



Juan del Encina como poeta lírico (1)

POR

MANUEL GARCIA BLANCO

Catedrático de la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca

Desde que Menéndez y Pelayo asignó a nuestro poeta la categoría de ser «el ingenio más digno de estudio entre cuantos florecieron en la corte de los Reyes Católicos», su figura se nos presenta envuelta en los cendales de una atención que gana puntos con el tiempo. No otra cosa merece por su posición personal en una época de cruce entre el medievalismo y lo renacentista.

Esa concentrada atención lo ha colocado en su merecido sitio de «patriarca del teatro español», y ha incorporado su nombre al de los más originales cultivadores de nuestra música. Y aunque parece que nada, o muy poco, es lo que resta por decir, siguen en pie ciertos problemas en cuanto atañe al poeta salmantino. En su vida

(1) Conferencia pronunciada el 18 de septiembre de 1943, en el IV Curso de Verano de la Universidad de Oviedo.

y en sus dedicaciones artísticas. Por estimar que entre las segundas no ha gozado de las debidas inquisiciones su modalidad lírica, me he permitido elegir ésta para tema de esta lección.

AMBIENTES SUCESIVOS EN QUE SE MUEVE

Como un quehacer previo me he impuesto el de recordar, de un modo esquemático, las circunstancias que rodean la vida del poeta, buscando en ellas la explicación de sus reacciones como artista.

I: *Ambiente familiar*.—Aun siendo muy escasos los datos referentes a los primeros años de su vida con que contamos, gracias a las investigaciones de mi compañero en la Universidad salmantina Ricardo Espinosa (1), disponemos de los siguientes. Hijo de un menestral humilde, seguramente zapatero, que aparece viviendo en Salamanca hacia 1481, nos sorprenden en aquel hogar modesto las varias actividades de los hermanos del poeta.

Diego, es maestro en Artes, y catedrático de Música más tarde en la Universidad de Salamanca. *Miguel*, capellán del coro, y racionero en su catedral. *Pedro*, de quien sabemos muy poco, y a quien encontramos en Málaga, donde toma posesión en nombre de su hermano Juan, de la canonjía que le fué adjudicada estando en Roma. *Francisco*, bordador de oficio. *Antonio*, procurador. El apellido familiar es Fermoselle, que Pedro cambia por el de Hermosilla, y Francisco, es conocido también como «del Encina», el mismo que eligió Juan, movido por razones a que más adelante hemos de referirnos.

En este hogar modesto y numeroso se cría nuestro poeta. Las varias dedicaciones de sus miembros han de ejercer notable influencia sobre aquél. Al arrimo de la iglesia será mozo de coro, y luego capellán; y a la sombra de la Universidad adquirirá cierta cultura

(1) Ricardo Espinosa Maeso, «Nuevos datos para la biografía de Juan del Encina», «Boletín de la Real Academia Española», Madrid, 1921, VIII, páginas 640-656. Para otros extremos de la vida de Encina, a que luego se alude, ténganse también en cuenta estos trabajos. R. Mitjana, «Nuevos documentos relativos a Juan del Encina», «Revista de Filología Española», Madrid, 1914, I, págs. 275-288, y Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, «Juan del Encina en León», Madrid, 1909.

clásica, subsistiendo en su obra ciertos recuerdos de su vida escolar. Finalmente, no es improbable que fuese su hermano Diego, quien le enseñara música.

II: *Ambiente eclesiástico*.—Es el más constante a lo largo de su vida, y el de más variados escenarios.

Se inicia en la propia Salamanca, como mozo de coro de la catedral. Apartado circunstancialmente de él, durante los años que pasa en Alba de Tormes, sirviendo al Duque, no pierde la esperanza de lograr una situación definitiva. Cuando en 1498 muere Fernando Torrijos, aludido en una de sus églogas como «el huerte canticador», aspira a ocupar su puesto en el Cabildo, pero tiene en frente a Lucas Fernández, que cuenta con el apoyo de aquél, influenciando acaso por su tío, el Arcediano de Alaraz. Derrotado Encina en sus aspiraciones, su primer impulso es poner pleito al Cabildo, pleito que aún duraba en 1503, fecha en la que ya se encontraba en Roma, y que no es el único que promueve en los medios eclesiásticos.

Pero desconfiando, quizás, de lograr algo, se deja llevar por otro impulso de más rango: abandonar Salamanca marchando a Roma. En una de sus poesías, recogida en el «Cancionero Musical» que publicó Barbieri, se descubren, si no las razones de su decisión, sí un poso de amargura por no haber sido agraciado en su demanda:

«Sábeta que ya no quiero
por esta tierra morar,
.....
más quiero entre los agenos
morir y servir de balde,
que esperar a ser alcalde
siendo a mengua de hombres buenos,

Porque este lugar me aburre,
tengo del gran sobrecejo;
soncas, para tal concejo
basta cualquier zurreburre.

Su interlocutor intenta disuadirle, apelando a razones materiales:

«si estás a lumbre de pajas
no podrás calor tomar»,

a las que él donosamente rebate con aldeana cazurrería:

«que quien en peñascos ara
muy mal puede barbechar».

La alusión concreta a su fracaso como pretendiente a la plaza de cantor en la catedral, aparece aquí:

—«Más no sé do quieres ir
que muy buen terruño es éste».

