

Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos

Juan del Encina. *Poesía lírica y Cancionero musical*. Edición, introducción y notas de R[oyston] O[scar] Jones y Carolyn R. Lee. Madrid: Clásicos Castalia [62], 1975.

Este excelente vademécum de bolsillo de 381 páginas, incluye en páginas 277-377, las transcripciones manuscritas de Lee (con los valores originales divididos por cuatro) de las 61 obras musicales atribuidas a Encina en el *Cancionero musical de Palacio*. En páginas 361-373 agrega sus propias transcripciones de otras diez canciones. Con respecto a estas diez obras observa, con propiedad (en páginas 53-54), que los textos son de Encina, lo que ha comprobado en otras fuentes fuera de *CMP* (Cancionero Musical de Palacio). Puesto que estos diez textos son de él, ¿por qué su música no había también de ser suya? Paso a citarla (la cursiva es mía)

La música de Encina ha sido publicada ya en las ediciones del *CMP* por Barbieri y Anglés, pero ésta es la primera vez que se ha publicado por separado y utilizando todas las fuentes asequibles. Damos en las páginas que siguen todas las 61 canciones cuya música se atribuye a Encina en el *CMP*, además un apéndice de 10 canciones cuyo texto es de Encina aunque la música es anónima, por parecernos posible y hasta probable que la música de algunas de ellas (quizá de todas) sea de Encina. *No se puede resolver la cuestión mediante un análisis del estilo musical de Encina, por carecer éste de rasgos estilísticos que le distinguan claramente de sus contemporáneos*, pero no deja de parecernos significativo que a pesar de la gran popularidad de la poesía de Encina sólo se conocen tres casos seguros de textos poéticos de Encina musicados por otro compositor [Anglés número 40, "Al dolor de mi cuidado", con música de Gijón, 107, "Por unos puertos arriba", por Ribera, y 286, "Vencedores son tus ojos" por Escobar, lo cual sugiere que las poesías de Encina se asociaban casi siempre con música de él.

Siete de los diez agregados del apéndice de Jones-Lee son anónimos según *CMP*, dos figuran como anónimos en el *Cancionero musical de Segovia*, y uno como anónimo en el segundo libro de *Frottole*, 1561, de la Biblioteca Marucelliana de Florencia. Barbieri, antes que Lee, le había atribuido a Encina los números 35 y 201 en su edición (los números 45 y 318 de Anglés = I y II de Jones-Lee). Anglés añadió en N^o 442 (= VI) y Miguel Querol optó por otros más en su homenaje para el 500^o aniversario, "La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)", *Anuario Musical XXIV-1969* (1970), 121-131.

Samuel Rubio, quien minuciosamente analizó el estilo musical de Encina en "Autores y estilos en el Cancionero Musical de Palacio (*CMP*) (Ensayo de crítica estilística). I. Juan del Encina", *Tesoro sacro musical*, LX/641

(julio-septiembre 1977), páginas 67-78, difiere con respecto al IV de Jones-Lee = Inglés 378, "No quiero tener querer", porque la fórmula cadencial en compás 8, viola las reglas de Encina con respecto a la conducción de voces de toda la obra autenticada. (En cambio, concuerda con la conducción de voces de Peñalosa en la cadencia de "Niña, ergúideme los ojos", *CMP*, 72, compás 7). También Rubio duda sobre el VII de Jones-Lee, "Gran gasajo siento yo", tomado de Segovia, porque considera sus rasgos musicales más reminiscentes de Escobar (*CMP*, 385) que de Encina.

Ahondando más aún en los problemas del estilo, Rubio se opone e inclusive refuta el argumento de Lee (en cursiva en la cita anterior) de que Encina carece de rasgos estilísticos que lo distinguan claramente de sus contemporáneos. Rubio lo expone en los siguientes términos: (1) Encina siempre trata las anticipaciones en movimiento melódico gradual, nunca en saltos; (2) mientras otros compositores en *CMP* abundan en las cadencias de Landini, él escribió sólo una en toda su producción autenticada; (3) Encina nunca escribió el intervalo melódico de una sexta ascendente; (4) aunque inclusive Escobar en alguna ocasión se permitió un retardo disonante no preparado, Encina no lo hizo jamás. En cambio, sí Encina se permitió usar notas escapadas, numerosas notas cambiadas (la nota cambiata) y cadencias de Borgoña. Tenía predilección por los pasajes largos en los que las voces extremas se mueven en décimas paralelas. Siempre prefirió incluir la tercera en los acordes, y también tiene predilección por giros que cubren en forma gradual una cuarta o quinta ascendente o descendente. En casi la mitad de las composiciones que se le atribuyen en el *CMP*, repite, en las coplas, una parte de la música del estribillo.

