

EL ROMANCE Y EL VILLANCICO DE
JUAN DEL ENCINA EN EL PLIEGO POÉTICO 97*JJ:
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA
(Juan del Encina's Ballad and Villancico in the
Poetic Chap-Book 97*JJ: Study and Critical Edition)*

Virginie Dumanoir**
Université Rennes 2

Abstract: The present work edits and studies the romance “Triste España sin ventura” (ID3700) and the villancico “A tal ventura tan triste” (ID3837), both written by the poet and musician Juan del Encina. Those circumstantial poems were printed in the *incunabula* chap-book 97*JJ, after the *Tragedia trobada* composed by the same author *A la dolorosa muerte del Príncipe don Juan de gloriosa memoria, hijo de los muy católicos Reyes de España, don Fernando el quinto y doña Isabel la tercera d’este nombre*. They are also preserved, partially but with a polyphonic melody, in the *Cancionero musical de Palacio* (MP4). The political and cultural context of the court of the Catholic Monarchs and their son don Juan allows us to appreciate the originality of the consolatory ballad and *villancico*.

Keywords: Juan del Encina, ballad, *Villancico*, Chap-book, Death, Prince don Juan.

Resumen: El presente trabajo edita y estudia el romance “Triste España sin ventura” (ID3700) y el villancico “A tal ventura tan triste” (ID3837), ambos del poeta y músico Juan del Encina. Esos poemas de circunstancias fueron impresos en el pliego suelto incunable 97*JJ, después de la *Tragedia trobada* también compuesta por el mismo autor *A la dolorosa muerte del Príncipe don Juan de gloriosa memoria, hijo de los muy católicos Reyes de España, don Fernando el quinto y doña Isabel la tercera d’este nombre*. También se conservan parcialmente, pero con melodía polifónica, en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4). El contexto político y cultural de la corte de los Reyes Católicos y de su

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto I+D+i “Poesía, ecdótica e imprenta”. Ref. PID2021-123699NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Virginie Dumanoir. Département d’espagnol. Université Rennes 2. Place du recteur Henri Le Moal. 35043 Rennes cedex. Francia. (virginie.dumanoir@univ-rennes2.fr).

hijo don Juan permite apreciar la originalidad y el alcance del romance y del villancico consolatorios.

Palabras clave: Juan del Encina, Romance, Villancico, Pliego suelto, Muerte, Príncipe don Juan.

1. Introducción

La muerte del príncipe don Juan, hijo de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, el 4 de octubre de 1497¹, tuvo repercusiones múltiples: humanas, políticas², religiosas y literarias. De hecho, su prematura defunción marca el principio del precoz decaimiento de la reina³ y el fin de la dinastía Trastámara (Alcalá, Sanz 1999: 18). Al morirse don Juan, desaparece el príncipe de Asturias y más territorios⁴, el heredero reconocido por Castilla y por Aragón (Sanz Hermida 1993: 158), el posible reconquistador de Jerusalén⁵ y el culto mecenas cuya protección ya habían solicitado artistas de su tiempo como el Comendador Román y Pedro Mártir de Anglería (Knighton 2019: 15-17) o Hernán Vázquez de Tapia (Martos 2022). “El enorme número de textos elegíacos y consolatorios que se escribieron demuestra no sólo la magnitud de la tragedia sino, en otro nivel que ahora nos interesa más, la existencia de una verdadera labor de mecenazgo cultural, literario y musical en el entorno del príncipe Juan” (Bustos Táuler 2009: 41). El fallecimiento del príncipe fue un acontecimiento de los más relevantes del momento: el impacto político del príncipe se originó más en su muerte que en lo que su corta vida le permitió realizar: “su vida toda –meros diecinueve años y tres meses, transcurridos como en invernadero, floja flor demasiado cuidada– apenas fue sino mero futurible” (Alcalá, Sanz 1999: 19). Paulina Rufo Ysern estudió el caso

1 Elegimos la fecha de mayor aceptación entre los historiadores. Acerca de la duda entre el 4 y el 6 de octubre, véase Cabrera Sánchez (2018: 115). Para la bibliografía sobre el debate al respecto, véase Arcelus Ulibarrena (2005: 310, nota 29).

2 Clara Marías considera que Juan del Encina “se centró en la lectura política de la muerte del heredero” y relaciona el romance de “La muerte del príncipe don Juan” con “el romance sobre la muerte de Felipe el Hermoso o el de Torres Naharro en torno a la de Fernando el Católico, en los que España o Castilla se encarnan en una viuda desconsolada” (2015: 647).

3 “Tras la muerte del príncipe don Juan, el protagonismo de Isabel decayó considerablemente y no logró recuperarse del todo” (Arcelus Ulibarrena 2005: 296). La reina Isabel murió con sólo 53 años, muy afectada por las muertes sucesivas de los herederos al trono, encabezada por la de Juan en 1497, seguida por las de Isabel en 1498 y Miguel (hijo de Isabel) en 1500 (Val Valdivieso 2004: 87-89). El traductor al castellano de los *Dialogi quattuor super auspiciato hispaniorum principis emortuali* de Diego Ramírez de Villaescusa, impresos por Godfridus Back, en Amberes, en 1498, considera que el autor pudo “reproducir, en lo posible, el modo de pensar y de conversar de la Reina como solía hacerlo con él mismo o con Fray Hernando de Talavera” (González Sánchez 1998: 28), dando fe a la evocación, en el segundo diálogo, de una posible muerte de dolor de la reina Isabel. Traduce así las palabras de Fernando el Católico: “¿Con quién se consolará la Reina si no halla en nada el sosiego que necesita? Ya que no puedo hacer nada por el hijo difunto, ayudaré a la madre [...] que no tengamos que llorar dos muertes en vez de una sola.” (González Sánchez 1998: 29).

4 El 20 de mayo de 1496, el principado de Asturias había sido aumentado de varias ciudades. Los Reyes Católicos justificaron la ampliación de las tierras colocadas bajo la autoridad de su heredero por el carácter excepcional de los territorios que su nacimiento le destinaba a gobernar: no sólo Castilla o Aragón, sino ambos reinos (Rufo Ysern 2004: 605-606).

5 A lo largo del reinado de los Reyes Católicos, se difundió la idea de que iban a conquistar el Santo Sepulcro (Romeu Figueras 1965: 309). El romance de MP4a “En memoria d’Alixandre”, con música de Juan de Anchieta, lo explicita en el v. 13 (Dumanoir 2022a: 159). “Tanto llegó a calar esta idea, que se hizo sentimiento popular que al no haber podido tener realidad en los días de Fernando e Isabel, había quedado reservada al Príncipe. Su muerte de nuevo dio al traste con tan sugestivo proyecto” (González Sánchez 1998: 22).

del señorío de Écija, añadido al principado de Asturias por los Reyes Católicos. Notó que el gobierno efectivo del príncipe don Juan se limitó a confirmar a los que ya asumían los cargos principales de la administración y a favorecer a sus allegados, sin realizar ninguna reforma de notable alcance (Rufo Ysern 2004: 609-612)⁶. Las plumas de finales del siglo XV, que antes se habían dedicado a la celebración de los acontecimientos felices de los anteriores años de su vida⁷, dejaron un torrente de textos luctuosos⁸. “El romancero, como género de poesía noticiara y popular, también se hizo eco en seguida de la muerte del Príncipe, y numerosos romances recogieron en su melodía y sus versos ese tema de historia nacional” (Pérez Priego 1997: 46)⁹. Juan del Encina añadió lógicamente su voz¹⁰ a la polifonía que acompañó el luto en la corte de los Reyes Católicos, como anteriormente había participado en los festejos nupciales con la *Representación sobre el poder del Amor* (Pérez Priego 1996: 850-862). No se contentó con una corta composición de circunstancias, sino que escribió, después de la muerte del príncipe, una *Tragedia trobada* en tres actos (Pérez Priego 1996: 373-399) seguida del romance “Triste España sin ventura” (Pérez Priego 1996: 398) y del villancico “A tal pérdida tan triste” (Pérez Priego 1996: 399-400). Da testimonio de la difusión de los textos su conservación en un pliego suelto en 4º como todos los que abarcan obras de Juan del Encina (Infantes 1999). Su título es *La dolorosa muerte del Príncipe Don Juan de gloriosa memoria: hijo de los muy católicos Reyes de España Don Fernando el quinto: y Doña Ysabel la tercera d’este nombre. Tragedia trobada por Juan del Encina*. Víctor Infantes está convencido de que Juan del Encina pudo intervenir en el proceso editorial del primer pliego cuyos folios incluyeron exclusivamente obras suyas¹¹. El incunable, conservado en dos ejemplares¹², fue identificado como 97*JJ (Dutton, Krogstad 1990-1991: V,

