito* de la *Comedia Seraphina* de Torres Naharro, vv. 99-120, edición de Joseph E. Gillet en su *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr, PA: Bryn Mawr College, 1946, II, pág. 6; también en el de la *Jacinta*, vv. 41-72, págs. 326-327, por mencionar solo algunos casos.

47. Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico*, Madrid: Gredos, 1969, págs. 292-303, las palabras que citamos entre comillas son el título del cap. IV, pág. VII.

pastoril y enciniano. Y no, desde luego, uno que no fuera reconocido como dechado al que imitar o sobre el que ahorrar nuevas fórmulas literarias: es indiscutible que la cabeza de nuestro villancico tuvo, por demás, cierta fortuna literaria<sup>48</sup> —nada extraño tratándose de Encina, pasto de múltiples *rifacimenti* debidos a la fama y difusión impresa de sus textos—, pues contamos, y bien al poco, con una brevísima variante amorosa del incógnito Carasa en un florilegio de poemillas para galanes dañados por el amor: «Ya soy desposado | nuestramo | ya soy desposado. | Ya soy desposado | con el sufrimiento», en *Aquí comiençan muchas maneras de coplas y villancicos de muchos auctores*; tal vez la misma que (parece) rematar un pliego de *Romance de las batallas y destruiçión de Troya* de Bernardo Artes; así como dos versiones religiosas anónimas que toman prestado el famoso comienzo matrimonial: la inserta en el piadoso colectivo de *Aquí se contienen ciento y veynte notables auisos, para Christianamente viuir, muy sentidos. Ay también vnas coplas de. Si me vieras Iuan, a lo espiritual. Ay también al cabo vn Villancico del sanctíssimo Nacimiento*, precisamente el nuestro, que poetiza en tono navideño: «Ya soy desposado | nuestro amo. Contaros quiero | mi grande alegría» y el *contrafactum*: «Ya se ha desposado | nuestro amo | ya se ha depositado. Nueve meses a | que se desposó», acogido al *Cancionero sevillano* de The Hispanic Society of America, ambas ya en las postrimerías del siglo xvi. El testimonio manuscrito que hoy nos entretiene extiende un poco más nuestro conocimiento de la difusión y presencia de un texto genuinamente enciniano.

En este punto conviene empezar a abordar con algún detalle el análisis de la ubicación e importancia de este nuevo espécimen de «Ya soy desposado» en la tradición textual del villancico. Dos son los asuntos más acuciantes que es preciso encarar a estos propósitos: cuál es la relación de este texto con el resto de la tradición del poema, y cuáles son las razones que subyacen a su modo de presentación, en copia fragmentaria, marginal, y azarosa, en los márgenes de un impreso salmantino con toda suerte de improntas toledanas entre lo dogmático y lo didáctico. Evidentemente, las dos cuestiones se solapan más de una vez.

Respecto de lo primero, es necesario tener en cuenta que nos hallamos ante una copia parcial del villancico, como ya se dijo: nuestro manuscrito abarca 15 estrofas (carente la una de ellas de su *vuelta*), mientras que los

48. Obviamos aquí, y ahora, todos los datos necesarios de los textos y autores que citaremos a continuación y que se encuentran incluidos al fin cumplidamente.

otros dos testimonios del texto, el *Cancionero* enciniano de 1496<sup>49</sup> y la copia manuscrita que contiene el *Cancionero musical de Palacio* –concretamente su parte designada por Dutton como MP4a, y datable *circa* 1520– contienen 40 y 39 estrofas, respectivamente. Tenemos, pues, aproximadamente el 37,5% de las estrofas que constituyen el poema. Pese a ello, tenemos suficientes evidencias como para pensar con fundamento que nuestro testimonio manuscrito está más próximo al texto del *Cancionero* impreso que al del misceláneo manuscrito musical de Palacio. Las más importantes son la ausencia de la estrofa 10 del poema (en la secuencia del *Cancionero* de 1496 y en la de nuestro fragmento) en MP4a, que de por sí invalidaría la posibilidad de que nuestro nuevo manuscrito descendiera de MP4a, así como una serie de lugares en los que MP4a trae lecturas inaceptables (concretamente, errores singulares separativos) donde 1496 y nuestro manuscrito leen correctamente. De entre ellas destacamos las siguientes:

	<i>1496 + nuestro ms.</i>	<i>MP4a</i>
25.1	dos camas de ropa	Dos asnas de rropa <sup>50</sup>
7.4	Conjuntos	Juntos <sup>51</sup>
8.5	çinta dominguera	Cintas domingueras <sup>52</sup>
9.5	Manga traçada	Magas traçada
16.6	con sus	Con dos sus <sup>53</sup>
34.2	tortera	Tortero <sup>54</sup>

Incluso parece factible considerar como error común conjuntivo el siguiente que comparten 1496 y nuestro manuscrito:

	<i>1496 + nuestro ms.</i>	<i>MP4a</i>
17.1	La buena pro haga	Ya buena pro's haga

49. Es necesario advertir lealmente que consideramos a efectos de nuestro villancico las ediciones del *Cancionero* enciniano subsecuentes a la primera como *descriptae*, si bien no hemos verificado detalladamente (todavía) la exactitud de nuestra suposición, que tampoco alivia, como hipótesis, alguno de los problemas ahora presentes en la versión inicial.

50. Para las razones que llevan a considerar errónea esta lectura, véase la anotación al texto.

51. Esta *lectio* es causa de hipometría.

52. El uso del plural destruye la rima de la estrofa.

53. Esta *lectio* es causa de hipermetría.

54. La forma masculina destruye la rima de la estrofa.

Por todo ello, y sin pretender alcanzar las certezas que puede proporcionar un cotejo exhaustivo y demorado, nuestro nuevo testimonio de «Ya soy desposado» parece estar más próximo al texto del cancionero enciniano de 1496 que al de MP4a, hipótesis que la cronología vendría a respaldar, o, al menos, no la obstacularizaría.

Pero todo esto viene a dar por supuesto algo que no puede darse por supuesto sin algún *caveat* que otro: que estamos hablando de transmisión textual escrita. Y acaso esto no sea tan obvio. Por su condición marginal, fragmentaria, e incluso por la precariedad de su ubicación material en los espacios dejados en blanco por la mancha de la impresión, así como por su hermanamiento en el texto con otras anotaciones manuscritas, *probationes calami*, etc., no podemos descartar que los versos del villancico enciniano que exhumamos hoy vengan a ser el término manuscrito a un proceso de transmisión oral-musical memorística. Tal vez, acaso, tengamos aquí el fruto, como ya dijimos, de los ocios de algún escolar aficionado a la música de Encina, y por lo tanto el original perdido en este caso venga a ser una memorización de un texto oído, cantado, recitado, y luego rememorado y por fin escrito<sup>55</sup>. Algún hecho puede sustentar esta hipótesis, al margen (y nunca mejor dicho) de la modestia y precariedad de su ubicación material, como la existencia de una serie de variantes gráficas en nuestro manuscrito en lugares donde 1496 y MP4a leen juntos. También este paso del texto por los casi siempre involuntariamente selectivos filtros de la memoria podría explicar por qué son las 15 estrofas de nuestro fragmento las que son, y no otras: después de un comienzo seguro y confiado que trae consigo la rememoración de las diez primeras estrofas, un salto nos lleva a la 24 y a la 25, de esta a la 31, y de ahí un salto regresivo a la 17, para volver a avanzar a las 34-36, ya cerca del final del poema.

Pero esta hipótesis no es del todo satisfactoria, pues hay argumentos sólidos en contra de esta posible procedencia oral-memorística del fragmento. En primer lugar, la letra que lo copió no parece ser la habitual suelta y a veces desmañada que se acostumbra a encontrar en anotaciones memorísticas, *probationes calami* y otras marginalias: como ya hemos dicho, es esta una letra en general asentada, cuidada, y el resultado una copia

55. Un caso en último término semejante al que uno de nosotros estudió en un trabajo que igualmente se ocupaba de villancicos invertidos: Juan Carlos Conde, «Un testimonio manuscrito de un villancico tradicional», *Journal of Hispanic Research*, 1 (1992-93), págs. 203-206.

cuidadosa, que no da lugar a un solo verso hiper o hipométrico (aunque el refuerzo musical en la memoria puede ser un buen preservativo contra pecados de lesa métrica), y que se toma el cuidado y la calma de abrir cada estrofa con un calderón. Es una copia que no tiene apenas abreviaturas, lo que no se conjuga muy bien con la intimidad de la copia para disfrute (más que para uso) personal de lo que uno porta en la memoria, siempre proclive (nos parece) a la precipitación y a la falta de cuidado formal. Todo ello parecería apuntar, entonces, hacia la verosimilitud de una copia escrita a partir de un texto base presente ante el copista en el momento de la copia. Pero ahí parece que tropezaríamos con alguna dificultad de fuste, como la de explicar por qué se copian las estrofas que se copian, y no otras. Nuestro examen de las distintas ediciones del cancionero enciniano ha descartado la hipótesis de una copia a partir de un modelo de la tradición impresa del villancico que por detracción de folios, salto de columnas o por cualquier otro deterioro mecánico previsible, hubiera podido dar como resultado una secuencia de estrofas como la que encontramos en nuestro nuevo testimonio<sup>56</sup>. Tampoco obviamos sugerir que una copia tan aplicada del villancico, en competencia con la doble fuente de la memoria musical y el texto escrito, podría perseguir un fin (digamos) didáctico e ilustrativo, que –aunque seleccionado al gusto *literario* del copista–, se hallaba destinado a esos receptores múltiples del impreso. Sea como fuere, nuestra copia manuscrita del «Ya soy desposado» de Encina se nos presenta, como cierta bella señorita de antaño, «toda problemas».