—«Por tal terruño no abogues,
perdona, zagal, si yerro,
que más sienten de cencerro
que no de buenos albogues»,

mención clara de las pruebas musicales a que los opositores fueron sometidos. Y como remate, la natural promesa jactanciosa de quien se marcha airado de su tierra:

«Desque me haya desterrado
sonarán más que de veras
mis voces...

Tarde o nunca volveré,
quédate con Dios, amigo,
harto bien llevo conmigo
en llevar esto que sé».

Roma.—Desligado ya de Salamanca, encontramos a nuestro poeta en la ciudad eterna en 1502, donde permanece—con ausencias más o menos dilatadas—casi veinte años de su vida. Su permanencia en ella, se interrumpe con sus visitas a Málaga, de cuya catedral ha sido nombrado Arcediano, y para cuyo Cabildo gestiona diversos asuntos en Sevilla y en la corte, y con su traslado a León,

cuyo priorato se le encomienda en 1519. Y de Roma sale para su viaje a Tierra Santa, en cuya ciudad de Jerusalén, cincuentón ya, canta su primera misa.

Las actividades musicales con que inicia su vida eclesiástica en Salamanca, son probablemente continuadas en Roma, pero la influencia decisiva que del ambiente romano recibe, la percibimos en su producción dramática, especialmente en su «Farsa de Plácida y Vitoriano» representada en aquella ciudad en 1513. Fuera de este detalle, y de la insinuación de Gallardo de un presumible encuentro en Roma con Torres Naharro, a quien parece aludir en uno de sus villancicos, la estancia de Juan del Encina en ella la conocemos muy imperfectamente.

Provisionalmente bueno será reiterar la enumeración que hace el profesor norteamericano Wickersham-Crawford (1) de acontecimientos coetáneos ocurridos en Roma, que por ser coincidentes con sus estancias allí, bien pudieron tenerle como espectador atónito y sorprendido; todos ellos de mucha monta: La colocación de la primera piedra de la iglesia de San Pedro, la pintura por Rafael de los frescos en la Cámara della Segnatura, la decoración de la Capilla Sixtina por Miguel Angel, la muerte del Papa Julio II, y la coronación de su sucesor León X.

Pero si la trascendencia de esta calendario suntuoso es innegable, y las dotes artísticas de Encina ciertas, es arriesgado vaticinar y menos decidir, hasta qué punto influyeron en su presunto espectador. No se olvide que su «Cancionero», en el que ya está gran parte de su obra, data de sus veinticinco años, y el resto de aquélla es parvo para sustentar apreciaciones esenciales. Pero es preciso, sin embargo, conceder un margen de posible acción influyente a este escenario impar de su vida.

III: *Ambiente universitario*.—La parquedad de datos allegados es tan incuestionable, como la presencia en su obra de abundantes

(1) J. P. Wickersham-Crawford. «The Spanish Drama before Lope de Vega», Philadelphia, 1922.

recuerdos y positivas influencias de su paso por las aulas salmantenses.

Menéndez Pelayo supuso a Encina como uno de los primeros discípulos de Nebrija, que por los años mozos del poeta había abierto en la Universidad su «estanco de latinidad». La aportación documental de Ricardo Espinosa atestigua sus estudios universitarios hasta obtener el título de Bachiller, y la protección que logra de don Gutierre de Toledo, maestrescuela del Estudio, que le abrirá las puertas de la residencia ducal de Alba de Tormes.

Pero la huella universitaria es patente en su obra. Y la influencia de Nebrija, innegable. He aquí unos florones:

1.—Las elegantes paráfrasis que hace Encina de las «Bucólicas» de Virgilio—cuya consideración es básica para un entendimiento de sus actividades dramáticas—nacen seguramente de una insinuación del nebrissense. (Alguien ha recordado cómo Sancho de Nebrija nos ha dicho que su padre escribió una «Ecphrasis virgiliana»). Y desde luego de las aulas salmantinas proceden los conocimientos clásicos que le permitirían acometer la empresa, que tiene todo el aire de un juvenil y académico renacentismo, anterior al viaje a Italia.

2.—Otra de las obras de Encina, el «Arte de poesía castellana» —matiz preceptista de su producción—es fruto típico, y ya lo señaló Menéndez y Pelayo, del ambiente universitario de Salamanca. Y más concretamente, de las enseñanzas de Nebrija, cuyas normas gramaticales codifica para usos poéticos. Superando a los preceptistas medievales nos ofrece abultados rasgos de ascendencia clásica, en la valoración del arte, en la aspiración hacia una métrica de aquel tipo, en esa unión fecunda del ingenio con el estudio. Y al dedicar esta obra al Príncipe don Juan, cita reiterada y reverencialmente al maestro Nebrija.

3.—No sólo en el teatro, cuyo «Aucto del Repelón» es una página de la picaresca estudiantil en pugna con el medio aldeano que asoma por la ciudad, hasta en sus obras menores de carácter burlesco, palpitan recuerdos y nostalgias de los años universita-

rios. Su «Astronomía» es parodia de un catedrático del Estudio, y su «Almoneda» es el inventario del ajuar de un estudiante pobre.