Jones (1925-1974), editor jefe del volumen Jones-Lee, fue durante su vida una autoridad literaria reconocida por su conocimiento de la obra de Encina. Nacido en Gales, dirigió el departamento de castellano en el Queen Mary College y en el King's College de la Universidad de Londres, antes de convertirse en 1973 en profesor de castellano de la Universidad de Cambridge. Lee (1948-), nacida en Sydney, Australia, se doctoró en la Universidad de Londres, estudió con Miguel Querol, José Llorens y Jesús Bal y Gay, y en 1975 enseñó en la Universidad de St. Andrews de Escocia.

Los descubrimientos literarios de Jones, de importancia para los estudiosos de *CMP*, incluye el acróstico de Encina en "O castillo de Montanges", cuyas coplas deletrean el nombre ENCINA en las iniciales de sus primeras líneas. En otras fuentes, fuera de *CMP*, Encina usó acrósticos para deletrear los nombres de las damas que amó: Barbola, Ysabel, Leonor, Madelena y Montesyna. A pesar de que Encina pudo haber inventado varios amores, Jones insiste de que fue un gran enamorado, cuya larga serie de triunfos con justicia lo impulsaron a arrepentirse a los cincuenta años

al abrazar una vida más casta. No obstante, Jones no comparte la actual opinión de moda (popularizada por Américo Castro) de que necesariamente fue su ancestro judío lo que impulsó a Encina a hacer uso de la lengua ritual religiosa para describir el amor profano. El último impulso de vanidad de Encina, el que nunca se realizó, fue haber visto impresa la edición completa de "todas mis obras" (*Tribagia*, 69-72). Cuando se convirtió en Prior de León, en 1519, ya estaba pasando su fama poética.

En página 65, Jones-Lee ofrecen una discografía de Encina, que por desgracia dista de estar completa. Los números de Lee, 1, 27, 39; 4; 11; 38 y 57 (= Anglés, números 30, 224, 298; 50; 83; 293, y 421) fueron grabados en *Historical Anthology of Music in Performance*, Pleiades Records P252 [1961], *A Treasury of Early Music*, Haydn Society Records HSE 9101 [1958], *Festmusik der Renaissance*, Telefunken SAWT 9524 B [1967], *Spanish Song of the Renaissance*, Victoria de los Angeles, Angel 35888 [1962] y *Frühe Musik in England, Flandern, Deutschland und Spanien (Das alte Werk)*, Telefunken SAWT 9432 B [1964].

A pesar de estas reservas, además de otras, la edición actual merece elogios liberales, porque es una obra imprescindible para cualquier estudiante de la música española de la Epoca del Descubrimiento.

Robert Stevenson

Juan del Encina. *L'opera musicale*. Studio introduttivo trascrizione e interpretazione di Clemente Terni. Messina-Firenze: Casa Editrici D'Anna, 1974. [Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Magisterio. Istituto Ispanico].

En su prefacio a este suntuoso volumen, tamaño atlas de 625 páginas, el editor se lamenta por la falta de un estudio previo exhaustivo sobre toda la obra musical y poética y los logros dramáticos de Encina. Pretende con ello que Francisco Asenjo Barbieri (*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890), Higinio Anglés y José Romeu Figueras (*Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, 1947, 1951, 1965) y Miguel Querol Cavaldá ("La producción musical de Juan del Encina, 1469-1529", *Anuario Musical*, XXIV-1969 [1970], 121-131), evadieron la responsabilidad que tenían frente al más notable de los poetas-músicos españoles y padre reconocido de la escena hispana. Terni se propone remediar esta negligencia previa con un volumen que "coordine todas las múltiples facetas de la personalidad compleja y excepcional de Encina". Para ello recurre