Caben, por supuesto, otras *ipotesi di lavoro*, pendientes de futura corroboración o refutación. Líneas atrás aducíamos un (presunto) orden de copia: los tres versos iniciales en la primera página, cuya lectura (por presencia) rememora y desarrolla el copista del fragmento; cabe invertir esta opción, aunque no sin cierta incomodidad. Las *Constituciones* se imprimieron en Salamanca, en esa «Segunda imprenta anónima», que no es el mismo taller que la *princeps* del *Cancionero* de Encina, pero que a la fuerza tenían que tener conexiones de cercanía topográfica y (tal vez) comercial. ¿Pudo, entonces, alguien tener un ejemplar «en papel» de las

56. Todas las ediciones posteriores: 1501, 1505, 1507, 1509 y 1516, acogen nuestra pieza en parecida ubicación de lo que en su día denominamos como «zonas poéticas concretas» del infolio, cf. V. Infantes, «Hacia la poesía impresa», pág. 93, entre los folios 89v-90v, de 1501, y los folios 75v-76r, de 1516; inserto en el mismo orden de la floresta de villancicos, ahora todos los casos dispuestos a tres columnas, en la nueva *mise en page* de la obra.

*Constituciones* y antes que ninguna otra marca posterior copiar –eso sí, a su modo y gusto– del *Cancionero* el texto en cuestión? Este ejemplar, ya con la *marginalia* poética, sería luego el que tuvo ese destino escolar que hemos significado y, (ahora) entonces, uno de los primeros que pasó por sus manos, al ver el texto al final del segundo cuaderno, *copió* su inicio (sólo su inicio), en la primera página que tuvo a mano; ¿como recuerdo, como simple ejercicio, como capricho, como lo que sea (o fuere)? Parece más rebuscado, y tal vez lógicamente inoperante, a tenor de las numerosas *muestras* caligráficas propagadas por sus *blancos* –y muy en especial el folio XVI vuelto, que debería estar ya emborronado, pues de no estarlo, ofrecía toda una plana en blanco al poético pendolista–, pero no por ello debemos dejar de señalarlo como otro posible sendero de la transmisión, siempre impredecible, de un tipo de lírica de amplia resonancia popular.

Otra vía de acceso al problema de por qué esas estrofas y no otras puede ofrecérsela un hecho cuantitativa y materialmente falsable, pero ignoramos si decisivo. Ya quedó dicho líneas ha que nuestro villancico venía a ejemplificar axiomáticamente esa poética del inventario de bodas a la que hizo referencia el maestro Asensio, y que pareció gozar de cierto predicamento entre los aficionados a las cuitas y dichas poetizadas de los gañanes castellanoleoneses. De las 40 estrofas que lo componen en su versión más extensa –y ahora, gracias a nuestro manuscrito podemos decirlo con más seguridad, completa–, 29 de ellas se dedican a enumerar bienes que se intercambian los contrayentes con motivo de los esponsales, o con los que festejan el casorio: un 72,5% de las estrofas del poema. En el caso de nuestra copia, de las 15 estrofas que componen el fragmento, 13 se ocupan de ese género de materia: un 86,6%. El hecho puede aportar un indicio interesante: da la impresión de que la tópica del ajuar pastoril es el eje temático que opera en el control de las afinidades electivas del responsable de nuestra copia parcial. Que tal criterio electivo opere conscientemente sobre una copia impresa, o que lo haga sobre la memoria, o incluso que sea ese criterio un factor clave en una selección memorística subconsciente, es cosa que no sabemos (si sabemos) deslindar hoy con plena certeza.

## 5. SOBRE CONCLUIR, AL CABO

El trazado lírico de esta *revelación* caligráfica conviene en una poesía leída, oída (silenciosamente, incluso a la vez, en la lectura propia, por personal) y luego dibujada por la escritura, como testigo de ese retazo de la memoria que se transforma en ritmo y en letra poética por la repetición y ubicación de su presencia. Precisamente la articulación entre esta memoria (parcial y fragmentaria) y esa otra escritura (fragmentaria y marginal; contracorriente por medio –impreso *vs.* manuscrito– y por orientación en la página) es la que hace de este testimonio, y no de los otros de este villancico enciniano, resonancia de una mínima lira: bien sea depósito escrito de una memoria selectivamente caprichosa (o caprichosamente selectiva), bien sea refuerzo gráfico y sígnico que suple la ausencia de una mejor fijación textual. El fragmento se erige en testimonio de una vida poética en cualquier caso mínima: mínima por venir, mutilada y fragmentaria, de los almacenes memorísticos (modo de transmisión de modestia insuperable, en cuanto a complejidad y costos materiales), mínima también por llegar, testimonio de un interés modesto, pero intenso, escrita al margen, colateralmente, accidentalmente, como último recurso para la salvación personal e interesada de un texto; texto cuyo aliciente, pese a su modestia, altera y subvierte jerarquías textuales: así es, para leer esta escritura poética fragmentaria hemos de invertir, de poner cabeza abajo –casi heréticamente–, el texto impreso de las *Constituciones*, relegadas entonces a la ilegibilidad de la desorientación en el espacio de la página. Nuestro mínimo fragmento, asoma y viene a recordarnos el poder, y el peso, que la escritura marginal (en los márgenes de la página, trascendiendo o asegurando los márgenes de la memoria) tiene dentro del orden del papel escrito.

## 6. SOBRE CITAS Y RECLAMOS, CON EDICIONES Y EDICIÓN TAMBIÉN DEL TEXTO, CON SUS NOTAS

No parece propicio rematar sin ofrecer una genealogía suficiente de la historia textual de nuestro *Villancico*, eludida (sin olvido, pero) por varias razones, hasta este postrer acomodo; ahora en ella acogemos las necesarias referencias y la propuesta de edición de nuestro testimonio, anotado, eso también, como conviene a su lengua y motivo.

Juan del Encina

Villancico. Ya soy desposado | nuestramo | ya soy desposado.

Coplas: Dime dime Mingo | de tu buen estrena.

3831 [2] (3, 40x7)

## FUENTES Y EDICIÓN DEL TEXTO

### MANUSCRITOS:

+) MP4a: [Juan]. dell Enzina, en *Cancionero musical de Palacio*, hacia 1520, núm. 203, fols. 215v-217r, a dos cols., falta la estrofa núm. 10, según la ordenación del *Cancionero* de 1496.

Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890 [= Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1987], núm. 383, págs. 197-201, incorpora la estrofa que falta, según el *Cancionero* de 1496; Buenos Aires: Editorial Schapire, 1945.

José Romeu Figueras, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, II, núm. 309, págs. 408-412.

R. O. Jones & Carolyn R. Lee, Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid: Castalia, 1975, núm. 87, págs. 176-186.

Juan del Enzina, *Obra musical completa*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1981, núm. 42, [textos: M<sup>a</sup>. Josefa Canellada, Juan José Rey Marcos, Miguel Ángel Tallante & Enrique Lafuente].

Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520. II. Manuscritos. Barcelona, Ateneo (BA) - Madrid, Biblioteca March (MM)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, II, MP4a, págs. 542b-544b.

Joaquín González Cuenca, *Cancionero musical de Palacio*, Madrid: Visor, 1996, núm. 309, págs. 223-230.

Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, «Prólogo» de Ismael Fernández Cuesta, págs. 13-15 y «Estudio preliminar» de Miguel Manzano Alonso, págs. 17-26, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1997, núm. 44, texto, págs. 248-250 y reproducción de los fols. 215v y 215r del *Cancionero de Palacio*, s/pág.

+) Texto contenido en *Constituciones del arcobispado de Toledo. E la tabla delo que han de enseñar a los niños*, Salamanca, s. i., pero Segunda Imprenta Anónima [¿Juan de Porras?], 1498 [= 1499], fols. XVIr-XVv, copiado a libro invertido y a tres columnas, estrofas 1-4, la 3 repetida en sus tres primeros versos, 7-10, 24-25, 17, 31, 34-36, según la ordenación del *Cancionero* de 1496.

## IMPRESOS:

+ ) 96JE: Juan del Enzina, *Cancionero de las obras*, Salamanca, s. i., pero: Segundo grupo gótico, 1496, fols. [c ra]-c] rb, a dos cols.

*Cancionero de Juan del Encina. Primera edición. 1496. Publicado en facsímile por la Real Academia Española*, «Prólogo» de Emilio Cotarelo, págs. 3-32, Madrid: Real Academia Española, 1928 [= Madrid: Real Academia Española, 1989].

Juan Carlos Temprano, *Cancionero de las obras. Salamanca, 1496*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983 [edición con concordancias en microficha].

Ana María Rambaldo, *Obras completas*, Madrid: Espasa-Calpe, III, núm. [CCXVII], págs. 357-367.

Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV c. 1360–1520. V. Impresos. 1474 (74\*LV)–1513 (13\*TD)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, V, 96JE, págs. 78a-80b.

Miguel Ángel Pérez Priego, *Obras*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996, núm. 166, págs. 750-758, y pág. 1010 (cita sólo del primer verso al ser «pieza musicada por Enzina en el *Cancionero de Palacio*»).

## VERSIONES:

+ ) Versión amorosa breve de Carasa. *Aquí comiençan muchas maneras de coplas y villancicos de muchos auctores*, s. l., s. i., s. a., pero antes de 1539 (Colón); 4º, 4 hs., h.2va-h.3ra, a dos cols.; Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid: Editorial Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997, núm. 667.

Otro [Villancico] del mismo carasa. Ya soy desposado | nuestro amo | ya soy desposado. | Ya soy desposado | con el sufrimiento.