6 Para datos bibliográficos al respecto, véase Gonzalo Sánchez-Molero 1999: 873, nota 3.

7 Son numerosos los testimonios que subrayan la alegría de los festejos organizados para cada etapa de la corta vida del príncipe don Juan: su nacimiento y bautizo (Cabrera Sánchez 2018: 109), sus bodas con Margarita de Austria (Alcalá, Sanz 1999: 28-36 y 145-174; Rufo Ysern 2004: 615; Cabrera Sánchez 2018: 112), sin olvidar las juras como heredero (Alcalá, Sanz 1999: 38-44), ni los recibimientos en las ciudades (Alcalá, Sanz 1999: 121-143; Rufo Ysern 2004: 605) entre los cuales destaca la entrega de las llaves de Granada (Sanz Hermida 1993: 159; Alcalá, Sanz 1999: 114).

8 La colección de textos que concluye el estudio *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura* abarca diez fuentes impresas con un total de catorce obras, seis fuentes manuscritas con un total de ocho obras, a las cuales se añaden “fuentes literarias orales” y “ensayos modernos” (Alcalá, Sanz 1999: 229-235).

9 Muestra la imbricación de los orígenes del romancero y de la lírica cortesana en castellano que Vicenç Beltran estudió en el romance “Yo me estando en Tordesillas” (Beltrán 2023: 124). El eco de la muerte del príncipe don Juan perduró en el romancero de tradición oral moderna en la que Diego Catalán, en 2010, contabilizó unas 360 versiones que “pertenecen sin excepción a tres grandes áreas geográficas: las comunidades sefardíes de Oriente, las comunidades sefardíes de Marruecos y Argel y el Norte y Occidente de la Península Ibérica” (Catalán 2010).

10 Pudo incluso cantar él mismo, porque participaba en las tertulias organizadas por la reina Isabel la Católica y sus damas, donde tenía fama de lucir: “his talents as an executant we can only guess at; his singing voice we know was outstanding: his creative powers were unrivaled. Encina shone in such company in the art of singing the *villancico*” (Sullivan 1976: 130).

11 “Entre 1492 y 1497 Juan del Encina reside en Alba de Tormes como dramaturgo y músico del Duque de Alba, esta última fecha es la de la (malhadada) muerte del Príncipe don Juan; en ellas aparece en 1496 la princeps del *Cancionero*, el pliego con los *Disparates*, muy del gusto de la Salamanca de este momento, y el pliego elegiaco al fallecimiento del heredero. Se nos hace muy difícil pensar que el propio poeta no participara (muy activamente) en estas salidas editoriales, elaborando la (cuidada) *estructura* literaria del *Cancionero*, dejando (quizá) que se editaran sus *Disparates* y, desde luego, cuidando de la impresión de la elegía” (Infantes 1999).

12 Uno se conserva en la Real Academia Española, con la signatura I-8 (2), pero le faltan los folios en los cuales figurarían el romance y su villancico, y el otro en la Hispanic Society of America, de seis hojas. Para la descripción completa del pliego, véase Martos 2024. Acerca del interés del estudio de los incunables poéticos para el conocimiento de la literatura, véase Martos 2020: 13-14.

88), sin que se edite el romance ID3700 ni el villancico ID3837¹³, y se le atribuyó el número 180 (Rodríguez-Moñino 1997: 247-248). El romance y el villancico de Juan del Encina también se conservaron parcialmente, con música y en distintas secciones, en el *Cancionero musical de Palacio* MP4a: el romance en los folios 55^v-56^r (Barbieri 1945: 167; Romeu Figueras 1965: 286-287; Dutton, Krogstad 1990-1991: II, 514; Dumanoir 2022a: 17), y el villancico en el folio 224^v (Barbieri 1945: 170-171; Romeu Figueras 1965: 422; Dutton, Krogstad 1990-1991: II, 547)¹⁴.

2. Juan del Encina: poeta y músico de corte

Entre 1492 y 1497, Juan de Fermoselle – más conocido como Juan del Encina – estuvo al servicio de don Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba, y de su esposa Isabel de Zúñiga y Pimentel, muy próximos a los Reyes Católicos (Bustos Táuler 2009: 26). Cuando compuso el romance cortesano “Triste España sin ventura” y el villancico que desempeña el papel de deshecha, ya se contaba entre los poetas reconocidos de su tiempo: sobrada prueba de ello es la edición del *Cancionero* de sus obras en 1496, lejos de poner el punto final a su obra¹⁵. Su producción siguió reflejando el gusto de la nobleza por los festejos y celebraciones literario-musicales (Beltran 2014: 50), para los cuales Juan del Encina creó piezas poéticas y/o musicales (Ballester Morell 2021: 274). Si nos fiamos de la penúltima copla de la *Tragedia trobada* (Pérez Priego 1996: 397), el poeta consideraba al príncipe don Juan como su protector cuando murió, por lo que se frustró su ascensión de la corte de los duques a la del príncipe (Bustos Táuler 2009: 42). El final del planto fúnebre deja que se exprese la voz del poeta que también llora por su mecenas al que Dios “llevó en flor” (Pérez Priego 1996: 397, v. 793), dejando para todos un *exemplum* “de vida y de muerte” (Pérez Priego 1996: 397, v. 799). No son las últimas palabras de Juan del Encina, sino que el romance “Triste España sin ventura” y el villancico “A tal pérdida tan triste” rematan la expresión de su duelo¹⁶. A partir de la edición de la doble versión de los textos conclusivos de la *Tragedia trobada*, observaremos cómo Juan del Encina, poeta y músico cortesano, pero también futuro sacerdote¹⁷, reescribe motivos del amor cortés para evocar, en una obra supuestamente consolatoria, el imposible consuelo.

13 De los treinta versos del romance, sólo leemos la rúbrica “Romance”, el *incipit* “Triste españa sin ventura / todos de deuen llorar” y el *explicit* “de tan penosa tristura / no te esperes consolar”. De los cuarenta y cinco versos del villancico se reproducen los dos primeros “A tal perdida triste / buscarle consolacion” y el último “claro esta ques traycion” (Dutton, Krogstad 1990-1991: V, 88).

14 La conservación de las dos versiones, aunque estén limitadas a los primeros versos, da testimonio de la inclusión del romance y de su deshecha en el repertorio de textos profanos interpretados en la corte. Sobre la recepción cortesana de los romances de MP4a, véase Orduna 1991.

15 Un año después de la *editio princeps* de su *Cancionero* y para manifestar la magnitud de su dolor frente a la muerte de don Juan, afirma, en los vv. 787-788 de la *Tragedia trobada*: “aquí daré fin, por siempre, a mi pluma, / pues mi dicha quiso que más no escriviese”. Sin embargo, el final de esta penúltima copla deja la puerta abierta para seguir viviendo –y pues, componiendo– bajo la protección de otro señor que “fuesse al Príncipe igual” (Pérez Priego 1996: 397, v. 791). El *Cancionero* seguirá “reimprimiéndose sin solución de continuidad a lo largo del siglo XVI” (Higashi, Garvin 2021: 17).