4.—Finalmente, hay un problema biográfico en Juan del Encina que puede resolverse a la luz de su permanencia en las aulas salmanticenses: el de su propio nombre. Esa sustitución del apellido familiar Fermoselle, por el más trascendental de «Encina» ya preocupó a nuestros investigadores. Replanteado hace pocos años por Giménez Caballero, (1) nos parece muy sugestiva, su hipótesis. Según ella, que el «Encina» fuese apellido materno o nombre del lugar donde el poeta naciera, no es improbable. Pero que lo eligiera, eso es ya resultado de una ideología coetánea, es toda una actitud renacentista, reflejo de un orden estético predicado por Nebrija, quien empezó por dar ejemplo al desdeñar su Martínez de Cala familiar, por el Lebrija topográfico de su cuna andaluza. Si recordamos el prestigio milenar de la encina, árbol bucólico, cargado de significados y de valoraciones clásicas, la conjunción renacentista—Universidad, Nebrija, Virgilio—actúa, o pudo actuar, de manera decisiva.

IV.—*Ambiente cortesano*.—Desdoblado en dos. Uno básico: el de la corte ducal de Alba. Otro adventicio y circunstancial, en relación con el primero: la del Príncipe don Juan en Salamanca.

De 1492 a 1498, sirve a los Duques. Justamente la época en que publica su «Cancionero», a cuyo logro en las prensas salmantinas no debió ser ajena la influencia decisiva de sus valedores. El acceso a la corte ducal, se lo facilita don Gutierre de Toledo, maestrescuela de la Universidad, y en las estancias de aquel castillo a orillas del Tormes, no lejos de Salamanca, nace el teatro español, brizado por un paisaje que, más tarde, aprisionará el andar de Garcilaso, el amor de Lope por su primera mujer, y las cuitas teológicas de Calderón.

(1) E. Giménez-Caballero. «Hipótesis a un problema de Juan del Encina», «Revista de Filología Española», Madrid, 1926, XIV, págs. 59-69.

En la cámara ducal,—«muy alegre e ufano porque sus señorías ya le habían recibido por suyo»—presenta Encina sus primeras églogas de tema navideño, evocando el ciclo de la Pasión y Resurrección del Señor, o con tema profano, de Carnaval o de Antruego, intervenidas sus acciones respectivas por rústicos pastores que acusan en su primaria morfología un señalado contraste, no con el tema, sino con sus oyentes. Con razón dijo Américo Castro que «sólo una proyección sesgada e irónica de los orígenes de este teatro, puede dar sentido a este acceso de lo rústico en un medio señorial».

Coincidiendo con sus servicios a los Alba, logra tener acceso el poeta a la corte del Príncipe don Juan. Ante él se representa su égloga del Amor, en 1497, con ocasión de sus bodas con la princesa doña Margarita, y al infortunado príncipe dedica Encina su «Arte Poética» y sus «Bucólicas» virgilianas». El último homenaje a su regio protector—de quien era paje don Fabrique de Toledo a quien servía nuestro poeta—se lo depara la infeliz coyuntura de su muerte, ocurrida en aquel mismo año, y a cuya memoria dedica, dentro de la tradición alegórica, su «Tragedia trovada a la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan».

Junto al ambiente universitario, es este de los escenarios cortesanos que el poeta frecuenta, el más trascendental e importante de su vida.

V: *Lo Vernáculo*.—No quedaría lograda esta evocación de Encina, si a esta sucesión cambiante y encontrada de los ambientes en que se mueve, hurtásemos la del elemento vernacular, nativo, autóctono, que informa a su manera de sentir, y es motor de sus reacciones artísticas. En otros términos, a todos esos medios, apenas entrevistados, tiene acceso un hombre, un artista, que de ellos recibe enseñanzas y sugerencias, pero a los que lleva su peculiar modo de ser.

Esto entronca originariamente con su procedencia, el lugar de su nacimiento, sus primeras impresiones, su base cultural, su captación de lo vivido, y se proyecta, finalmente, en toda su obra.

Todo lo que en ella no derive de los medios que el autor frecuentó, será la parte—más imprecisa y recatada por ser a la vez más entrañable—que a su propia personalidad corresponde.

Y partiendo, no de las causas—que nos son desconocidas— sino de las consecuencias estéticas patentes, lo que más hiere nuestra sensibilidad es el lenguaje. Justamente por él, se nos presenta Encina como un escritor dialectal, fiel en ocasiones a un medio lingüístico y deliberadamente arbitrario o convencional en otras. Sus reacciones, fruto de su temperamento, como sus alusiones, secuela de lecturas y conocimientos, están en su obra. Acercándonos a la parte de ella que hemos elegido, podremos distinguir la contienda entre dos tendencias: la perduración de valores medievales que aun conservan cierta vigencia, y la incorporación de nuevos efectos que van precisándose.

Y cumplido este propósito inicial, asomémonos ahora a sus poesías líricas.

EL POETA LIRICO

Aun cuando el severo y pulido Juan de Valdés opinara que nuestro autor «escribió demasiado», si tenemos en cuenta que su «Cancionero» sale de las prensas salmantinas en 1496, cuando el poeta cuenta veinticinco años, y que en él se contienen las tres cuartas partes de su producción, ésta, si no reducida, nos resulta desproporcionada, muy por bajo de la fecundidad que prometía este primer esfuerzo. Si por otro lado comparamos la significación innovadora de sus ensayos dramáticos, con la monotonía y falta de novedad que acusa la parte exclusivamente lírica, la desigualdad de trance apoya una disparidad de apreciación.

Pero no se trata de eso. Aunque su fama—bien merecida—de cultivador del arte musical, proyecte una luz maravillosa sobre su producción lírica, parte de la cual— los villancicos— incorpora a sus obras dramáticas, es lo cierto que no solemos prestar gran atención a las poesías que ocupan la primera mitad de su «Can-

cionero». Ni voy a rectificar un cauce que nuestra crítica tradicional ha trazado, ni voy a poner por las nubes todos sus versos a la sombra de su fama en otras actividades.