Facsímile: *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1957, II, núm. 60.

Margit Frenk Alatorre, *Cancionero de Galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Valencia: Castalia, 1952, págs. 44-46 [y págs. XXXI-XXXII].

+ ) En Bernardo Artes, *Romance de las batallas y destrucción de Troya*; s. l., s. i., s. a., pero antes de 1539 (Colón), desconocido; RM 36.

«De Grecia parten los griegos | contra aquel gran rey Priamo. | Ya soy desposado | nuestro amo | ya soy desposado.» [Probablemente se trate de una versión breve, la de Carasa u otra hoy desconocida, añadida como pieza de remate en el pliego].

+) Versión religiosa, anónima. En *Aquí se contienen ciento y veynte notables auisos, para Christianamente viuir, muy sentidos. Ay también vnas coplas de. Si me vieras Iuan, a lo espiritual. Ay también al cabo vn Villancico del sanctíssimo Nacimiento. Impressos con licencia*, s. l., pero: ¿Barcelona?, s. i., s. a., pero finales del siglo XVI; 4º, 4 hs., h. 4vab a dos cols.; RM 708.

Aquí comiença vn Villancico del sa[nc]tíssimo Nacimiento. Ya soy desposado | nuestro amo. Contaros quiero | mi grande alegría.

Facsímile: Antonio Rodríguez Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (Siglo XVI)*, Madrid: Estudios Bibliográficos, 1962, núm. 27, pág. 310 [y págs. 91-92 y pág. 118].

+) Versión «a lo divino», anónima. En el *Cancionero sevillano* de The Hispanic Society of America, hacia 1580-1590, fol. 135r.

Otras. Ya se ha desposado | nuestro amo | ya se ha desposado. Nueve meses a | que se desposó.

Margit Frenk, José J. Labrador Herraiz & Ralph DiFranco, *Cancionero sevillano de Nueva York*, «Prólogo» de Begoña López Bueno, págs. IX-XII, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, págs. 141-142.

#### VILLANCICO:

+) Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987, núm. 1401, pág. 658 y *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México & Colegio de México & Fondo de Cultura Económica, 2003, I, núm. 1401. [Aparte mora en las antologías de Cejador, IX, núm. 3390, Alín, núm. 32, etc.].

#### NOTACIÓN MUSICAL DEL TEXTO:

+) *Cancionero musical de Palacio*:

F. Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical*, núm. 383, pág. 546.

Higinio Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. III. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV- XVI)*, Barcelona: CSIC, 1951, núm. 309, pág. 74.

Clemente Terni, *L'opere musicale*, Messina & Florencia: Casa Editrice d'Anna, 1974, núm. 44, pág. 125.

R. O. Jones & Carolyn R. Lee, Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, núm. 87, pág. 335.

Manuel Morais, *La obra musical de Juan del Encina*, núm. 44, pág. 247.

## GRABACIONES:

Juan del Enzina, *Obra musical completa*, núm. 42, disco 3, A, banda 6 (1'47); textos: M<sup>a</sup>. Josefa Canellada, Juan José Rey Marcos, Miguel Ángel Tallante & Enrique Lafuente; interpretación: Pro Musica Antiqua de Madrid; componentes: Segundo Tenor, Barítono, Viola alto, Gamba, Flauta sopranino, Cromorno soprano, Sordón bajo, Carrillón y Percusión.

## EDICIÓN. CRITERIOS

Ofrecemos aquí una transcripción quasipaleográfica, sin puntuación ni acentuación (aunque alguna consideración al respecto se hará en ciertas notas al texto), desarrollando las muy escasas abreviaturas<sup>57</sup>. Las estrofas se numeran conforme a su secuencia en el *Cancionero* de 1496. Por último, se indican al margen las variantes textuales que nuestro testimonio presenta respecto del *Cancionero* del 96 y del *Cancionero Musical de Palacio* (MP4a), citado aquí por la edición de González Cuenca.

[XVIr a]

[1]

¶ dime dime mjngo  
de tu buena e[tr]ena  
mj fe ayer domjngo  
dios en orabuena  
con la que me pena  
nue[tr]amo  
ya foy despo[fo]ado

buenal buen 96JE MP4a  
mj fe] miefte 96JE MP4a  
en orabuena] en ora buena 96JE : enorabuena MP4a

[2]

¶ *quef* lo que te an dado  
con tu despo[fo]ada  
harto de ganado  
y ca[fa] alhajada  
y mo[ça] chapada  
nue[tr]amo  
ya foy despo[fo]ado

57. Se adjunta también una laboriosa, y al tanto provisional, anotación lingüística (y de otros cuantos órdenes) del testimonio, bien necesaria para entender el universo creativo de la lengua enciniana.

[3]

¶ que ganado fcas  
 que te den de vero  
 vn buey y dof vacas  
 y mas vn otrero  
 con todo fu apero  
 nueftramo  
 ya foy desposado

[A continuación el copista empezó a copiar de nuevo la estrofa inmediatamente anterior:

¶ que ganado fcas  
 que te den de vero  
 vn buey

*Al darse cuenta de la repetición, el copista interrumpe su copia, y tacha lo copiado.]*

[4]

¶ no te dan con efo  
 otra rres alguna  
 vn burro muy gruefo  
 y vna rres porcuna  
 y otra ovejuna  
 nueftramo  
 ya foy desposado

efo] efo 96JE  
 rres] res 96JE  
 muy gruefo] bien gruefo 96JE MP4a  
 rres] res 96JE  
 otra] aun otra 96JE || ovejuna] obejuna MP4a

[XVIr b]

[7]

¶ deslinda me luego  
 y fus debdos juntos  
 fon ella y el crego  
 car menos conjuntos

y fus debdos] fus deodos 96JE : sus deudos MP4a  
 car menos] carmenos 96JE : cormanos MP4 ||  
 conjuntos] juntos MP4a<sup>58</sup>

que facar por puntos  
 nueftramo

[8]

¶ que difte a las viftas  
 la vifta primera  
 alfarda con lftas

alfarda] alfardas MP4a

y faxa y gorgera  
y çinta domjnera

gorgera] gorguera 96JE MP4a  
y] *om.* MP4a || çinta] cintas MP4a || domjnera]  
dominguera nueftramo 96JE: domingueras MP4a

[9]

¶ saya no le difte  
para andar preçiada  
vna que fe vífte  
añir torquefada  
de manga trançada

saya] i saya MP4a

torque[ada] turquesada MP4a  
manga] magas MP4a (*mangas* en edición de J.  
González Cuenca, sin nuestro más)

[XVIr c]

[10]

¶ tu dar me femeja  
de buen repiquete  
capata [*sic*] bermeja  
y mucho al filete  
y buen cordonçete  
nueftramo

estrofa omitida por MP4a

capata] çapata 96JE  
al filete] alfilete 96JE  
cordonçete] cordoncete 96JE

[24]

¶ de axuar de cafa  
no te dexen mond[o]  
  
fonca] yaf e enbafa  
todo bien abondo  
chapado y rredond[o]  
  
todo bien abondo  
nueftramo

mond[o]] *la -o oculta en doblez central.* mondo  
96JE MP4a

[e enbafa] [e envasa 96J : senvasa MP4a  
bien] mui MP4a

rredond[o]] *la -o oculta en doblez central.* redondo  
96JE MP4a

*om.* esta repetición de verso 96JE MP4a

[25]

¶ dof camas de rrop[a]  
  
avras tales quale[s]  
  
[avanas de [topa  
hietro y cabeçales  
mantas y coftales  
nueftram[o]

camas] asnas MP4a (J. González Cuenca edita *asnas*)  
|| rrop[a]] *la -a oculta en doblez central.* ropa 96JE :  
rropa MP4a

quale[s]] *la -s oculta en doblez central.* cuales 96JE  
MP4a

de [topa] de e[stopa 96JE : destopa MP4a  
hietro] yetro MP4a

nueftram[o]] *la -o oculta en doblez central.* nueftramo  
96JE

[XVv a]

[31]

[*falta el primer verso*]  
 rrallo y a[adoref] [*sic?*]

Dente algun dornajo 96JE MP4a  
 rrallo] rallo 96JE || a[adoref] a[adef] 96JE:  
 asaderos MP4a

y dar me un tajo  
 y ma[ do[ morteros  
 cõ f[us majadero [*sic*]

y dar me un] y aun dar me han vn 96JE MP4a

f[us] dos sus MP4a || majadero] majaderos 96JE  
 MP4a

nuestramo

[17]

la buena pro haga  
 pus no f[e teefcu[fa  
 agora dios praga  
 ya di fobrehu[fa

la] ya MP4 || pro] pros MP4a  
 pus] pues 96JE MP4a || teefcu[fa] te efcu[fa 96JE  
 dios] a dios MP4a  
 ya] y a MP4a (J. González Cuenca: *y di sobrebusa*)

[XVv b]

[*cortado por el margen de  
 la página, parece leer:*  
 alla do f[e v[fa]  
 nue[tramo

alla do f[e u[fa 96JE : alla esto se usa MP4a

[34]

¶ ella pida rrueca  
 y hufo y tortera

rrueca] rrueca 96JE  
 y hufo] y vn hufo 96JE MP4a || y tortera] i tortero  
 MP4a

y avn galljna crueca  
 y otra ponedera  
 y an[ar criadera  
 nue[tramo  
 ya foy despo[ado

an[ar] ansare MP4a

[XVv c]

[35]

[*falta el primer verso, cortado  
 por el margen de la página*]

que tal sera el ga[to  
 ala jente toda  
 hartalla a rrepal[to  
 todo bien abasto  
 nue[tramo