16 En el romance de Juan del Encina, el duelo es de España toda, y no de la viuda Margarita. Para un estudio del lamento de Margarita tras la muerte de su esposo en la tradición oral moderna, en relación con la despedida, el viaje y lamento de la amada en *Tristán e Iseo*, véase Marías 2020a.

17 Juan del Encina, desde su ingreso como mozo de coro en la catedral de Salamanca en 1484 y su posterior ascensión a capellán en 1490 (Pérez Priego 1996: XXI), supo hacerse eco de los “tres ambientes que acogieron su discurso: el eclesiástico, el universitario y el palaciego” (Ballester Morell 2021: 264).

Las versiones manuscritas de MP4 se limitan a los primeros versos y presentan variaciones mínimas que señalaremos en notas a pie de página¹⁸. Notemos que la repetición de la melodía escrita para cuatro versos del romance no se aplica a la versión de treinta versos de “Triste España sin ventura” si no se introduce algún tipo de repetición de dos versos¹⁹. Por otra parte, no se observa de manera sistemática la “regularidad entre notas y sílabas” considerada como una de las características de las composiciones poético-musicales de Juan del Encina (Ballester Morell 2021: 271). En las transcripciones musicales, no parece coincidir el número de sílabas de los cuatro primeros versos del romance con el de los compases del canto²⁰, al contrario de la melodía escrita para el villancico²¹. Sin embargo, es de notar que los melismas, ausentes de la interpretación musical del estribillo del villancico, no son muy numerosos en el romance, en el que aparecen sobre todo para estirar el “sin” del primer verso, la “a” de “alegría” en el v. 3 y el “ti” del último verso. La música destaca así la privación, la transformación de la alegría pasada en una exclamación lastimera y, en fin, España como destinataria del canto. En el caso del villancico, sólo se prevé música para tres versos, aunque el estribillo se glose después en estrofas de siete versos²². La música conservada en el *Cancionero musical de Palacio* MP4 no altera la regularidad de la métrica, lo que se puede explicar por la coincidencia entre poeta y músico²³. No es lícito ir más allá ni conjeturar una clara filiación entre las versiones impresas y manuscritas. Como lo subrayó Vicenç Beltran, cuando estudió el pliego n° 1066 (Rodríguez-Moñino 1997: 801), la búsqueda de una posible vinculación de un pliego “a una tradición anterior” da resultados “de gran complejidad” que sólo autorizan a notar que “enlaza firmemente con los mejores cancioneros musicales de tipo cortesano que conocemos” (Beltran 2021: 188). Sin embargo, la conservación de la polifonía de los primeros versos abogaría por la posibilidad de considerar el pliego 97*JJ como un testimonio temprano del hábito que Vicenç Beltrán observó en el siglo siguiente: el de imprimir las letras para cantar “que se interpretaban en las grandes celebraciones musicales en las capillas más acreditadas” (Beltrán 2021: 190).

18 Para las ediciones de los cuatro primeros versos de ID3700 previas a 2022, remito a Dumanoir 2022a: 122. Para la edición del romance de 97*JJ, véanse Pérez Priego 1996: 398 y Di Stefano 1997: n° 142. Para las de los tres versos del CMP, véanse Barbieri 1945: 514; Romeu Figueras 1965: 422-423; Dutton, Krogstad 1990-1991: II, 547; Di Stefano 2017: n° 142; para el villancico de 97*JJ, véase Pérez Priego 1996: 399-400. Para apreciar mejor la oralidad culta de la polifonía, es posible escuchar una interpretación por La Capella Reial de Catalunya – Hespèrion XXI, bajo la dirección de Jordi Savall [<https://musicaantigua.com/triste-espana-sin-ventura/>; 15/12/2023].

19 Podrían ser los vv. 3-4, si seguimos el modelo ofrecido por la transcripción de “Pascua d’Espíritu Santo”, con música de Francisco de la Torre, en el folio 80^r del mismo cancionero MP4a (Dumanoir 2022a: 171). El propio Juan del Encina, en el *Arte de poesía castellana*, indica: “aun los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies” (Pérez Priego 1996: 21).

20 Las transcripciones musicales de Asenjo Barbieri e Higinio Anglés concuerdan en no distribuir la melodía en ocho compases, aunque no coincidan totalmente: a los versos llanos 1 y 3 corresponden seis y siete compases y a los versos agudos 2 y 4 melodía de cinco y siete compases (Barbieri 1945: 493-494); a los versos llanos 1 y 3 corresponden seis y cinco compases y a los versos 2 y 4 siete compases (Anglés 1947: 109).

21 La transcripción de la letra debajo del pentágrama es regular, sin cortar palabras ni introducir blancos tipográficos en otro lugar que entre los versos (MP4, fol. 224^v).

22 Si recordamos el uso de asociar varios poemas a una misma melodía en la corte de los Reyes Católicos (Ros-Fábregas 1993), podemos hasta imaginar que una opción era repetir la melodía prevista para los cuatro versos del romance, combinada con la de los tres del villancico, uniendo aún más el romance y su deshecha.

23 MP4 permitió conservar de Juan del Encina “la partitura musical que él mismo compuso para un buen número de sus propias composiciones” (Bustos Táuler 2016: 891).

3. La métrica cancioneril del romance y del villancico impresos

La métrica del romance y del villancico impresos cumple con las exigencias de regularidad que caracterizan al autor del *Arte de poesía castellana*²⁴. El romance consta de treinta octosílabos sin ninguna irregularidad y solo once sinalefas. Juan del Encina eligió casi sistemáticamente la “consonancia aguda, apoyada en [...] infinitivos que obligan a sumar la oxítone final” (Bustos Táuler 2016: 894), en *-ar*²⁵. Cumplió así con la exigencia cortesana de rimas consonantes, reputadas más difíciles, y con su propia valoración de la consonancia para apoyar la memoria: Juan del Encina, en el *Arte de poesía castellana*, afirma que “estando el sentido repartido entre la letra y canto, muy mejor se puede sentir y acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera” (Pérez Priego 1996: 13). El romance no rompe, sin embargo, con la libertad casi total de rimas en los versos impares²⁶. Notamos que las rimas agudas están presentes en dieciocho de los treinta versos, lo que contribuye también a la regularidad del texto. No se observa, como en otras composiciones de Juan del Encina (Bustos Táuler 2016: 894-898), una repartición de cláusulas rítmicas sistemática: las cuatro cláusulas rítmicas trocaicas del primer verso no se repiten sino de manera puntual en el romance, alternando con cambios rítmicos notables²⁷.

El villancico consta de cuarenta y cinco versos octosilábicos, repartidos entre un estribillo de tres versos²⁸ y seis coplas que combinan una redondilla²⁹ y un trístico. Como lo indica el propio Encina en su *Arte de poesía castellana*, la elección de tres versos para el estribillo supone que uno de los versos –en el presente caso, el v. 1– no tenga “compañero” (Pérez Priego 1996: 21). Dicha regla métrica permite también conferir a la palabra “triste” un alcance particular: no tiene par, al nivel métrico tanto como al nivel de los sentimientos expresados. La reiteración de los vv. 2-3 del estribillo al final de cada mudanza, con unas variantes el segundo³⁰ e idéntico el tercero, permite repetir la asociación de las palabras

24 Resume Juan del Encina la “fuerça del trobar” en “saber hazer y conocer los pies, porque dellos se hazen las coplas y por ellos se miden” (Pérez Priego 1996: 17).

25 La única excepción es el v. 20 terminado por “par”. Todas las demás palabras en la rima son verbos en infinitivo, modo verbal cuyo tiempo interno remite a lo que todavía no ha empezado y coincide pues con lo que prometía el príncipe don Juan. Aunque los verbos en *-ar* sean los más corrientes de la lengua castellana, podemos observar la variedad de las consonantes introductivas de esa última sílaba: las palabras en la rima terminan en “-rar” dos veces y en “nar” tres veces. Las once otras rimas van precedidas de consonantes distintas, lo que evita cualquier monotonía.