Símplemente aspiro a ésto: a señalar en sus obras líricas los matices que existen, sean viejos o nuevos, conserven normas ya periclitadas o apunten dictados inéditos. En una figura a la que gustan llamar Jano bifronte, sus dos caras siempre serán de interés, incluso por contraste. Y vamos a detenernos ante la menos observada.

La primera impresión que nos produce es la de encontrarnos ante un poeta de cancionero del siglo XV. Por la variedad de géneros cultivados y por la manera de enfocarlos. Y para verlo, dejemos esta denominación pedagógica, y con su propio «Cancionero» a la vista, respetando incluso el orden de su tabla liminar, veamos las modalidades que le atrajeron.

EL TONO RELIGIOSO

Lo representan cuatro extensos poemas dedicados a la Duquesa de Alba, cuya disposición recuerda los ciclos de representaciones sagradas en el teatro medieval. Al primero pertenecen, la Natividad del Señor y la fiesta de los tres reyes. Encajan en el segundo, la dedicada a la «Fiesta de la Resurrección» y a la de la Asunción de Nuestra Señora. El sentimiento escaso. La inspiración discontinua. Señalaremos dos notas.

1.—Un arcaísmo en la primera:

«y tú, Virgen excelente,
que mudaste en Ave el Eva,
dame la gracia presente,
que cuente graciosamente
aquesta graciosa nueva».

La paranomasia—Ave en Eva—es muy antigua. Su primer ejem-

plo aparece ya, aplicado a las mismas voces, en Berceo (1). Pero lo que en el siglo XIII, tiene candor e ingenuidad, es a estas alturas rebuscamiento. Para apoyar esta sensación, vayan esos tres versos finales, en que se juega con las palabras «gracia», «graciosamente» y «graciosa».

2.—La segunda nota ofrece más interés.

Para celebrar la Asunción mariana concierta el poeta un panorama musical, en parangón de coros angélicos, muy sugeridor. Aquí pisa terreno firme y saca a plaza, como en otro tiempo el Arcipreste de Hita, todo un arsenal de instrumentos músicos:

«aquel tocar de trompetas,
sacabuches, chirimías,
y aquellos *claros clarines*,
querubines, serafines,
haciendo mil melodías,
melodías y armonías,
con gran gozo y gran consuelo,
todas las tres jerarquías
diciendo noces y días:
¡Viva la Reina del cielo!».

Los «claros clarines» han llegado hasta Rubén, buen catador de nuestra poesía medieval; y el verso final tiene un rasgo impetuoso de copla popular.

(Sin embargo, no es aquí, sino en otra poesía profana, la titulada «El triunfo del Amor», donde hace gala de sus conocimientos instrumentales. Oigámosle:

(1) Erasmo Buceta. «Sobre una paranomasia en Gonzalo de Berceo». «Revista de Filología Española», Madrid, 1921, VIII, páginas 63-64. En él se alude a la antigüedad del empleo de esta figura de dicción; y se cita también un ejemplo de ella en Gil Vicente.

«Sacabuches, chirimías,
 órganos y monacordios,
 módulos y melodías,
 baldosas y cinfonías,
 dulcemeles, clavicordios,
 clavicémbalos, salterios.

.....
 harpas, manando sonoro,
 vihuelas, laudes de oro,

atambores y atabales,
 con trompetas y añafles,
 clarines de mil metales,
 dulzainas, flautas reales,
 tamborinos muy gentiles.

Ya observó Asenjo Barbieri que el estilo musical de Encina era más propio del género profano que no del sagrado que entonces se usaba. Algo de eso ocurre en su poesía).

Pero sigamos. Salvo dos composiciones religiosas de circunstancias, dedicadas a la construcción de sendas iglesias, una en Villoruela (Salamanca), y otra en San Pedro de la Zarza (Zamora), el resto son obras de devoción.

(Sirva de ejemplo para este gusto por el juego de vocablos, una estrofa de la primera de las poesías de circunstancias, la dedicada a Santa María de la Alta, en la localidad salmantina citada:

«¡Oh Virgen alta, muy alta,
 de los cielos alta sierva,
 muy perfeta, muy sin falta,
 bien del bien que el bien esmalta,
 paz de toda nuestra guerra!»)

Las obras devotas son, unas originales, como la dedicada al Crucifijo, o una interpretación que nos ofrece del «Memento homo». Las restantes son traducciones de salmos u oraciones, cuyo

problema no es de fidelidad, sino de galanura y emoción. Y si aquélla es grande, ésta queda, en cambio, muy por bajo de la tarea de sus contemporáneos, fray Iñigo de Mendoza, fray Ambrosio de Montesino, o Padilla, el Cartujano.

Todavía encontramos en la interpretación que hace Encina del «Memento homo», un eco retrasado de las coplas manriqueñas, en el gusto por las enumeraciones históricas:

«¿Qué fué de los Macedones
y los nuevos babilonios,
qu'es de los lacademonios,
de los Brutos y Zenones?
¿Qué es de los recios lacones
de los citas y amazonas,
los partos y mermidones?
¿Qué es de los claros varones
a quien fama dió coronas?
¿Qué es de mil cuentos de cuentos
de grandes hombres pasados
dinos de ser memorados
por muchos merecimientos?
Nuestros tristes nacimientos
son massados de tal massa,
que nacemos carcomientos,
y al tiempo que más contentos
ya la vida se nos pasa».