Defpues a la boda 96JE MP4a  
 sera el] seral MP4a  
 jente] gente 96JE MP4a

bien] muy 96JE MP4a

[36]

¶ yo fere el padrido [sic]	padrido] padrino 96JE MP4a
ga[fo non te duela	ga[fo] ga[fa 96JE MP4a
pan y carne y vino	
ajo y mo[stazuela	ajo] y ajo MP4a
ha[fa tentejuela	tentejuela] tentijuela 96JE

[2.5] *moça chapada*: «moza hermosa, de agradable presencia, bien vestida y arreglada». *Chapado* es adjetivo encomiástico, dicho de personas, de uso abundante en la literatura pastoril, y en el mismo Encina: «Una virgen de quinze años, | morenica, de tal gala | que tan chapada zagala | no se halla en mil rebaños: | nunca tal cosa se vio», Juan del Encina, *Égloga representada en la mesma noche de Navidad*, en *Teatro Completo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego (Madrid: Cátedra, 1991), pág. 115. Otras documentaciones en textos pastoriles: «Hazeros ha [tan honrrada señora] mil fauores | ora que viene de gana, | chapada, linda, loçana, | para mataros de amores», Bartolomé de Torres Naharro, *Comedia Jacinta*, edición de Joseph E. Gillet en *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, II (Bryn Mawr, PA: Bryn Mawr College, 1946), pág. 354; «A Dios mencomiendo, señora lluziente, | que sos muy chapada, de gran perficion, | de gran gestadura, de huerte facion, | y todos los bienes teney's juntamente», Juan de París, *Égloga nuevamente compuesta*, edición de Urban Cronan [seud. de R. Foulché-Delbosc] (Madrid: Imprenta de Fortanet, 1913), pág. 402; «¡Ésta, ésta, ésta es ella! | la más chapada y más vella | que en este mundo se vió | Nunca otra tal nasció», Lucas Fernández, *Auto o farsa del Nacimiento de Nuestro Señor*, en Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, edición de María Josefa Canellada (Madrid: Castalia, 1976), pág. 206. En boca de Sancho Panza aparece utilizada la expresión en la Segunda Parte del *Quijote*, también en ambiente rural y en alabanza de la pastora Quiteria: «Juro en mi ánima que ella es una chapada moza, y que puede pasar por los bancos de Flandes», *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico *et alii* (Barcelona: Crítica, 1998), pág. 802. Para el origen de la expresión, véase Joan Corominas & José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, II (Madrid: Gredos, 1980), pág. 327 (*s.v. chapa*; citado en lo sucesivo *DCECH*).

[3.2] *de vero*: «de veras». Es expresión característica del habla de los pastores literarios, como atestiguan los siguientes ejemplos: «El tempero ventiscava | de cabo del regañón; | el çierço, asmo que elava; | el gallego lloviznava | por todo mi çamarrón, | mas viendo cantar de vero | con la gaita los garçones | desnuyé la piel de cuero | por correr asmo ligero | a notar las sus canciones», Fray Íñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*, edición de Julio Rodríguez Puértolas en *Cancionero* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), pág. 54 (significativamente en un pasaje puesto en boca de un pastor); «Pues entendamos de vero | si sois contentos y ledos, |

y alcemos todos los dedos; | hodido sea el postrero», Torres Naharro, *Comedia Trophea*, edición de J. Gillet en *Propalladia*, II, pág. 123 (otra documentación en ese mismo texto, pág. 121); «Di: ¿cómo está de consuno | Dios todo bivo y entero | en qualquier hostia, de vero, | pues que Dios es todo uno?», Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa del Molinero*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego en *Farsas* (Madrid: Cátedra, 1985), pág. 201; «PABRO Ora vos digo de vero | que tenemos buena praga. | ROSABELLA Di, ¿qué quieres? | PABRO Vengo a daros mil prazeres, | qu'es venido un vuestro primo», Martín de Santander, *Comedia Rosabella* (s.l., s.i., 1550), fol. A vj r, edición de José Luis Canet en *LEMIR* (Universidad de Valencia, *LEMIR, Site de la sección de textos de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* [en línea] <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Rosabella.pdf>, pág. 19). No es ajeno a esta boga el propio Encina, por supuesto: «¡Tirte, tirte allá, Minguillo, | no te quellotres de vero! | Hete, viene un escudero, | vea que eres pastorcillo», *Égloga representada en requesta de unos amores*, en *Teatro Completo*, pág. 163. La voz es documentable en otra suerte de textos: «Notando de vero: mi graue pasión | os ruego y suplico: muy alta señora | que pues lo mandastes: luego ala hora | canteys de consuno: con mi coraçon», Juan de Molina, *Cancionero*, edición de Antonio Rodríguez Moñino (Valencia: Castalia, 1952), pág. 73; «Cornelio, Paulo, Conón, | el Agapito y Antero, | la romana defensión | conservaron muy de vero; | el Simplicio y el Severo | pusieron sus defensorios», Francisco de Ávila, *La vida y la muerte o Vergel de discretos*, edición de Pedro M. Cátedra (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000), pág. 293; «Ni alabo a la del artero | que assí la tela deshizo; | ni a la otra, que no hizo | lo qu'el padre muy de vero | le dixera, | pues qu'el amor las moviera | a seguir el tal camino», *Comedia Ypólita*, edición de José Luis Canet en *De la comedia humanística al teatro representable* (Madrid-Sevilla-Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993), pág. 268; «¡Ay!, ¿quién podrá sanarme? | Acaba de entregarte ya de vero; | no quieras enviarme | de oy más ya mensajero, | que no saben dezirme lo que quiero.», San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, en *Poesías*, edición de Domingo Ynduráin (Madrid: Cátedra, 1983), pág. 248.

[3.4] *otrero*: «cierto tipo de res vacuna», es voz no recogida en los diccionarios académicos, ni en el *DCECH*. Para el significado de la voz, véase el siguiente texto, datable entre 1450 y 1491: «Otrosý ordenaron sobre rrazón de la tasa de los bueys de la Defesa Mayor que traya cada vezino tres pares de bueys domados, de otrosos arriba, e un folgón; e, sy más truxiere, que pague quarenta maravedís de pena; e después de pan cogido que non aya pena ninguna los que andan fuera de tasa; e, sy alguno truxiere otrero desde pan cogido adelante que lo usare, que non aya pena en rrazón del ganado que se escribe en las defesas de conçejo, asý bueys conmo vacas; e otro qualquier ganado, sy su dueño lo oviere de salvar por su juramento, que sea creýdo por su saber o entender que non anduvo allí su ganado ocho días continos», *Cuaderno misceláneo en el que se recogen anotaciones de acuerdos del concejo de Navarredonda de Gredos*, edición de Gregorio del Ser

Quijano en *Documentación medieval en archivos municipales abulenses* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1998), pág. 239.

[4.4] *porcuna*: «porcina». *Porcuno* es el término utilizado en contextos generales (cuando no específicamente agropecuarios) en los últimos decenios del siglo xv y primeros del xvi; el término *porcino*, el más frecuente en la lengua actual, queda restringido en esa época a contextos médicos. Los siguientes testimonios dan cuenta de ello: «Los bueyes e bestias de arada e ganados ovejunos e porcunos e cabrunos de los vezinos e moradores de la dicha Villa e su tierra se amenguan e destruyen», *Libro de Acuerdos del Concejo Madrileño, 1486-1492*, edición de Agustín Gómez Iglesias (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1970), pág. 183; «Y las posadas porcunas, | Sucias y desventuradas, | Y muchas veces ningunas», Cristóbal de Castillejo, *Aula de cortesanos*, en *Obras*, III, edición de José Domínguez Bordona (Madrid: La Lectura, 1928), pág. 162; «los ganados que en el se crían es ganados ovejunos y reses vacunas y ganado porcuno», *Relaciones topográficas de los pueblos de España. Madrid* [1575-1580], edición de Carmelo Viñas & Ramón Paz (Madrid: CSIC, 1949), pág. 577; «Por el desaguadero de ésta se hace otra menor laguna, aunque bien grande, que se llama Paria, donde también hay mucho ganado, especialmente porcuno, que se da allí en extremo», José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, edición de José Alcina Franch (Madrid: Historia 16, 1987), pág. 191. Por supuesto, la voz no falta en textos de naturaleza pastoril, como nuestro villancico: «y dar le [he] vna res porcuna, | y aun otra alguna ouejuna», Lucas Fernández, *Comedia en lenguaje y estilo pastoril*, en *Farsas y églogas*, edición de M<sup>a</sup>. J. Canellada, pág. 97; «SAGREL: Pues mira si a tí te hace, | qu'esta es la tierra porcuna. | PRÓDIGO. Dime qué devo hazer, | no me atizes mi pesar. | SAGREL: Pardiós, correr y gritar | para los puercos tener», Luis de Miranda, *Comedia Pródiga*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego en *Cuatro comedias celestinescas* (Madrid & Valencia & Sevilla: UNED & Universitat de Valencia & Universidad de Sevilla, 1993), pág. 361. En cuanto a la documentación relativa a *porcino*, véanse como muestra: «La scrofula a manera de la scrofa porcina es multiplicada. dura. no del todo apartada», *Traducción del Tratado de cirugía de Guido de Cauliaco. Madrid, BN I/196*, edición de María Teresa Herrera & María Estela González de Fauve (Madison: HSMS, 1997), fol. 38r; «El quinto género se toma de las cosas que obran con las terceras virtudes, así como es el estiércol porcino si lo oliere, e esso mismo el estiércol de los asnos», Bernardo de Gordonio, *Lilio de Medicina*, edición de Brian Dutton & John Cull en *Un manual básico de medicina medieval. Bernardo Gordonio, Lilio de Medicina. Edición crítica de la versión española, Sevilla 1495* (Madison: HSMS, 1991), pág. 157a. En ocasiones el término aparece en denominaciones lexicalizadas de hierbas, plantas u otras sustancias: «culantrillo de pozo verde, endibia, escariola, lechugas, rostro porcino, violetas» (*ibid*, pág. 286b); «germandrea, ásara, camedreos, camepiteos, pamporcino» (*ibid*, pág. 283a).