26 La variedad de las rimas en los versos impares es enorme, puesto que son trece distintas. Se repite sólo la rima en *-ura* en los vv. 1 y 29, asociando así “ventura” y “tristura”. Se repite también una rima asonante entre “pierdes” en el v. 13 y “penes” en el v. 27, conectando así el efecto y la consecuencia.

27 Los tres o cuatro acentos de cada verso no respetan un esquema identificable. A título de ejemplo, el v. 2 abarca dos cláusulas dactílicas antes del acento final, el v. 3 vuelve a las cuatro cláusulas trocaicas completas, pero no es el caso del v. 4, cuya repartición de acentos es la misma que la del v. 7. Los tres acentos del v. 5 descansan en las sílabas 2, 4 y 7.

28 Los estribillos de los villancicos escritos por Juan del Encina son, en su mayoría, trísticos (Bustos Táuler 2016: 903, nota 979).

29 En las coplas escritas por Juan del Encina se nota cierto gusto por la combinación de dos cuartetas o de una cuarteta y de otra forma de copla (Bustos Táuler 2016: 903). Coincide con lo que indica el capítulo IX del *Arte de poesía castellana*. Si la copla tiene siete versos, que Encina llama “pies”: “los cuatro pies son un verso y los tres otro” (Pérez Priego 2016: 23).

30 El v. 2 –“buscarle consolación”– se repite sin cambios en los vv. 16, 23, 37 y 44. El v. 8 presenta la variación “que buscar consolación” y el v. 30 “buscarles consolación”.

“consolación” y “trayción” siete veces. El final de las cuartetas está señalado por dos puntos, salvo en las dos últimas mudanzas: en la penúltima se colocan los dos puntos al final del tercer verso y desaparecen de la estrofa final. En ambos casos, puede atribuirse a un error del cajista ya que la unidad prosódica invita a distinguir, como para las mudanzas anteriores, una cuarteta y un trístico. El reparto de las rimas, todas consonantes, es muy regular. La del estribillo es de tipo *abb* y la de todas las mudanzas repite el esquema *cddc cbb*. Fuera de la rima *b* del estribillo, sólo la rima “-emos” se utiliza dos veces, como rima *c* de las primera y quinta mudanzas³¹, lo que permite al poeta recalcar en la pérdida colectiva. En la elección de las diez rimas domina la variedad: es de notar que no reutiliza en ningún momento la rima *-ar* del romance y que, además, privilegia las rimas llanas³². Podemos considerar que el texto cumple así con las expectativas del público cortés³³, sin limitarse a una demostración de pericia técnica: la conexión entre ambos textos descansa más en las redes de significación que en elementos métricos.

4. Alcance universal de un romance de circunstancias

El romance y el villancico de Juan del Encina permiten apreciar el arte de componer poemas de circunstancias³⁴, que evocan una situación muy conocida por el público inicial de los cortesanos, pero también aptos para suscitar el interés de un auditorio más amplio, aficionado a la literatura difundida por los pliegos sueltos³⁵. El tema común a ambos textos es el imposible consuelo³⁶ y la habilidad del poeta consiste en concentrar, en dos poemas relativamente cortos, numerosos procedimientos de la poesía cortesana y también del amor cortés, para resolver la paradoja del rechazo del consuelo por parte de figuras tan emblemáticas del catolicismo como los reyes Isabel y Fernando y el propio autor. Desde el primer verso del romance, la voz poética pretende dirigirse a “España” toda³⁷, y no sólo a la familia real, anticipando un eco mayor dado a su texto. Dicha amplificación también

31 Coincide con la reutilización del mismo verbo “perdemos”, en el que insiste aún más Juan del Encina con la derivación del pretérito “perdimos”, colocado en la rima del v. 34.

32 Las únicas rimas agudas son las consonantes *-al* e *-ir*. El infinitivo, que domina en las rimas del romance “Triste España sin ventura”, sólo se utiliza en los vv. 40 y 41 y no pertenece al mismo grupo verbal.

33 Considera Vicenç Beltran que tuvo lugar “la invención del villancico cortés hacia los años setenta del siglo XV” (Beltran 2014: 50, nota 100).

34 Ana Valenciano López de Andújar subrayó la particularidad de los romances noticieros sobre la “Muerte del príncipe don Juan” porque el acontecimiento fue “apenas representado en la tradición antigua, pero muy vigente en la moderna” (2015: 539).

35 Giuseppe Di Stefano afirmó que es casi imposible perfilar el público de los pliegos post-incunables, incluso de los que tienen un “destinatario declarado” (Di Stefano 2014: 211-212). Podemos decir lo mismo del auditorio de los incunables, y en particular, de 97*JJ.

36 No figuran en el romance ni en el villancico de Juan del Encina episodios característicos de la tradición oral moderna del romance de “La muerte del príncipe don Juan”: “el doctor de la Parra desahucia al príncipe”, “la entrevista con Fernando el Católico”, “la pasión amorosa por Margarita”, “los derechos de la mujer” o “la esperanza de un heredero póstumo”. Para su estudio, véase Catalán 2010.

37 Los textos contemporáneos concuerdan para subrayar el carácter general del llanto no sólo en España sino en otras cortes europeas (Sanz Hermida 1993: 157, 162). Según Pedro Mártir de Anglería, testigo directo de los duelos consecutivos a la muerte del heredero de Castilla y Aragón, el luto fue general, tanto al nivel de la corte como de los municipios (Cabrera Sánchez 2018: 116). El estudio del impacto económico del acontecimiento muestra que determinadas municipalidades se endeudaron para organizar duelos públicos (Cabrera Sánchez 2018: 129-130).

está facilitada por la falta de datos explícitamente conectados con un único contexto. Sólo a partir del verso 19 se indica la fuente de tanto dolor identificando al príncipe, también mencionado en el v. 5 del villancico. Barbieri, cuando editó los cuatro primeros versos del texto, propuso fechar el romance después del 26 de noviembre de 1504, considerando que pudiera haberse escrito tras la muerte de la reina Isabel (Barbieri 1945: 167), lo que confirma el alcance universal de los escasos versos reproducidos en la versión musical.

Incluso si consideramos los treinta versos del romance, constatamos que no aparecen ni fechas, ni lugares, ni personajes asociados con los momentos felices³⁸, ni nombres exactos de los monarcas aludidos³⁹, a pesar de que se haya podido considerar las obras de Juan del Encina como verdaderas fuentes históricas (Sanz Hermida 1993:163; 169). La ausencia de datos cronísticos se explica perfectamente por el contexto de la composición y posible recitación o canto de los textos, delante de la corte real para la que no era necesario enumerar los éxitos de la monarquía castellano-aragonesa que coincidieron cronológicamente con la infancia y juventud del infante don Juan: la evocación del momento en que Dios hizo de España “la más dichosa” (v. 9 del romance) puede aludir al nacimiento de tan esperado heredero⁴⁰, considerado como fruto de los votos y rogaciones de la reina Isabel de Castilla (González Sánchez 1998: 16). Cuando el poeta menciona “vitorias y triunfos” en el v. 11 del romance, todos pueden recordar una serie de éxitos conseguidos por los últimos monarcas de la dinastía Trastámara en ámbitos tan diversos como lo político, religioso y económico⁴¹. El v. 12, que recuerda a España “la luz de [s]u gloria”, confirma la comparación del príncipe con un amanecer después de las tinieblas, lo que remite, dentro del contexto cristiano de la composición, a nada menos que el cumplimiento de la esperanza del pueblo de Dios que andaba en la oscuridad antes del nacimiento de Jesús⁴². Al ser “hijo de Reyes sin par” (v. 20), el príncipe ya cobra un estatuto excepcional, porque plasma todas las expectativas de

38 El v. 11 menciona “vitorias y triunfos” en plural y sin ninguna clase de complemento.

39 El v. 19 del romance completa “Príncipe” con el superlativo “tan alto”, y el v. 5 del villancico le adjunta “tal”, lo que no permite deducir de quién se trata con exactitud. En cambio, en el villancico, “tal” incluye al príncipe en una red de referentes acompañados del mismo calificativo: “tal pérdida” (v. 1), “tal mal” (v. 12), “tal guerra” (v. 15), “tal vida” (v. 22) y “tal tesoro” (v. 26).