Lo que en los poetas del «Cancionero de Baena», que preceden a Jorge Manrique esbozando ciertos detalles del tema, tiene la significación y la gracia aún no acordada de lo prenuncial, es ahora, a fines ya del siglo XV, repetición manida de lo que fué dicho antes para siempre.

LO ALEGORICO

También en este matiz de su obra es bien visible el avatar. Toda la corriente alegórica cuatrocentista, pero al otro lado de la cumbre poética que representan el marqués de Santillana y Juan de Mena. Hasta en el mantenimiento de títulos ya agotados.

Citaremos el «Triunfo de la fama», cuyas cincuenta octavas en dodecasílabos, aspiran a ser la crónica poética del reinado de los Reyes Católicos, hasta la conquista de Granada. Y a ellos la dedica. La ficción alegórica, con la intervención de una fuente Castalia donde beben los poetas famosos del tiempo, y entre ellos Juan de Mena que le conduce a la casa de la Fama, es del tipo panegírico estudiado por el profesor norteamericano Post. (6) Con las mismas invocaciones eruditas, sueños y visiones en tropel, todo cuyo aparato culmina en una celebración de las glorias nacionales.

Más extenso aún—cerca de mil quinientos octosílabos—es el «Triunfo de Amor», dirigido a don García de Toledo, hijo primogénito de los duques de Alba, muerto pocos años después, en 1510. Los ornamentos alegóricos son los de costumbre: sueño del poeta, intervención de Cupido, visita a palacios maravillosos, fiestas en el alcázar de Venus y un banquete final al que concurren la Prudencia y la Hermosura. Representa esta obra una regresión a temas medievales, no sólo en cuanto a su forma de panegírico, de fácil identificación, sino también en cuanto al empleo de amorosas alegorías.

La tercera gran obra de este tipo—también en octavas—es la «Tragedia trobada a la dolorosa muerte del Príncipe don Juan». Este doloroso trance, la muerte de este príncipe, que, como escribió Unamuno visitando su tumba en Avila, «pudo haber sido un porvenir que nunca fué, una realeza entrañadamente española, de

(6) Chandler Rathfon Post. «Mediaeval Spanish Allegory». Cambridge, Harvard. Oxford. 1915.

roca, que no de cepa castiza», era magnífica coyuntura para la eclosión poética. Y así ocurrió.

Del lado culto, entre el duelo de los poetas cortesanos, superando al «Panegírico» de Hernán Vázquez de Tapia—en opinión de Menéndez Pelayo—, debe figurar este poema de Encina. La sinceridad de su dolor es patente, y a ello le obligaba su condición de protegido del infortunado príncipe, pero sobre todo el duro contraste, el agudo recuerdo de haber presentado pocos meses antes en su cámara regia la égloga del Amor, con ocasión de sus bodas. Porque de la mano de nuestro poeta entra en aquel ambiente exquisito el sentimiento amoroso como algo vital y místico, cuyo elogio es puesto en boca de un pastor.

Del lado popular, en ese dualismo tan del primer Renacimiento, que luego será haz y envés de nuestras Letras, están los romances tradicionales que cuentan y lloran la muerte del Príncipe don Juan. Todavía viven en la memoria del pueblo, no solo en España sino entre los judíos de Levante.

Sólo nos resta aludir al pomposo elogio que dedicó a otro de sus protectores, a don Gutierre de Toledo, maestrescuela del Estudio salmantino, en octavas muy cuajadas de alusiones mitológicas. Una vez más, lo artificioso de éste género—pasajeramente superado en la poesía anterior—agotado ya por estas calendas, se pone de relieve en esta obra de Encina, quien inconscientemente acaso, parece subrayarlo con sus concesiones a fáciles retóricas y a malabarismos verbales.

LO AMATORIO

Tampoco en esta veta poética de lo amoroso se aparta Encina de los Cancioneros del siglo XV. El tono es circunstancial, no rebasa las lindes de un discreto galante, y aunque su habilidad es visible, aún perdura mucho en su modo de expresarse del casuismo amoroso de la Edad Media.

La veintena de estrofas octosilábicas de su poesía «Contra los

que dicen mal de mujeres», es un eco más, y no muy original del añejo tema boccacciano sobre el vituperio y alabanza de aquéllas. El primer gesto lo adopta en España, entre otros, el poeta catalán Pere Torrellas, el segundo culmina en el libro de «las claras e virtuosas mujeres» de don Alvaro de Luna. Encina, como el condestable, rompe su lanza a favor de ellas:

«Callemos nuestra maldad,
nuestros engaños, con arte,
pues ellas son, en verdad,
inclinadas a bondad
todas por la mayor parte».

Otras poesías, como la dirigida a las damas, nos parece—salvo en la mejor expresividad—un eco redivivo de los decires de Cancioneros anteriores. Sin atisbo alguno de originalidad y con un mayor jugueteo aún de términos semejantes, fiel a viejos tecnicismos, como el de encadenar los versos o el replicar por los mismos consonantes. Sin embargo, queremos destacar, como afortunado antecedente, la poesía que dirige a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer. Se trata de un *abc* de amor, en que las letras juegan con las perfecciones femeninas y los afectos del poeta.

Es la A por el amor,
por la B vuestra beldad,
por la C la crueldad
y por la D mi dolor.