[4.5] *ovejuna*: «ovina». Es forma de amplísima documentación, al menos desde Juan Ruiz: «So la piel ovejuna traes dientes de lobo, | al que una vez travas liévas-telo en robo» (*Libro de buen amor*, 420a, edición de G. B. Gybbon-Monypenny [Madrid: Castalia, 1988], pág. 196). Otros ejemplos se hallan en obras literarias (como ocurre en la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre: «Un omne yva con su muger preñada por la mar en una barca e aportaron a una ysla onde avía frutas e ganado ovejuno e buenas aguas», edición de Jorge García López, I [Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991], pág. 196), pero la mayor parte de las documentaciones se da en documentos legales (ordenanzas, cartas de venta, inventarios, etc.), como es fácil imaginar (véase *Ordenanzas de Ávila* [1458], edición del Marqués de Foronda, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXI [1917], 386, 395, 399, 404, 420, 464, 485, 487, entre otras; o *Libros de Acuerdos del Concejo Madrileño, III. 1493-1497*, edición de Carmen Rubio Pardo, Trinidad Moreno Valcárcel, Concepción de la Fuente & Emilio Meneses García [Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1979], págs. 182, 250, 341, entre otras). Las documentaciones en textos de naturaleza pastoril son significativamente más escasas que las de *porcuno*: aparte de la de Lucas Fernández que se citó más arriba, conozco la siguiente: «y el ganado trashijado, | mal tratado, | porque no halla artura; | lo ovejuno, con tristura, | lo vacuno, apellejado», *Égloga pastoril*, en *Teatro español del siglo XVI*, edición de Urban Cronan [=R. Foulché-Delbos] (Madrid: Victoriano Suárez, 1913), pág. 341. En este caso, no he podido hallar documentación de la forma hoy más frecuente (*ovino*) anterior a 1850.

[7.1] *deslindar*: «Metaphóricamente vale apurar y aclarar alguna cosa, poniéndola en sus propios términos para que no haya confusión ni equivocación en ella» (*Diccionario de Autoridades, s.v.*; en adelante *Auts.*). La acepción primordial del término, la referida a la acción de delimitar y amojonar las lindes de tierras, heredades o propiedades, se documenta copiosísimamente en documentos notariales o judiciales (cartas de donación, venta, trueque o censo, actas de procesos, etc.) desde la segunda mitad del siglo XIII. Nos parece significativo el hecho de que las primeras documentaciones del uso metafórico de *deslindar* que aquí nos ocupa se hallen en textos asociados de uno u otro modo con lo pastoril (ciertamente una esfera más cercana al amojonamiento de prados y dehesas que cualquier otra); especialmente importante es el hecho de que las primeras documentaciones de este uso de *deslindar* aparezcan en la obra de Juan del Encina: aparte de nuestro texto, véase su traducción de las *Bucólicas* virgilianas: «Cantas dos mil cantilenas | de Amarilis, tu adamada, | deslindándole tus penas, | tus presiones y cadenas, | tiénesla bien canticada, | con reposo, | a la sombra gasajoso, | no te das nada por nada»; «No me es dado deslindar | entre vos tanta alharaca, | tú mereces bien la vaca | y él tan bien, pues sabe amar»; «bien os tengo peroýdo | vuestras temas y pendencias; | harto avéys ya debatido, | deslindado y discutido: | no passen más percundencias.» (*Obras completas*, I, edición de Ana María Rambaldo [Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 218), 1978], págs. 234, 269 y 270,

respectivamente); véase también su *Representación sobre el poder de Amor*: «PELAYO ¿Tú quién sos? | AMOR Yo soy Amor. | PELAYO ¿Amor que muerdes, o qué? | ¿O, soncas, eres mortaja? | ¡No te deslindo migaja! | Juraré | que tú sos quien yo no sé» (*Teatro completo*, pág. 206). El vocablo aparece en otras obras pastoriles no encinianas; véase por ejemplo el anónimo *Coloquio llamado «Prendas de amor»*, contenido en el *Registro de representantes*: «Menandro, ya hemos llegado | do podemos deslindar, | y dejar averiguado | cuál es más aventajado | y tiene más qu'esperar. | Que si Cilena, pastora, | a los dos favor nos dio, | a mí más me aventajó» (edición de Adolfo Bonilla y San Martín [Madrid: Ruiz Hermanos editores, 1917], pág. 151); o *El passo de Pablos Lorenzo y Ginesa, su muger*, uno de los *Coloquios pastoriles* de Lope de Rueda: «PABLOS ¡Ha! Noramaça, señora muger, levantéys tan falsos testimonios a vuestros padres. ¿No se te acuerda que quando te casaron conmigo te me dioren por hija de Logroño, el azeytero? Y aun se me miembra que no sé sobre qué medidas falsificadas que tu padre hizo le dioren cien açotes y de comer aquel día. GINESA ¿Cien açotes? Levantáronselos en verdad. PABLOS ¿Levantáronselos o assentáronselos? Allá se los llevó a su casa. SOCRATO Amo, no havéys por tan poco de deslindar linages. PABLOS Calle v[uesa] m[erced], que juro por el cielo de Dios bendito, que si no le atajáramos que mos hiziera encreyentes que era hija del Conde Hernán González o de Belerma.» (Lope de Rueda, *Pasos*, edición de José Luis Canet [Madrid: Castalia, 1992], pág. 261). Otras documentaciones en textos teatrales coetáneos o ligeramente posteriores a los citados aparecen ya desvinculadas del mundo literario pastoril: «Marcelia. –Ahora, pues, hermano Polytes, alarga el passo para mi casa, que allá te podrás quedar a comer. Y por el camino, aunque haga de mí daño, te contaré lo que passé con Justina. Aunque bien veo que tienes razón de amar tal joya como aquélla, aunque tampoco le tienes en aborrescernos acá. Polytes. –Pues vamos por la calle, XXIX entendamos en andar, y allá entenderemos en deslindar esso» (Juan Rodríguez Florián, *Comedia llamada Florinea*, escena [Medina del Campo, 1554], fol. cj v, edición de José Luis Canet en *LEMIR* (Universidad de Valencia, *LEMIR, Site de la sección de textos de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* [en línea] <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Florinea/Index.html>). Finalmente, el uso metafórico o desplazado de *deslindar* que aquí nos ocupa aparece también en textos ajenos al ámbito de lo teatral: véanse los siguientes ejemplos de textos anteriores a 1575: «Por un son inenarrable | el doctor muy glorioso | con dulçor inexplicable | hizo sermón copioso, | sabroso, compendioso, | sin se poder deslindar, | mas lo que pude tomar | diré, por ser provechoso»; «Tomemos la conclusión, | no deslindemos los grados, | sábeta que mi pasión | no haze diferenciados» (ambos en Francisco de Ávila, *La vida y la muerte, o Vergel de discretos*, págs. 199b y 362a); «De dulce y agro haze Amor mistura, | mi gusto nunca supo deslindallo; | alló do está el descanso hay pena dura, | y en este mal algún deleyte hallo» (Jorge de Montemayor, *Traducción de los «Cantos de amor» de Ausias March*, edición de Martín de Riquer en Ausias March, *Poesías* [Barcelona: Planeta, 1990], pág. 64); «Mas porque nuestros sanctos Padres, maestros de la verdadera

sabiduría, dicen que la verdadera y pura obediencia consiste en el cumplimiento de las cosas que exceden las fuerzas del hombre, sin deslindar lo que mandan nuestros mayores, por tanto olvidado de mi flaqueza, vine á acometer osadamente lo que es sobre mis fuerzas» (Fray Luis de Granada, *Vida del Bienaventurado padre S. Juan Clímaco*, en *Traducción de la «Escala espiritual» de San Juan Clímaco*, en *Obras*, XII, edición de Fr. Justo Cuervo [Madrid: Imprenta de la hija de Gómez Fuentenebro, 1906], pág. 166).

[7.2] *debds juntos*: «parientes cercanos».

[7.3] *crego*: «clérigo». Esta forma rotacizada es la más común de esta voz en textos pastoriles, véase John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973), pág. 405, en consonancia con la habitual caracterización dialectal occidentalizante del habla de los pastores literarios de Encina, Fernández, Torres Naharro y otros (*cf.* port., gall., leon. *Crego*). Sobre ello, véase Lihani, págs. 119-120.

[7.4] *cormanos conjuntos*. *Cormano* puede significar bien «primo hermano» o «hermanastro»; mientras que *conjunto* vale «Aliado y unido íntimamente con otro, y hecho uno con él, mediante el vínculo estrecho de la sangre y parentesco, u [*sic*] de la amistad y confianza. En este significado es mui frecuente el uso de esta voz: y assí en lo jurídico se dice del marido que es conjunta persona de la muger, de los parientes y amigos que son mui conjuntos, &c.» (*Auts.*, *s.v.*). La interpretación y razonamiento con que anota Ana María Rambaldo en este pasaje (en Juan del Encina, *Obras completas*, III [Madrid: Espasa-Calpe, 1978], pág. 359) no nos parecen sostenibles en absoluto.