40 En el capítulo XXXII de la *Historia de los Reyes Católicos* del bachiller Andrés Bernaldéz se indica que el parto tuvo lugar “en treinta días del mes de Junio” en el alcázar de Sevilla, subrayando que “ficeron muy grandes alegrías en la ciudad tres días de día y noche, así los ciudadanos como los cortesanos” (Alcalá, Sanz 1999: 24-25).

41 “Los Reyes Católicos consiguieron establecer un gobierno fuerte cuyas claves esenciales fueron el control de la nobleza rebelde [...], el autoritarismo monárquico sobre la autonomía municipal, el saneamiento económico, la reorganización de la Santa Hermandad, y la reforma de los principales organismos de gobierno (el Consejo Real y la Audiencia y Chancillería). Pero, sin duda alguna, uno de los mayores méritos que la Historia destaca de este reino es el haber conseguido llevar a buen término la difícil empresa de la Reconquista. [...] Con la toma de Granada en 1492, los Reyes Católicos daban un paso más hacia la ansiada unificación política y religiosa de la España moderna; ese mismo año, el azar quiso unir a los reinos hispánicos las tierras recién halladas al otro lado del Atlántico, mientras que la sagaz diplomacia internacional de los monarcas intentaba recuperar el Rosellón y la Cerdeña, preparaba una inminente intervención en Nápoles y, merced a una estudiada política matrimonial, colocaba el vasto imperio español en una situación privilegiada dentro del complicado panorama europeo” (Toro Pascua 1999: 3).

42 Los ecos religiosos del v. 12 son de particular fuerza, al combinar la “luz”, asociada con la presencia divina desde las primeras palabras de la Biblia y la “gloria”, que es un término que remite tanto al esplendor divino como al paraíso esperado por los que salvan su alma. La palabra “gloria” en castellano coincide exactamente con la que todos los himnos de alabanza y agradecimiento a Dios cantan reiteradamente.

afirmación dinástica expresadas por “avía de ensalçar” (v. 22)⁴³. El políptoton “el gozo de tu gozar”, en el v. 16, tuvo que despertar en el público contemporáneo recuerdos todavía muy presentes de la boda del príncipe don Juan con Margarita de Austria⁴⁴, celebrada pocos meses antes de su muerte (González Sánchez 1998: 22; Martos 2022: 298-299). Tampoco se tenía que recordar los 19 años del príncipe don Juan más que con la expresión “tierna juventud” del v. 23, que permite asimismo expresar cierto cariño hacia el difunto. La colocación del romance y de su deshecha después de la *Tragedia trobada* ahorra la reiteración de elementos contextuales que ya fueron ampliamente evocados anteriormente⁴⁵. Además, la reducción de la tragedia a figuras y situaciones emblemáticas confiere al romance y al villancico un alcance más universal de *exemplum*, también servido por la construcción muy cuidada de ambos poemas.

5. Imposible consuelo y esperanza

El carácter narrativo característico del romance es plenamente utilizado por el poeta para conferir a su texto una temporalidad que respeta la linealidad histórica, lo que refuerza el carácter ineludible del desconsuelo. Dedicó los vv. 2-12 al recuerdo de los bienes definitivamente relegados en el pasado⁴⁶, los vv. 13-20 al doloroso presente marcado por la eufemística pérdida⁴⁷ que evita hablar de la muerte del príncipe don Juan directamente, y los vv. 21-30 al futuro de España que Dios, al llevar al heredero de Castilla y Aragón, condenó a un llanto sin fin⁴⁸. La trama narrativa concluye con la palabra “consolar”, cuya desinencia ha sido preparada por las catorce rimas consonantes en *-ar* del romance. El villancico glosa la temática del consuelo y anuncia un enfoque particular, asociando “consolación” y “trayción” como palabras-rimas del estribillo (vv. 2 y 3). A la repetición del sustantivo en las vueltas del estribillo se añaden derivaciones como “consuelo” (vv. 8 y 14) y varias formas

43 La fusión de lo político y de lo religioso podía haber llegado a su máxima expresión en “la tabla en que san Juan Bautista aparece acompañado por el Rey, el príncipe don Juan, la Reina y sus cuatro hijas, cuadro que no llegó a la posteridad y donde debieron estar plasmadas las esperanzas político-religiosas de los Reyes católicos” (Arcelus Ulibarrena 2005: 313). El testamento del príncipe seguía con la ilusión de que la princesa Margarita, entonces embarazada, diera luz a un heredero o a una heredera para ambos tronos de Castilla y Aragón, pero tampoco se cumplió esa esperanza, ya que Margarita parió una niña muerta (Maura Gamazo 2000: 210; González Sánchez 1998: 27; 42).

44 Se discute la fecha exacta de la boda, pero la de mayor aceptación es el 4 de abril de 1497 (Rufo Ysern 2004: 605). También es posible que la elección de “gozo” y “gozar” avivara para parte del público de las obras la fama de un príncipe cuya sexualidad post-nupcial pudo causar la muerte según se rumoreó en aquel entonces y se sigue comentando profusamente (Maura Gamazo 2000, Sanz Herminda 1993: 163, González Sánchez 1998: 24, Gonzalo Sánchez-Moreno 1999: 872; 895, Cabrera Sánchez 2018: 112).

45 Además de dedicar ochocientos versos a la exposición y exploración de las consecuencias de la muerte del príncipe don Juan, la *Tragedia trobada* fue impresa en un pliego suelto cuya rúbrica inicial identifica explícitamente las circunstancias asociadas con los poemas: “A la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan de gloriosa memoria: hijo de los muy católicos Reyes de España. Don | Fernando el quinto: y Doña Ysabel la tercera d’este nombre. | Tragedia trobada por Juan del enzina” (97*JJ, fol. 1^o).

46 Confirman el carácter definitivo los adverbios temporales “nunca” en el v. 4 y “ya” en el v. 12. Se aprovechan dos valores de los pretéritos: unos narran hechos placenteros –“sembróte” (v. 7), “hízote” (v. 9)– relegándolos en un espacio temporal del pasado; otros marcan una ruptura de la continuidad –“vinieron” (v. 6), “se ovieron” (v. 12).

47 La forma verbal “pierdes” se repite cuatro veces: al final del v. 13 y al principio de los vv. 15, 17 y 19, creando una anáfora apta para subrayar la magnitud del trauma.

48 El doble imperativo “llora, llora” (v. 21) se ofrece como consecuencia directa de lo perdido.

verbales: “consolemos” (v. 7), “consuela” (v. 11), “consuele” (vv. 13 y 20) y “desconsolada” (v. 42). Notamos que domina el subjuntivo que quita todo carácter efectivo al acto de consolar y que el único indicativo, en la sentencia “quien más consuela más yerra” (v. 11), clasifica el consuelo entre los actos condenables. En cuanto a la desinencia de participio pasado de “desconsolada” (v. 42), remite a la constatación de un estado ya definitivo. Si añadimos la estructuración lógica⁴⁹ que acompaña, en ambos textos, el carácter inevitable del sufrimiento⁵⁰, podríamos concluir que el poeta niega la posibilidad de cualquier tipo de consuelo⁵¹.