Lo artificioso del recurso es claro. Muy arraigado en los «Cancioneros» medievales, llega al teatro de Lope, en cuyo «Peribáñez y el Comendador de Ocaña» escenifica un *abc* de este género.

Son muchas más, pero nada nuevo nos dicen, las composiciones amatorias que Encina dedica a su amiga en las más diversas y extrañas ocasiones: en Cuaresma, o porque le dió un «regajo de pan», o porque se le escondía, o porque le alojaron donde ella había estado, o porque le pidió un gallo para correrlo en su nom-

bre. La impresión de anacronismo—cincuenta años de retraso—que estas poesías despiertan, es lo primero que su lectura descubre. Y por si el ánimo vacilase, hasta nos encontramos con una despedida al Amor, del corte de la que compusiera el Arcediano de Toro, hacia 1400, sólo que ahora el poeta le hace replicar por los mismos consonantes.

De otro tipo más pretencioso son tres composiciones amatorias, todavía en este gusto arcáico y medieval: Un testamento de amores, una confesión de amores, y una justa de amores. Se trata de tres parodias, la primera con toda la terminología jurídica de los «item más», las mandas, los legados, etc. La segunda, remeda los elementos de la confesión, y es un anticipo, inofensivo, de la que luego hará en sus obras dramáticas, en la «Farsa de Plácida y Vitoriano», cuya vigilia de la enamorada muerta lo es del Oficio de Difuntos, modalidad corriente en aquel tiempo. (Basta recordar las «Liciones de Job» de Sánchez de Badajoz; los «Siete gozos del amor» de Rodríguez del Padrón, y los «Diez mandamientos de amor» del «Cancionero General»).

La «Justa de amores», es una reproducción colorista y afectada de un torneo caballeresco, en la que nos describe sus propias armas y las de su enamorada.

Me he detenido más de lo necesario en este matiz de su producción lírica, porque este Encina que teoriza sobre el amor poniendo en juego viejos resabios y zurcidos andadores, es el mismo poeta que en su obra dramática utiliza el mismo sentimiento humano, pero en su trayectoria renacentista, no despojándolo en ocasiones de su prestigio medieval. Nos interesa, pues, señalar cómo este poeta del amor insulso, en la parte lírica de su «Cancionero», tan apto para lo frívolo y cortesano, es en su otra faceta, en el teatro, el portador de sensaciones y temas renacientes. Y eso ya en los primeros escauceos dramáticos ante la corte ducal de Alba.

LO BURLESCO

No podía faltar esta modalidad en un poeta de cancionero. En el caso de Encina, además, tuvo un alcance insospechado, ya que le deparó una fama de rango quevedesco, que fué causa de una estemporánea recordación de este menester suyo, convirtiendo su nombre en tópico folklórico durante los siglos XVII y XVIII. Por eso nos detenemos ante estas obras que contribuyeron a labrarle un pedestal de hombre disparatado. Tres son las composiciones que lo integran.

1: *«Almoneda Trovada»*.—Especie de inventario que hace de sus bienes un estrafalario bachiller Babilonia, malbaratándolos para irse a estudiar a Bolonia. Literariamente es un tópico de la literatura medieval, a propósito del cual ha sido recordado el «Petit testament» del poeta francés Villón. Aunque los elementos fantásticos no escasean, como documento que refleja un recuerdo de los medios universitarios, tiene cierto interés. Acrecido además por contenerse en tales versos la primera mención del luego famosísimo Pedro de Urdemalas, y hacerse alusión a otras obras anteriores, como la colección de refranes de Santillana. He aquí una muestra:

«Y un libro de las consejas
del buen Pedro de Urdemalas
con sus verdades muy ralas,
y sus hazañas bermejas;
y unos refranes de viejas,
y un libro de sanar potras,
y un arte de pelar cejas,
y de tresquilar ovejas
y más muchas otras cosas».

2: En los *«Disparates trovados»*, y a tono con el título, se reúnen los mayores absurdos y se pasa revista a no pocos tópicos usuales

en el habla común. A ello se une un reiterado manejo de recursos verbales jugando los vocablos, tales como éstos:

«Acordó re mi fa sol»,
«y allí ví la *aljuba rota*».

Otras veces las imaginaciones que asaltan al poeta ofrecen una realidad descoyuntada, poblada de animales raros, impregnada de un sentido de la fauna y de la flora, que nos recuerda, en ocasiones, los paisajes de los cuadros del Bosco. Vaya una sola estrofa:

«Vino el miércoles Corvillo
todo de juego de cañas,
y salieron las arañas
con sus ropas de amarillo;
y después salió don Grillo
con el pié tirando barra,
y de envidia la cigarra
con su capa sin capillo
cavalgó en un argadillo».

Esta obra, inexplicablemente para nuestra sensibilidad de hoy, gozó de enorme boga. Numerosas veces reeditada, el propio Quevedo en su «Sueño de la muerte», sacó a escena al Juan del Encina de los «Disparates», junto a otros seres y personajes de fama folklórica, como el Marqués de Villena, el Rey que rabió, Pero Grullo, don Diego de Noche, Vargas, el de «Averígüelo Vargas», y el Otro del «Como dijo el otro».

«Habéis de saber—escribió Quevedo—que para hacer y decir disparates, todos los hombres son Juan de la Encina, y que este apellido de Encina es muy largo en cuanto a disparates».

La extraña fama de esta poesía, aún perdura en el siglo XVIII, a cuyo final crea Goya sus eternos disparates. Iriarte se cree obligado a imitarlos y el P. Isla utiliza el nombre de su autor, como seudónimo, para sus polémicas con el P. José de la Carmona.