[7.5] *Qué sacar por puntos*. *Sacar o tomar por puntos* vale tanto como «examinar, interrogar, preguntar». Véase la siguiente acepción de *punto* en *Auts.*: «Se llaman las qüestiones que, picando en un libro, salen en las hojas para que elija el que ha de leer de oposición» (*s.v. punto*). La expresión parece haber gozado de fortuna en el ámbito de la literatura de ambiente pastoril: «Be.—Vayte, que verná mi ahuelo. | Br.—Ni desso tengas recelo. | Be.—Ño me tomarás por puntos», Lucas Fernández, *Comedia en lenguaje y estilo pastoril*, en *Farsas y églogas*, edición de M<sup>a</sup>. J. Canellada, pág. 85 (y véase lo ofrecido y discutido en el Glosario, págs. 323-324); «Cierto, no sé lo que havéis. | Dezídmelo, si queréis. | —¡Par Dios, digo que ño quiero! | —¡Por tu vida, compañero! | —¡Sí, para que os empiquéis! | —Pues acaba, dilo ya. | —Que ño quiero, ni me pago. | —¿Ni por mal ni por halago? | —Pues yo os do la fe, mirá | que on el diablo os traxo acá | a sacar por punticones», Encina, *Auto del repelón*, en *Teatro completo*, pág. 232 (compárese lo dicho en nota a este pasaje por Pérez Priego con lo dicho por Canellada en su Glosario a su edición de Lucas Fernández, cit. *supra*). Conviene destacar que uno de los personajes de este diálogo, precisamente quien efectúa las preguntas y es acusado

de haber sido incitado por el diablo a preguntar es un estudiante, y como tal explícitamente identificado en el texto). Véase también el siguiente ejemplo, tomado de un poema del *Cancionero musical de Palacio*: «Cuando estamos juntos | ambos de rodillas, | sácame por puntos | algunas cosillas; | házeme cosquillas | en el corazón», edición de José María Alín en *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid: Taurus, 1968), pág. 400; la voz lírica, la de una doncella (que enuncia el poema para su madre), hace referencia a un Fray Antón, sujeto gramatical de la acción de *sacar por puntos* (aquí vinculada al acto de interrogar el religioso a la feligresa en el acto de la confesión).

[8.1] *vistas*: «Llaman los vestidos y tocador que los novios envían a sus futuras esposas. Llámase así también el juego de ropa que estas envían a sus novios», según *Auts.*, *s.v.* (Si se examinan las acepciones de la voz *tocador* en dicho diccionario, hay razones poderosas para pensar que en la anterior definición es necesario considerar *tocador* errata por *tocados*, errata que se perpetuaría hasta la edición del diccionario académico de 1843, año en que queda formulada en distintos términos).

[8.3] *alfarda*: «Especie de toca o manto que llevaban las mujeres sobre la cabeza, o paño con que se cubrían el pecho», según el *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, II (Madrid: RAE, 1992, *s.v.*) postula una etimología árabe *al-farda*, «cada una de las dos piezas que forman un todo», definición bastante más precisa que la de su antecesor de 1933 (que define, *s.v.*, «adorno que usaban las mujeres»). Cita cinco textos de los siglos XIV-XV, uno de ellos el de este villancico de Encina. Otro de los textos citados es de Lucas Fernández, *Comedia en lenguaje y estilo pastoril*: «Darle [he] alfardas orilladas | y capillejos trenados» (en *Farsas y églogas*, edición citada, pág. 98). El *DHLE* cita un texto de la monografía de Carmen Bernis sobre *Indumentaria medieval española* (Madrid: Instituto Diego Velásquez & CSIC, 1956) de interés: «Existen pruebas, en documentos del siglo XV, de que las *alfardas* eran una clase de *tocas*, así como repetidas alusiones a alfardas con *listas* y *orillas*» (pág. 71).

[9.4] *añir torquesada*: *Añir*, como variante gráfica de *añil*, aparece recogida por los diccionarios académicos desde *Auts.* («Lo mismo que añil. Es voz anticuada que trae Nebrixa en su Vocabulario») hasta, sorprendentemente, el *DRAE* de 2001. A su vez, *añil* queda definido en *Auts.* como «El color azul, o pastel. Diego de Urrea dice que es nombre Arabigo, y que vale tanto como azul» (*s.v.*), definición que cuadra perfectamente a nuestro texto. *Torquesada* es, por su parte, variante gráfica de *turquesada*, siendo *turquesado* «lo que tiene el color de la piedra Turquesa», según *Auts.* (también aquí mucho más afortunado que las ediciones más recientes del *DRAE*). *Turquesado* y *torquesado* son formas suficientemente documentadas; para esta última véase: «Los varones traían sobre todas las vestiduras, un capuz de paño, color amarillo vestido, é una señal tamaña de

luna de paño, color torquesado, tan grande como esta, toda llena manifiestamente de yuso de el hombro derecho en tal manera, que pareçca toda. É las mujeres que traian eso mesmo, cada una la dicha señal á manera de luna del paño color de torquesado, tan grande como esta toda llena» (*Ordenamiento hecho por la reina gobernadora doña Catalina, a nombre de su hijo el señor don Juan II, sobre la divisa y traje de los moros* [1408], en Francisco Fernández y González, *Estado social y político de los mudéjares de Castilla considerados en si mismos y respecto de la civilización española* [Madrid: Real Academia de la Historia, 1866], pág. 398); «todos los pannos que serán para morados, leonados, verdes, que todos sean tintos en lana, los que serán destas dichas lanas finas susodichas e declaradas, y con el blao, segund la color que querrán fazer clara o oscura, tanto quel leonado nin el morado non sea de más baxa suerte de un torquesado» (documento de 1495 en Paulino Iradiel Murugarren, *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI: factores de desarrollo, organización y costes de la producción manufacturera en Cuenca* [Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974], pág. 357). El significado de la expresión es, por lo tanto, «azul turquesa». Tal vez sea significativo constatar que la asociación de estos dos términos es detectable en otros textos; véase el siguiente de las *Ordenanças sobre el obraje de los paños, lanas, bonetes e sombreros nueuamente hechas* (Toledo: Juan de Ayala, 1544), fol. ix r: «Otro si mando que los fustanes que se ouiere de hazer en estos mis reynos no puedan ser negros sin que primero les sea dado un turquesado a lo menos de añir o de azul porque sean perfetamente teñidos. Y después de dado el dicho turquesado antes de ser demudados sean sellados conforme a la muestra del dicho turquesado que para ello será dada» (corresponde a un texto fechado en 1527). ¿Podemos, entonces, precisar más la significación de *añir turquesada* en nuestro texto, y definirla como «teñida de azul turquesa mediante el uso de añil»?

[9.5] *trançada*: «trenzada». La existencia de las formas *tranzar*, *trançar*, como variantes de *trenzar*, se explican del siguiente modo: «En los siglos xv-xvii encontramos a menudo el verbo en la forma *trançar*, explicable por la procedencia forastera, en todo o en parte, que dio lugar a una confusión meramente fónica con el autóctono TRANZAR 'cortar, tronchar'» (*DCECH*, V [Madrid: Gredos, 1983], pág. 619a, s.v. *trenza*). La documentación de esta forma abunda: además de los testimonios citados en el *DCECH* (Santillana, Hernán Mexía, Nebrija, Alcázar, Cervantes), véanse también los siguientes: «Setenta e dos varas de çintas de seda, anchas e angostas, para trançar, e agujetas, que costaron a 11 mrs. la vara, que son 792 mrs.» (*Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, edición de Antonio de la Torre & E. A. de la Torre, I [Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955], pág. 377); en este texto hay múltiples documentaciones de nuestra voz); «Ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja, de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta y una capa que había sido frisada» (*Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico [Madrid: Cátedra, 1987], pág. 127); «Las tablas o pieças que llevan las mangas

van hendidas por medio, lo qual de ordinario van trançadas todas las mangas de las sayas, y assí por donde van hendidas las tablas viene a yr trançada la manga», Juan de Alcega, *Libro de geometria práctica y traça, el qual trata de lo tocante al officio de sastre* [Madrid: Guillermo Drowy, 1580; facsímil de Madrid: Instituto de España-Biblioteca Nacional, 1993], fol. 66r). No siempre es voz aplicada al trenzado de telas en prendas de vestir, sino que se aplica a otras cosas: «Mas sus cabellos, ni todos tranzados ni todos sueltos, antes la mayor parte dellos, que eran los que salían del cuello, le caían y volteaban por las espaldas y por los hombros», Fernando de Mena, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, edición de Francisco López Estrada (Madrid: RAE, 1954), pág. 119; «Traían en las cabezas, unas coronas como frailes; el cabello poco más crecido, que les daba a media oreja, excepto que al colodrillo dejaban crecer el cabello cuatro dedos en ancho, que les descendía por las espaldas, y a manera de tranzado, los atababan y trenzaban» (José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, edición citada, pág. 345); «Mas en aquella trabajosa noche, postrera de su mal parto, se tornó tan cana e blanca su cabeza, que los cabellos, que parecían muy fin oro, se tornaron de color de fina plata. Y en verdad mis ojos no han visto otros tales en mujer desta vida; porque eran muchos e tan largos, que siempre traía una parte del tranzado doblada, porque no le arrastrasen por tierra, y eran más de un palmo más luengos que su persona» (Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, edición de Juan Pérez de Tudela, I [Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1992], pág. 199); «quatro moros se han armado, | con muy reluzientes armas | y con feroces cauillos, | lanças gruessas y tendidas | con los arneses trançados» (Lucas Rodríguez, *Romancero historiado [Alcalá 1582]*, edición de Antonio Rodríguez Moñino [Madrid: Castalia, 1967], pág. 151b). Un dato interesante para nuestros propósitos, dada la caracterización occidentalizante del habla de pastores enciniana, es el aportado por *DCECH*: «En port[ugués] *trança* ‘trenza’ es lo normal hasta hoy» (*ibíd.*, pág. 619b).