Sin embargo, nunca emplea la palabra “desesperación”, que iría en contra de una de las virtudes teologales del cristianismo. Al contrario, insiste en la intervención de Dios, cuyos designios fueron anteriormente positivos para España (v. 7 del romance), antes de volverse claramente negativos (vv. 24-25), cumpliendo así con un esquema jobiano muy usado durante toda la Edad Media⁵², y también dentro de la poesía cancioneril (Dumanoir 2021: 109-116), para explicar los daños sufridos por los que la sociedad consideraba como buenos católicos⁵³. El v. 24 afirma que “lo quiso Dios llevar”, repitiendo en el verso siguiente el mismo verbo, lo que no puede menos de recordar la situación de Job, en el libro epónimo del Antiguo Testamento: Dios lo precipita de su holgada felicidad, para darle ocasión de probar la firmeza de su fe. En su texto, de manera implícita, Juan del Encina invita a toda España, y a los Reyes Católicos con ella, a aceptar la terrible prueba, sin buscar ningún alivio: subraya así la particularidad del duelo al que no se aplica la palabra de Jesús que invita a dejar “que los muertos entierren a sus muertos” (Mateo 8: 22)⁵⁴. Al mismo tiempo, demuestra su capacidad de adaptar su poesía consolatoria a circunstancias excepcionales, y lo expresa en términos prestados del amor cortés: el consabido oxímoron del enamorado condenado a una agonía sin fin (Rodado Ruiz 2000: 997-102) encuentra un eco en los vv. 27-28 del romance, en que se afirma que Dios privó

49 En el romance, el esquema causal se expresa mediante “por que” (vv. 8 y 27), “para que” (v. 10), “pues que” (v. 13) y, en el villancico, gracias a “pues” (v. 36) y “assi que” (v. 39).

50 Además de los numerosos imperativos en ambos textos, no dejan lugar a dudas las formulaciones “te deven” (v. 2 del romance), “se ovieron de” (v. 12 del mismo texto) y sus ecos en el villancico: el poliptoton “fuerça forçada” (v. 39) y el giro “manda sufrir” (v. 40).

51 Coincide así con el villancico ID6581, también de Juan del Encina, en deshecha del romance sobre la prisión y la muerte del marqués de Cotrón. El *incipit* es revelador porque afirma la imposibilidad de aliviar la pena si el difunto es una persona querida del poeta: “No sé, triste, consolar” (Pérez Priego 1996: 406).

52 En su estudio sobre “la Biblia en el Romancero”, Eva Castro sólo considera los poemas exclusivamente dedicados a narrar un episodio de la Historia Sagrada, con lo cual no estudia “Triste España sin ventura” cuando evoca los romances de MP4 (Castro 2008: 174). María Isabel Toro Pascua, al buscar referencias bíblicas en la poesía de cancionero, tampoco señala el romance que Juan del Encina compone con ocasión de la muerte del príncipe don Juan, pero invita a leer la obra de ese poeta, como de otros muchos de su tiempo, en busca de huellas de sus preocupaciones religiosas (Toro Pascua 2008: 168).

53 Elegir el esquema jobiano permite a Juan del Encina rechazar la interpretación de la muerte prematura del infante como un castigo de Dios. En una carta de 1524 (Biblioteca Nacional de España, Mss. 7075, ff. 8^v-10^r), el almirante de Castilla don Fadrique Enríquez interpretaba los males de España y la muerte del heredero de los Reyes Católicos como un “açote divino, causado por nuestros pecados” (Gonzalo Sánchez-Molero 1999: 873, nota 4).

54 Juan del Encina no se niega siempre a la composición de obras realmente consolatorias, como lo muestra la “Consolación hecha por Juan del Encina a un su amigo que estava muy triste por muerte de su madre”, en que el v. 64 afirma: “devéis de consolar” (Pérez Priego 1996: 338). Es cierto que la “tierna juventud” del príncipe (v. 23 del romance) es lo que aumenta el dolor.

a España del príncipe para que muriera y penara “sin dar fin a [s]u penar”. En el villancico, confirma que es inútil buscarle consuelo a “quien más muere con la vida” (v. 21). La reescritura devota de un motivo clave de la poesía amorosa no pudo pasar desapercibida: de la misma manera que el enamorado quiere seguir sufriendo para demostrar la fuerza de su pasión, España tiene que perseverar en el dolor, con el fin de manifestar el amor que sentía por el príncipe don Juan y de demostrar que es capaz, como perfecta católica, de aceptar la prueba enviada por Dios⁵⁵. Pretender consolarse representaría pues, una traición al amor debido a los monarcas, pero también a Dios.

6. Conclusión

Diego Catalán, en conclusión de su estudio de la tradición oral moderna del romance de “La muerte del príncipe don Juan”, afirmaba que “generaciones de cantores, pertenecientes a diversas comunidades humanas, han ido lentamente creando nuevas interpretaciones de la información recibida y organizándola de manera tal que su mensaje, no sólo pueda seguir siendo significativo hoy, sino abierto a nuevas interpretaciones en la mañana” (Catalán 2010). Juan del Encina perteneció a la generación de músicos y cantores contemporánea del acontecimiento histórico. Por eso, su romance y su villancico sobre la muerte del príncipe don Juan son un testimonio de la riqueza de la poesía de circunstancias originada por una de las “muertes traumáticas” (Marías 2020b: 288-289) más impactantes del siglo XV. Asimismo, da fe de la originalidad de la obra de un poeta y músico tan conocedor de la familia real, de su gusto por la polifonía, de su aprecio de las formas poéticas de su tiempo, pero también de su profunda religiosidad⁵⁶. Los poemas impresos como conclusión de la *Tragedia trobada* evocan el acontecimiento y sus múltiples repercusiones sin necesidad de detallar nada, sin apoyarse en una escenificación del anuncio de la muerte a la madre⁵⁷, y legitiman el imposible consuelo al hacerlo coincidir con el esquema de salvación del Job bíblico. Su difusión en un pliego suelto incunable manifiesta el impacto de la muerte del príncipe más allá del círculo cortesano próximo a la familia real. Da fe de la “*estrategia* editorial” de un poeta en búsqueda permanente de fama (Infantes 1999) y capaz de asegurar, “con la imprenta, la promoción directa de sus ediciones” (Beltrán 2005: 81): contribuye, así, a dibujar el panorama de los “gustos estéticos y aficiones temáticas y/o culturales del destinatario” (Di Stefano 2021: 208), o sea del auditorio del romancero a finales del siglo XV.

55 La reacción de la reina Isabel, referida por numerosos contemporáneos suyos, deja pensar que supo asumir el modelo bíblico: “en el modo ejemplar y en la conformidad con que supo soportarlo, estriba uno de los pilares de su perfección interior hasta el punto de poder ser considerada como un trasunto real del Libro Sagrado de Job” (González Sánchez 1998: 28).

56 Se hace eco de la variedad de representaciones de la muerte en la sociedad culta de los reyes Trastámara, originadas en la Pasión de Cristo y en la de los amantes, con sus matices concretos o imaginados (Dumanoir 2022b).

57 El romance “Hablando estave la reyne” (Dumanoir 2022a: 109-110), que evoca la muerte del príncipe Alfonso de Portugal en julio de 1491, escenifica el momento en que la soberana se entera de la muerte del prometido de la infanta Isabel, primogénita de los Reyes Católicos (Marías 2017: 403).

7. Apéndice

Para editar ambos textos, conservamos la disposición en octosilábicos del incunable, pero transcribimos a una sola columna y no, como en el pliego original, a dos columnas⁵⁸. Reservamos la *u* para la vocal y la *v* para la consonante, sin normalizar los usos de *v* y *b* del español más contemporáneo. Excluimos la grafía *f*, utilizando de manera sistemática la *s*⁵⁹ reservada en el incunable para la fricativa sibilante en posición final. En la transcripción, no modernizamos la sintaxis, pero sí la puntuación, siempre y cuando permite acompañar el ritmo y el sentido de los textos⁶⁰. Editamos añadiendo las tildes y las mayúsculas según el uso actual, salvo en los casos posiblemente significativos⁶¹.