III: *Juicio sacado de lo más cierto de toda la Astrología*.—He aquí otra muestra de esa literatura ingeniosa y fácil, cuya banalidad no

le promete larga vida. Primera muestra paródica de los famosos almanaques con previsión de hechos y augurios para el futuro, con la que se ha dicho que pretendió burlarse de un profesor de la Universidad salmantina en el siglo XV, un don Diego de Torres, aficionado a hacerlos, matemático y hombre extravagante al parecer, como su colega y homónimo del siglo XVIII, época en que también florece este género de literatura. Vaya una muestra:

«Será tanta la carcoma
de toda Francia y su tierra,
que con Italia habrá guerra
mientras la paz no se toma;
y según la guerra asoma
de lana será el estambre,
y habrá tanta hambre en Roma
que el que no tiene que coma
no podrá comer de hambre».

EL MAS ALTO ESCALON LIRICO

Llegamos ahora a la zona eminentemente lírica de la producción de Encina, la de sus canciones, romances y villancicos, en que su tarea poética se cruza y engalana con sus actividades como músico. El complemento pautado de este quehacer ha de buscarse en el «Cancionero musical», de la Biblioteca de Palacio, procedente de la de los Colegios Mayores de Salamanca, editado por Asenjo Barbieri, y en otras colecciones musicales de la época, entre ellas, el «Cancionero» llamado de Upsala, que editó R. Mitjana y estudió otro músico famoso, Leopoldo Querol (1).

(1) Francisco Asenjo Barbieri. «Cancionero musical español de los siglos XVI y XVII», publicado por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1890. Contiene 460 composiciones, entre ellas, sesenta y ocho de Encina, y R. Mitjana. «Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Upsala». Upsala. Véase también, Leopoldo Querol Roso «La poesía en el Cancionero de Upsala», Valencia 1932.

Sobre el carácter innovador de su música, esencialmente expresiva, cuando en Europa seguía interesando el contrapunto, han dicho su última palabra los técnicos correspondientes. Queden ahora recordadas estas dos afirmaciones sensacionales: 1.^a Encina eleva la primitiva forma de la lírica popular, y crea todo un orden poético y musical a base de sentimientos y armonías. 2.^a En la subordinación de la música a la poesía, juzga Barbieri que nuestro autor se adelantó a su siglo.

Y colocado ya en este alto sitio que por sus méritos le corresponde, volvamos a nuestro cometido de analizar su tarea poética. Sin perder de vista, claro está, su maestría musical. Y anticipando que esta parte de su producción, en la que se deja sentir también un aura renacentista, no es algo independiente de su trayectoria como poeta lírico. Es, sí, la evolución natural, la madurez jugosa, el nuevo horizonte, pero también la reminiscencia de lo anterior, el motivo perdurable que se acomoda a una nueva sensibilidad. Lo crucial, en suma, de su figura y de su época.

GLOSAS DE CANCIONES Y MOTES.

Siguiendo el orden de la primera edición de su «Cancionero» llegamos a una página, en que sin alarde tipográfico alguno, como a punto y seguido de lo anterior, nos asalta una rúbrica sencilla y escueta: «Glosas de canciones y motes por Juan del Encina». Forman este apartado once composiciones de arte menor, preferentemente en quintillas. Las canciones glosadas son dos, ambas de tema amoroso, expresada la segunda con cierta elegante afectación:

La primera dice así:

«Al dolor de mi cuidado
siempre le cresce tristura
mas nunca será mudado
por mal que diga ventura».

Nada sabemos de su autor, pero sí el nombre de quien le puso

música, un maestro llamado Gijón. Mereció ser glosada en muchos Cancioneros por diferentes poetas, uno de ellos Encina, quien de un modo extraño, recordando anteriores actividades suyas la vuelve a lo divino, aplicándola a los siete pecados capitales.

Le segunda canción es ésta:

«De vos y de mí quexoso;
de vos porque sois esquivá,
de mí porque nunca viva
si mi mal deciros oso».

(En «El castigo sin venganza» pone Lope en boca de Federico, una canción semejante, también glosada, cuyo apasionado discreto tiene la misma expresión pronominal).

Pone música a esta canción el flamenco Juan de Urrede, y nuestro poeta la glosa en quintillas, con poca habilidad, recordando aún en la expresión del sentimiento amoroso, el uso cancioneril de sus versos anteriores.

Estas glosas, como las de los motes, que les siguen, apuntan apenas un cambio de rumbo que se tantea. Mera propedéutica. La aguja oscila sin encontrar aún su norte.

LAS CANCIONES

Anotado el anhelante titubeo, entramos en el grupo de sus canciones originales. Salvo dos, de tipo religioso, y una dedicada a los Reyes Católicos, las quince restantes nos ofrecen otra vez el mundo de los amores terrenos, con dos proyecciones claras: una, sentenciosa, de tipo filosófico-moral; y otra, más sencilla, de gusto enteramente popular. El esquema es el mismo. Una copla inicial de 4, 5 y hasta 6 octosílabos, y una glosa de número doble de versos del mismo tipo, rematada con los dos últimos de la copla inicial.

He aquí dos ejemplos de canciones de tema amoroso, el más abundante:

Tipo artificioso, remedo del sesgo amoroso de sus poesías anteriores en que el casuismo cancioneril alcanza a la expresión ver-

bal. La rúbrica es la clave de tal juego: «A una dama que sacóme una ropa forrada de veros».