[10.4] *alfilete*: «alfiler». Registra la voz el *DHLE* (*s.v. alfilete*), que define *Alfiler*, «joya usada como prendedor o simplemente de adorno», con apoyo en dos textos, uno de ellos el de nuestro villancico de Encina, otro de ellos el incunable de 1498 del *Corbacho* de Martínez de Toledo («Cintas de oro  $\tau$  plata muy ricamente obradas, alfiletes, espejo, alcoholera, peine», fol. 23d), aunque ahí mismo se recoge la lección variante que trae la edición de 1529 («alfiletas»), que, a juzgar por el artículo *alfiletas* del *DHLE*, es un *hapax* (de dudosa sustancia, creemos). Más interesante puede ser el hecho de que el incunable escorialense del *Corbacho* presente otra lectura: «cintas de oro e plata muy rricamente obradas, alfileles, espejo, alcoholera, peyne» (según la edición de Lesley Bird Simpson [Berkeley: University of California Press, 1939], pág. 136 [folio 40v del ms.]). Véase también la presencia de la forma *alfilete* en *DCECH*, *s.v. alfiler*; del contenido de dicho artículo se deduce que *alfilete* debió ser variante de *alfiler* en español, en analogía o concurrencia con la forma portuguesa y gallega. De nuevo, la caracterización dialectal occidentalizante del habla de los pastores encinianos puede estar en el origen de

la presencia del término en nuestro texto. La forma *alfilel*, registrada en el *Corbacho*, es forma bien atestiguada de la voz en castellano, desde Juan Ruiz (*Libro de Buen Amor*, 723b: *albeleles*, aunque es *locus* complicado que no procede discutir aquí), de hecho, la forma no disimilada terminada en *-eles* es la única forma de la voz documentada antes de finales del siglo xiv. La forma *alfilete* aparece recogida en el *DRAE* 1783-1869, pero es error por «*alfitete* masa de sémola», correctamente en el *DRAE* desde 1726 a 1992.

[24.3] *soncas*: Interjección característica del lenguaje de los pastores literarios: «en verdad, por cierto». Véase sólo John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández*, págs. 561-62.

[25.1] *camas de ropa*: La locución *cama de ropa* no aparece recogida en los diversos repertorios lexicográficos que hemos consultado (la serie de los diccionarios académicos desde *Auts.* al presente, más el *Diccionario histórico* incompleto de 1933-36 [s.v. *cama*, evidentemente]; el *DCECH* [s.v. *cama* y s.v. *robar*]); entre otros. Sin embargo, algunas de las documentaciones que hemos manejado permiten aventurar un significado «cama con su ropa (es decir, con colchón, almohada, sábanas y manta)», en oposición, verosímelmente, a un jergón o camastro sin otro aparejo alguno. Véase el siguiente texto: «Item una cama de ropa, que es un jergon y un colchon y dos sabanas de lienzo casero y dos almohadas y una manta frazada y un cobertor colorado, con su madera, tasada y apreciada en ciento y treinta y ocho reales, con sus cordeles» («Escritura de dote otorgada por Francisco de Prado en favor de Luisa de Rojas, su esposa» [1590], en *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, II, edición de Cristóbal Pérez Pastor, Madrid: Imprenta de Fortanet, 1902), pág. 208. Es relativamente sencillo documentar la locución en la segunda mitad del siglo xv y en la primera del xvi; véanse, a modo de muestra, los siguientes textos: «Mas quatro camas de ropa aparejadas e vna cocedra e vnos vancos» (Inventario de bienes [1463], en *Colección diplomática de Santa Catalina de Monte Corbán (1299-1587)*, edición de Rosa María de Toro Miranda [Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001], pág. 501); «E para curar los feridos & los dolientes, la Reyna enbiaua sienpre a los reales seys tiendas grandes, e las camas de ropa neçesarias para los feridos & enfermos» (Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, edición de Juan de Mata Carriazo, II [Madrid: Espasa Calpe, 1943], pág. 121); «Otro sí, enbió muy ricos e grandes dones a aquel conde de Escalas, ynglés; entre los quales le enbió dos camas de ropa guarneçidas, la vna con paramentos de brocados de oro» (*ibid.*, II, pág. 227); «Como el dicho nuestro thesorero general, de mandamiento verbal, por nos a el fecho, haya dado y pagado, realmente y con effecto, a Franci Vignot, ciudadano de Barcelona, seys libras y doze solidos barceloneses, por razon del loguero de su casa, con seys camas de ropa, que ha logado por possada para Circassi, embaxador del rey de Bogia, y de sus seruidores, en la qual ha stado por tiempo de hun mes y tres dias» (Documento dado en Barcelona en 1493, en *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, IV, edición de Antonio de la Torre [Barcelona: CSIC,

1962], pág. 293); «tenemos senbrado dos fanegas de trigo e tres quartas de çenteno e otras tres quartas de avena, poco mas o menos, e mas vna cama de ropa que nos dio mi senora madre» (Inventario de bienes [1522], en *Documentación municipal de la Cuadrilla de Salvatierra: municipios de Asparrena y Zalduondo (1332-1520)*, edición de Felipe Pozuelo Rodríguez [San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2001], pág. 311); «2.<sup>a</sup> Si tuvieron noticia de una cama de ropa que la dicha Maria Hernandez envió a su marido a la dicha carcel. 3.<sup>a</sup> Si saben que despues de salido el dicho Pedro de Ojeda de la carcel, el dicho Licenciado Cervantes envio y mando traer a su casa toda la dicha cama de ropa» (Documento de 1524, en Krzysztof Sliwa, *El licenciado Juan de Cervantes. Efemérides del licenciado Juan de Cervantes, documentos y datos para una biografía del abuelo paterno del autor del Quijote* [Kassel: Reichenberger, 2001], pág. 121); «En las Cortes vltimas de Valladolid en el Capitulo cinquenta y tres á suplicacion del reyno, Vuestra Magestad mandó que no se tomasen ni truxesen de los lugares y aldeas para su Corte mas que ciento y veinte camas de ropa que reservó para sus guardas de cavallo y pie y á esta Ciudad que es el primer aposento que despues se ha hecho se han traído de los lugares y aldeas mas de dos mill camas» (*Cortes de Toledo* [1538], en *Cortes de los Antiguos reinos de León y de Castilla*, V [Madrid: Real Academia de la Historia, 1903], pág. 137). Es también interesante a nuestros propósitos la existencia de locuciones equivalentes a la nuestra, como «lecho de ropa», atestiguada en un testamento dado en Salamanca en 1283: «Et mando a Ma. Arias doçientos morabetinos et la casa o mora don Tomas et un lecho de ropa, convyen a saber: una coçedra que ella tien, et dos reçeles, et una colcha, et dos cabeçales, et dos lençuelos, et un façeruelo» (*Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca [siglos XII-XIII]*, edición de José Luis Martín Martín, Luis Miguel Villar García, Florencio Marcos Rodríguez & Marciano Sánchez Rodríguez [Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977], pág. 491). A la vista de lo expuesto, la lectura *asnas de ropa* que presenta el *Cancionero de Palacio* (MP4) no parece ser correcta; abona esta hipótesis el hecho de que no hayamos podido documentar la expresión *asna(s) de ropa*.

[25.4] *yetro*: Es voz que no hemos podido localizar en ningún repertorio lexicográfico. Las dos únicas documentaciones de la voz que hemos podido localizar, aparte de la de nuestro texto, nos inclinan a conjeturar que nos hallemos ante una variante gráfica de *fieltro*, «especie de paño no tejido que resulta de conglomerar borra, lana o pelo» (*DRAE*, edición de 2001, *s.v.*), acaso empleado aquí en la segunda acepción contenida en el léxico académico: «Sombrero, capote, alfombra, etc., hechos de fieltro», específicamente referido, dado el contexto, a una alfombra, o, más verosímelmente, a un cobertor de cama o prenda semejante. Las otras dos documentaciones que hemos localizado de *bietro* pertenecen a una misma obra, la adaptación/recreación española del *Baldus* publicada en Sevilla: Dominico de Robertiis, 1542: «vide venir un ciego alto de cuerpo, con una esclavina y un muy rezio y herrado bordón en que se sostenía; en la cabeça traía un sombrero de hietro, lleno de muchas imágenes de plomo; y bien proveído, con una talega