*Romance*⁶²

¡Triste España sin ventura,
 todos te deven llorar,
 despoblada de alegría,
 para nunca en ti tornar⁶³!
 Tormentos, penas, dolores 5
 te vinieron a poblar.
 Sembróte Dios de plazer
 por que⁶⁴ naciesse pesar.

58 El romance se imprime en la columna de la izquierda del folio 12^r, después de la rúbrica genérica “Romance” y de un espacio en blanco que lo separa nitidamente del último verso de la *Tragedia trobada*. El villancico entero ocupa la integralidad de la segunda columna. Va precedido de la rúbrica genérica “Villancico”. La rúbrica “fin” precede la última mudanza del poema.

59 Conservamos la consonante doble *ss* en el único caso de subjuntivo: “naciesse” (v. 8).

60 La puntuación original se limita a un punto final después de “consolar” en el v. 30 del romance. En el villancico, un punto marca el final de cada estrofa en los vv. 3, 10, 31, 38 y 45, con excepción de las vueltas 2 y 3, que terminan con dos puntos. Un punto también se añade después de la rúbrica “fin”, entre los vv. 38 y 39.

61 En el romance, añadimos la mayúscula habitual para “España” (v. 1) y “Dios” (vv. 7 y 24). En el villancico, añadimos la mayúscula habitual en “Dios” (v. 13). En el romance, conservamos las mayúsculas del texto original en la rúbrica “Romance”, en la primera palabra del *incipit* “Triste”, así como en la última anáfora de “Pierdes” (v. 19) y en las palabras “Príncipe” (v. 19) y “Reyes” (v. 20). Notamos que las mayúsculas conectan “pierdes” y “príncipe” de manera muy visual, subrayando así el tema del romance. No cabe duda de que las capitales iniciales de “Príncipe” y “Reyes” tiene que ver con la reverencia debida a la familia real. Sin embargo, no se observa lo mismo en el villancico, puesto que la palabra “príncipe” en el v. 5 no empieza por mayúscula. En el villancico, las mayúsculas se reservan para la rúbrica genérica y para cada primera palabra de cada estrofa. En ambos textos, añadimos mayúsculas al principio de cada frase.

62 En MP4a, la rúbrica es “Juan del Enzina” (Dumanoir 2022a: 122). Identifica el músico que compuso la polifonía, lo que es habitual en el *Cancionero musical de Palacio*.

63 Añadimos puntos exclamativos con el fin de subrayar el exordio en que la voz poética interpela a toda España. Seguimos en ello la edición de Higinio Anglés (Ánglés 1947: 109). La música polifónica de Juan del Encina, conservada en MP4a, sólo se indica para los versos 1-4, por lo cual nos parece lógico subrayar la unidad sintáctica de los cuatro primeros versos. No seguimos en ello a Pérez Priego 1996, porque introduce una coma al final de los vv. 1 y 2 y un punto y coma al final del v. 4.

64 Separamos “por que” aunque se escriba “porque” en el incunable, con el fin de subrayar la equivalencia de sentido con la conjunción final “para que”. No seguimos en ello a Pérez Priego 1996 que conserva una sola palabra “porque”.

Hízote la más dichosa para más te lastimar.	10
Tus vitorias y triunfos, ya se ovieron de pagar. Pues que tal pérdida pierdes, dime en qué podrás ganar.	15
Pierdes la luz de tu gloria y el gozo de tu gozar. Pierdes toda tu esperança, no te queda qué esperar. Pierdes Príncipe tan alto hijo de Reyes sin par.	20
¡Llora, llora, pues perdiste quien te avía de ensalçar ⁶⁵ ! En su tierna juventud, te le quiso Dios llevar.	25
Llevote todo tu bien, dexote su desear por que mueras, por que penes ⁶⁶ , sin dar fin a tu penar. ¡De tan penosa tristura, no te esperes consolar ⁶⁷ !	30

*Villancico*⁶⁸

*A tal⁶⁹ pérdida tan triste,
buscarle consolación
¡claro está qu'es⁷⁰ trayción⁷¹!*

Todo nuestro bien perdemos,
perdiendo príncipe tal. 5
Pérdida tan desyqual,
no ay con qué la consolemos⁷²:

65 Añadimos puntos de exclamación, lógicos si consideramos el doble imperativo.

66 Como en el v. 8, privilegiamos la grafía “por que” para expresar la finalidad. En el v. 37, corresponde con la versión del incunable. No seguimos a Pérez Priego (1996), que transcribe “porque”.

67 Añadimos puntos de exclamación para subrayar los versos finales del romance marcados por la intensidad del “tan” y la agudeza que consiste en concluir una obra consolatoria negando la eventualidad de cualquier consuelo.

68 En MP4, la rúbrica es “J dellenzina” (fol. 224”).

69 Separamos la aglutinación “atal” cuya grafía presenta variaciones en el villancico: leemos “atal” en los vv. 1 y 22, pero “a tal” en el v. 12.

70 De manera sistemática, separamos la forma “ques”, cuya aglutinación marca la anáfora, en los vv. 3, 10, 17, 24, 31, 38 y 45.

71 Añadimos puntos de exclamación con el fin de acompañar la fuerza de la afirmación.

72 Conservamos los dos puntos que marcan, en el villancico, el final de las cuartetos, y regularizamos su uso en las dos últimas mudanzas.

ningún consuelo busquemos,
que buscar consolación
¡claro está qu'es trayción! 10

Quien más consuela, más yerra.
A tal mal tan sin consuelo,
consuélelo Dios del Cielo,
pues no ay consuelo en la tierra:
a dolor que da tal guerra, 15
buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!

Trayción es conocida,
en dolor que tanto duele,
buscar cómo se consuele 20
quien más muere con la vida:
a tal vida tan perdida,
buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!

Biviendo vidas penadas, 25
los que pierden tal tesoro
no den descanso a su lloro,
lágrimas muy aquexadas:
a dichas tan desdichadas,
buscarles consolación 30
¡claro está qu'es trayción!

Aún más y más sentiremos
el perder que ya sentimos
y aunque un día lo perdimos,
cada día lo perdemos: 35
pues tan gran pérdida vemos,
buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!

Fin

Assí que fuerça forçada
y razón manda sufrir 40
y cada día sentir
vida más desconsolada:
a tristura tan sobrada,

*buscarle consolación
¡claro está qu'es trayción!*

45

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Ángel y SANZ, Jacobo (1999): *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- ANGLÉS, Higinio (ed.) (1947): *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, 1. Barcelona: C.S.I.C.
- ARCELUS ULIBARRENA, Juana María (2005): “La desconocida librería de Isabel la Católica que perteneció al príncipe don Juan (1486-1497)”, R. Alemany *et al.*, *Actes del X Congrés internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, I, 295-320.
- BALLESTER MORELL, Blanca (2021): “Catedral, universidad y corte: espacios de producción musical en la obra de Juan del Encina”, *Edad Media. Revista de Historia*, 2021, 22, 263-284.
- BARBIERI, Francisco Asenjo (ed.) (1945): *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. Buenos Aires, Schapire [1ª ed. (1890). Madrid: Tipografía de los huérfanos].
- BELTRAN, Vicenç (2005): “Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular”, *Revista de Literatura Medieval*, 17, 71-120.
- (2014): “Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidad entre música y literatura”, C. Esteve *et al.*, *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, 21-63.
- (2021): “Canciones y villancicos, para cantar y tañer (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento”, *Boletín de Literatura Oral*, Extra 4, 175-206.
- (2023): “La poesía de los primeros Trastámara: la sucesión portuguesa y los primeros romances”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, 122-129.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2009): *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2016): “Juan del Encina”, F. Gómez Redondo, *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- CABRERA SÁNCHEZ, Margarita (2018): “La muerte del príncipe don Juan. Exequias y duelo en Córdoba y Sevilla durante el otoño de 1497”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval*, 31, 107-133.
- CASTRO, Eva (2008): “La Biblia en el Romancero”, G. del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española. I. Edad Media*. Madrid: Editorial Trotta, 173-190.
- CATALÁN, Diego (2010): “Permanencia de motivos y apertura de significados: muerte del príncipe don Juan”, *Arte poética del Romancero oral II. Memoria, invención, artificio*. [<https://diegocatalan.blogia.com/2010/121801-arte-poetica-del-romancero-oral-ii-memoria-invencion-artificio.php>; 16/12/2023].

- DI STEFANO, Giuseppe (2014): “Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado”, *Revista de Poética Medieval*, 28, 211-224.
(ed.) (2017): *Romances, I. El primer siglo del romancero en el papel: c. 1421-1520*. Würzburg-Madrid: More than Books, e-book, Clásicos Hispánicos.
(2021): “Los pliegos sueltos poéticos postincunables y los romances”, *Boletín de Literatura Oral*, 4, 207-225.
- DUMANOIR, Virginie (2003): *Le romancero courtois*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
(2021): “Échos et relectures du *Livre de Job* dans la poésie castillane profane des chansonniers, au temps des rois Trastamare”, P. Cartelet y M. Guillemont (ed.), “¿A qué fui yo nascido? *Présence de Job dans les mondes ibériques, du Moyen Âge à l'époque moderne*. París: Classiques Garnier, 109-129.
(ed.) (2022a): *Romancero cortés manuscrito*. J. L. Martos (coord.). Alicante: Universitat d'Alacant.
(2022b): “La muerte en el romancero cortés manuscrito”, *Revista de poética medieval*, 36, 159-188.
- DUTTON, Brian y KROGSTAD, Jineen (1990-1991): *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal (1998): “Una muerte que cambió el rumbo de la Historia de España. La del Príncipe don Juan, acaecida el 4 de octubre de 1497”, *Isla de Arriarán*, XI, 15-48.
- HIGASHI, Alejandro y GARVIN, Mario (ed.) (2021): *El Cancionero de romances de Martín Nucio*. J. L. Martos (coord.). Alicante: Universitat d'Alacant.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (1999): “El príncipe Juan de Trastámara, un *exemplum vitae* para Felipe II en su infancia y juventud”, *Hispania*, LIX/3, 871-996.
- INFANTES, Víctor (1999): “Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético”. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-la-poesia-impresa-los-pliegos-sueltos-de-juan-del-encina-entre-el-cancionero-manuscrito-y-el-libro-poetico/html/c3a363bb-b819-4540-a56e-b824143660f0_3.html#I_0_; 15/12/2023]
- KNIGHTON, Tess (2019), “*Triste España sin ventura*, La muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)”, *Ciclo de miércoles. La música de los Reyes Católicos. Tres momentos históricos*, 3, 13-29.
- MARÍAS, Clara (2015): “Historia y ficción en el romance de la ‘Muerte del príncipe don Juan’. De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral”, M. Haro Cortés (coord.), *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, vol. 2. Valencia: PUV, 966-1009.
(2017): “Las muertes en torno a los Reyes Católicos en el Romancero trovadoresco y tradicional”, *Neophilologus*, 101, 399-416.
(2020a): “El romance de La muerte del príncipe don Juan y Tristán e Iseo: despedida, viaje y lamento de la amada”, I. Fernández-Ordóñez (coord.), *El*

- legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI*, vol. 2. Madrid: CSIC, 297-342.
- (2020b): “Poesía cortesana y tradicional para la historia de las muertes de las élites en la época de los Reyes Católicos”, F. Miranda García y M. T. López de Guereño Sanz (dir.), *La muerte de los príncipes en la Edad Media. Balance y perspectivas historiográficas*. Madrid: Casa de Velázquez, 287-315.
- MARTOS, Josep Lluís (2020): “Fuentes poéticas impresas: de la bibliografía material a la filología”, *Revista de poética medieval*, 34, 13-23.
- (2024): “*Tragedia trobada por Juan del Encina (POECIM/97*JJ)*”. J. L. Martos (coord.). *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*. Alicante: Universitat d’Alacant. [https://cancioneros.org/poecim; 14/07/2023].
- (2022): “Las ‘Coplas’ de Hernán Vázquez de Tapia a la muerte del príncipe don Juan”, *Revista de Poética Medieval*, 36, 271-306.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, DUQUE DE MAURA (2000): *El Príncipe que murió de amor: Don Juan, primogénito de los Reyes Católicos*. Madrid: Alderabán [1ª edición (1944). Madrid: Cultura Clásica y moderna].
- ORDUNA, Germán (1991): “Los romances del cancionero musical de palacio: testimonios y recepción cortesana del romancero”, E. Luna Traill (coord.), *Scripta philologica: in honorem Juan M. Lope Blanch*, vol. 3, 401-409.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1996): *Juan del Encina. Obra completa*. Madrid: Biblioteca Castro.
- (1997): *El Príncipe Don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época. Lección inaugural del curso 1997-1998*. Madrid: UNED.
- RODADO RUIZ, Ana María (2000), “*Tristura conmigo va*”: *Fundamentos de amor cortés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por A. L-F Askins y V. Infantes. Madrid: Castalia.
- ROMEU FIGUERAS, José (ed.) (1965): *La música en la Corte de los Reyes Católicos, IV/2. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. Barcelona: C.S.I.C. Instituto de Musicología.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (1993): “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: ‘Se canta al tono de’”, *Revista de musicología*, 16/3, 1505-1514.
- YSERN, Paulina (2004): “El príncipe don Juan de Trastámara, señor de Écija”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 31, 605-629.
- RUFO YSERN, Paulina (2004): “El príncipe don Juan de Trastámara, señor de Écija”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 31, 605-629.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (1993): “Literatura consolatoria en torno a la muerte del príncipe don Juan”, *Studia Historica. Historia medieval*, XI, 157-170.
- SULLIVAN, Henry W. (1976): *Juan del Encina*. Boston: Twayne Publishers.
- TORO PASCUA, María Isabel (1999): “Esperanza y fin de la dinastía Trastámara. El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, en la historia y en la literatura”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 630, 3-6.

- (2008): “La Biblia en la poesía de cancionero”. G. del Olmo Lete (dir.), *La Biblia en la literatura española. I. Edad Media*. Madrid: Editorial Trotta, 125-172.
- VALENCIANO LÓPEZ DE ANDÚJAR, Ana (2015): “Pasado y ‘presente’ del romancero noticiero: reflexiones en torno al enfoque poético de la muerte”, P. Ferré, P. M. Piñero Ramírez, A. Valenciano López de Andújar. *Miscelánea de estudios sobre el Romancero: homenaje a Giuseppe Di Stefano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 535-556.
- VAL VALDIVIESO, María Isabel de (2004): “Isabel I de Castilla”. M. I. de Val Valdivieso y J. Valdeón Baroque, *Isabel la Católica, reina de Castilla*. Valladolid: Ámbito, 11-94.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Virginie Dumanoir es doctora en Filología Románica por la Université de Provence y profesora titular de la Université Rennes 2 (Francia). Fue alumna de la École Normale Supérieure de París y miembro de la Casa de Velázquez de Madrid. Sus investigaciones se centran en el romancero peninsular antiguo: estudia los temas, la composición, reescritura, transcripción y transmisión del romancero cortés manuscrito desde principios del siglo XV hasta mediados del siglo XVI y del romancero incunable. También se dedica a estudiar los ecos de la corte de los primeros Trastámara en el romancero anterior a 1600.

Fecha de envío: 27-09-2023

Fecha de aceptación: 23-12-2023