de gallofas al hombro» (*Baldo*, edición de Folke Gernert [Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002], pág. 64b], corresponde al cap. XIX del libro primero, basado en el texto folenguiano; aquí tiene el sentido de «paño no tejido»); «Entrados en la plaça, hizieron su acatamiento al emperador. Tras ellos entraron treinta escuderos en hermosos cavallos, vestidos de sayetes de terciopelo naranjado entretallado con paño azul con bivos de raso blanco y capas de lo mismo y capeletes de tela de plata azul sobre el hietro y capas de lo mismo. Cada uno traía una lança de justar para servir a los treinta cavalleros» (*Baldo*, edición de F. Gernert, pág. 310a [corresponde al cap. XIX del libro tercero, donde se narra un torneo caballeresco; la voz parece valer aquí «capote o vestidura hecha de fieltro»]). No hemos podido documentar la forma *yetro* que aparece en el *Cancionero Musical de Palacio* (MP4), por lo que aparentemente no resulta preferible a la que presenta nuestro testimonio. No obstante, resulta ser una *lectio* significativa, porque respalda la corrección de la lectura *hietro* (en realidad, es una forma que resultaría paralela a otros casos de consonantización del primer elemento semiconsonántico de un diptongo, como *hielo* > *yelo*, *hierba* > *yerba*), y por lo tanto invalidaría, o complicaría, otras hipótesis, como la de que *hietro* pudiera ser una mala lectura de un original que presentara la forma *lienço* (hipótesis, por otro lado, harto plausible paleográficamente, en especial en determinados tipos de letra gótica cursiva o incluso libraria, y semánticamente satisfactoria para el contexto en que aparece la voz). Otra posible vía de exploración (que no es dable emprender ahora, pero queda apuntada) es la que plantean voces como *fierto*, *fleto*, *feltro* (susceptibles acaso de devenir en formas como *\*hierto*, *\*beltro*, *\*hieltro*) en los siguientes textos: «un lecho con guenabe et con alfamar, et hun fierto, et un cabezal, et II sauanas, et una caldera» (*Fuero de Cáceres* [1234-1275], §75, en Pedro Lumbreras Valiente, *Los fueros municipales de Cáceres. Su derecho público* [Cáceres: Ayuntamiento de Cáceres, 1974], pág. xxvi); «un lecho con guenabe et con alfamar, et un fleto, et un cabeçal, et II. sauanas, et una caldera» (*Fuero de Usagre* [1242-1275] §77, edición de Rafael Ureña y Smenjaud & Adolfo Bonilla y San Martín [Madrid: Reus, 1907], pág. 29; el examen de otros fueros de la misma familia podría aportar información adicional relevante); «A Sancta Maria de Rocamador que es a la ponte Iª coçedra de lana, et I cabezal, et I feltro» («Testamento de Domingo, obispo de Salamanca» [enero 1267], en *Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca (siglos XII-XIII)*, edición de José Luis Martín Martín, Luis Miguel Villar García, Florencio Marcos Rodríguez & Marciano Sánchez Rodríguez [Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977], pág. 409)<sup>59</sup>. El *pairing* de *hietro/cabezales*, o *feltro/cabezal* (y *fleto/cabezal*, *fierto/cabezal*) que comparten estos textos y el nuestro da que pensar.

59. Por alguna razón que no se clarifica ahí, este texto aparece recogido (*s.v. feltro*), y bajo el mismo título como referencia, en el *CORDE* (Corpus Diacrónico del Español, *Site de la Real Academia Española*, [en línea] <http://corpus.rae.es/cordenet.html>) como editado por M<sup>a</sup>. Nieves Sánchez, Salamanca, 2000.

[25.4] *cabeçales*: Dos son las acepciones de la voz *cabeçal* recogidas por *Auts.* que podrían ser relevantes aquí: la primera, «colchoncillo largo y angosto, hecho de lienzo, y embutido de lana basta, paja o borra [...] del qual usan los labradores para dormir en los escaños junto a la lumbre», y la segunda, «se llama también una almohada larga, que coge todo el ancho de la cama, y se pone a la cabecera de ella para reclinar la cabeza». No obstante, y dado el contexto, claramente orientado a la enumeración de *îtems* de ropa de cama, nos parece más razonable considerar que el texto aparece aquí con el valor de la segunda de las acepciones enumeradas.

[34.2] *tortera*: La nota la da prácticamente hecha *Auts.*, *s.v.*: «La rodaxa que se pone a la punta del huso y ayuda a torcer la hebra. Trahen esta voz Covarr. en su *Thesoro*, Nebrixa, y el P. Alcalá en sus *Vocabularios*, pero estos le llaman *tortero*». Cita un texto de la *Nueva Recopilación de las Leyes del Reino*, lib. 7, tít. 14, l. 22: «Y los corazones y manezuelas y *torteras* sean de carrasca seca». Esta es documentación interesante, pues es la única que hemos conseguido localizar de *tortera*, junto con la de nuestro texto y otra que se cita más abajo; todas las demás que hemos conseguido reunir son de *tortero*: «Sus dichos non valen dos viles *torteros* | pues que Martín Sánchez e sus compañeros | le çierran las puertas porque non les pecha» (Alfonso Álvarez de Villasandino, «Dezir al rey quejándose de sus porteros», en *Cancionero de Baena*, edición de Brian Dutton & Joaquín González Cuenca [Madrid: Visor, 1993], pág. 230)<sup>60</sup>; «Perdí la mi rueca | y el huso non fallo; | ¿si vistes acá | [e]l *tortero* andar?», *Cancionero musical de Palacio*, edición citada, pág. 171; «Rehilar *tortero*: que el huso | es de madero» (*Libro de refranes y sentencias de Mosén Pedro Vallés*, edición de Jesús Cantera & Julia Sevilla Muñoz [Madrid: Guillermo Blázquez, 2003], pág. 115). No debemos, sin embargo, echar la culpa de la presencia de *tortera* en nuestro villancico a las exigencias de la rima; es interesante comprobar que Lamano («Vocabulario», en *El dialecto vulgar salmantino* [Salamanca, 1915], *s.v.*) localiza la forma *tortera* en tierras salmantinas, definiéndola como «rodaja de hierro que usan para torcer la lana», y citando un refrán de los coleccionados por Correas: «La buena hilandera, del huso hace *tortera*». Glosa Correas el refrán del siguiente modo: «Que hilan sin *tortera*; llaman *tortera* una rodaja que tiene el huso de hierro al cabo, y a los de palo se la suelen poner de cera para que hagan más peso» (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de Víctor Infantes, prólogo de Miguel Mir [Madrid: Visor, 1992], pág. 89a).

[34.5] *ansar criadera*: Aunque el *DRAE* asigna a la voz *ánsar* el género masculino, durante siglos la situación fue distinta. El *DHLE*, que documenta la voz desde el s. XII, indica que «el uso como f[emenino] está documentado en nuestro material hasta el s. XVII, y el primer testimonio con adjuntos m[asculinos] es de 1409» (*DHLE*, *s.v. ánsar*).

60. Los editores anotan nuestra voz con la equivalencia «puntas de huso» (*ibid.*).

[35.4] *rrepasto*: *repasto* es «la acción y efecto de repasar», y *repasar*, a su vez, y entre otras acepciones de las que luego hablaremos, «comer con glotonería» (todo ello según Lamano, «Vocabulario», cit., s.v. *repasto* y *repasar*). *Hartar a repasto*, por lo tanto, vale «hartar hasta satisfacer la mayor glotonería, comer con glotonería hasta saciarse». Esta acepción de *repasar* parece derivar de las primordiales «pastar a media noche el ganado lanar y cabrío en el invierno», como la propia etimología de la palabra transluce.

[36.5] *hasta tentejuela*: «hasta el extremo, hasta reventar». Sólo hemos sido capaces de hallar un testimonio literario más de nuestra voz, en más de un siglo posterior al nuestro: «Yo (como no sabía el uso de la tierra y oí que me querían llevar al humilladero) pensé que era pulla y respondíles con extremada cólera, ca la de las mujeres es siempre de Extremadura. Jamás nuestro enojo es niño, siempre nace vestido y calzado [...]. En fin, yo me enojé hasta tentejuela y en un tono irregular le respondí: 'No soy yo de las que ellos ni otros como ellos han de llevar al humilladero'» (Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, edición de Antonio Rey Hazas [Madrid: Editora Nacional, 1977], II, pág. 499). El editor, en el vocabulario que cierra su edición, define la expresión *hasta tentejuela* como «hasta más no poder» (II, pág. 797). La separación cronológica entre estas dos atestaciones de la voz permite suponer la vigencia continuada de la expresión en el lenguaje coloquial del Siglo de Oro. No hemos sido capaces de encontrar documentación alguna de *tentijuela* (fuera de la *lectio* que en este verso ofrece la versión de nuestro villancico contenida en el *Cancionero* enciniano de 1496, fol. *cj r a*), *tentebijuela* ni *tenteijuela*; tampoco hemos encontrado ninguna de las formas (*tentejuela*, *tentijuela*, *tentebijuela*, *tenteijuela*) recogida en ninguno de los léxicos académicos, ni en el *DCECH*, ni en Lihani o Lamano. La voz y su significado pueden explicarse de forma verosímil a partir de dos de las acepciones de *bijuela* recogidas en *Auts.*, s.v.: «la lista de tela, lienzo, u otra cosa que se pone para ensanchar lo que venía estrecho o angosto»; «se llama el instrumento que se da a cada uno de los herederos del difunto, por donde consta los bienes y alhajas que les toca en la partición»: en el primer caso, hasta *tente(bi)juela* significaría literalmente «hasta hacer fuerza en las tiras de tela añadidas para hacer más amplias las ropas, hasta casi reventar»; en el segundo, «hasta llegar al extremo de gastar completamente la herencia recibida del (o de los) progenitor(es)». Cualquiera de las dos hipótesis casa perfectamente con nuestro texto (se trata de un banquete de bodas sin tasa, y se recoge la idea de gastar sin límite [36.2]); pero el testimonio de *La pícaro Justina* parece sugerir que la significación más adecuada, por su ajuste a ambos textos, es la basada en el significado de *bijuela* = «tira de tela con que se ensancha una prenda», y que vale como «ponerse a pique de reventar» (en el caso de nuestro villancico más literalmente, en el caso del texto de *La pícaro* en sentido más bien figurado).

t

mandamos a los madaunera  
de la yglesia de san pedro  
marcal a los canos de labre  
genmarca

t

di medime nigo  
de tubuena estoria  
mpe ay erd omfngo

S  
ma  
ga  
mi  
no  
de  
ma  
no  
no  
leca