«Sin veros no tengo vida,
muero en veros por quereros,
entre veros y no veros
tengo la vida perdida».

Tipo popular:

«Las cosas que deseamos
tarde o nunca las habemos,
y las que menos queremos
más presto las alcanzamos».

La misma pobreza de la rima, jugando formas verbales, y lo sentencioso del tono, nos recuerdan el arte de tantas coplas populares. Como aquéllas en que con una tipografía pintoresca, se envolvían antaño los caramelos.

Sigue, pues, la etapa buceadora. Gimnasia poética. Fórmulas simples, y no poco lastre aún.

LOS ROMANCES

Viene después otra rúbrica: «Romances y canciones». En las segundas prosigue el tanteo. Con las mismas estrofas y con los mismos temas. Si bien en dosis más calibradas entre lo religioso y lo amatorio. Y entremezclados con ellas cuatro romances originales, a tres de los cuales puso también música. La del cuarto es de Alonso de Ribera.

Son estos romances de tema diverso. El primero es histórico, y es una celebración de la conquista de Granada. Comienza así:

«¡Qué es de tí, desventurado,
qué es de tí, rey de Granada...»

Poéticamente encaja entre los fronterizos tardíos, pero es muy inferior a ellos en vivacidad y soltura.

Los otros tres son amorosos, mejorando el perfil de discreto al gusto de los Cancioneros, para dar paso a sentimientos universales. De ahí que alguno de ellos admitiera luego la versión a lo divino. Sus primeros versos son así:

«Por unos puertos arriba
de montaña muy oscura...»

• • •

—«Mi libertad en sosiego
mi corazón descuidado...»

• • •

—«Yo me estaba reposando
durmiendo como solía...»

La inspiración y la factura acusan una modalidad culta. Y aunque cierto malabarismo verbal siga presente, percibimos ya una atención por lo popular, que es preciso consignar. De un lado, la asimilación—a trechos—del estilo. Hay versos enteros—aunque aislados—que recuerdan romances viejos. Compárese, por ejemplo, el que comienza «Por unos puertos arriba» con el romance de «La Infantina encantada».

Justamente en ese gesto de atención de los poetas cortesanos por un género tan popular como el Romancero, encuentra Menéndez Pidal una de las características de nuestro Renacimiento: la de valorar extremadamente lo popular, aunque sin amalgamarla indistintamente con la aportación culta. Encina, como hijo de su tiempo, adopta frente a los romances esa misma actitud. Al servicio de esta poesía, a la que el gusto de la reina Isabel abre las puertas de la corte, cautivado por aquélla, pone Encina su maestría musical, y suya es la melodía del famoso romance tradicional del «Conde Claros». Para ello no precisó alterar su esencia ni limar su contorno, bastó con ponerle un puro escabel melódico que acreciera su perdurabilidad.

De otra parte, este ensayo de romances de propia minerva que incluye en su «Cancionero». Como prueba de su interés por el género son algo evidente. Pero es que también representan el mantenimiento de una posición culta—visible en la rima consonante—que aspira a conservarse aparte, y como deslindada de lo popular. (Ya señaló Dámaso Alonso en un trabajo esencial sobre el realismo y el popularismo en nuestras Letras, que «el secreto de nuestro Renacimiento y de su consecuencia, el siglo de Oro, consiste en ser una síntesis de elementos contrapuestos» (1).

Encina poniendo música a un romance tradicional, y ensayando cultivar el género, aunque con ciertas restricciones formales, es buena prueba de ello.

LOS VILLANCICOS

Y ahora nos adentramos en el espacio poético donde nuestro poeta alcanza la cumbre lírica, justamente por síntesis de ambos elementos. En primer término nos ocuparemos de los villancicos no pastoriles, respetando la división que aparece en la primera edición de su «Cancionero», donde ya suman treinta y siete.

En cuanto a la forma responden a un esquema general. Una copla que lo inicia, y una glosa con dos, tres o más estrofas, cuyo verso final es el último de aquélla. El metro es el octosílabo. Este esquema ofrece variantes según la estructura de la copla inicial:

1.º Tipo pareado: «Vivirá tanto mi vida
cuanto vos seáis servida».

2.º De tres versos, los dos últimos pareados:

«Montesina era la garza
y de muy alto volar,
no hay quien la pueda alcanzar!»

(1) Dámaso Alonso. «Escila y Caribdis de la Literatura española». «Cruz y Raya», Madrid, octubre 1933, páginas 77-102.

3.º De tres versos, quebrado el segundo, en rima con el último:

«Ya no quiero ser vaquero,
ni pastor,
ni quiero tener amor»,

4.º Excepcionalmente, en un villancico que él confiesa ser ajeno, y cuyo motivo glosa, encontramos una copla inicial con cuatro versos:

«¡Oh castillo de Montánchez
por mi mal te conocí!
cuitada de la mi madre
que no tiene más que a mí».

Barbieri dice que el tema es histórico. Se trata de un prisionero condenado a muerte por causa de amores, y lo fecha durante la guerra civil al advenimiento de los Reyes Católicos. Lo cierto es que el asunto recuerda al del «Conde Claros», y que Fray Ambrosio de Montesino—tanta debió ser la fama—lo volvió a lo divino.

5.º Tipo de verso hexasilábico:

«Más vale trocar
placer por dolores
que estar sin amores».

Y ya en posesión del esquema (1)—poco complicado como vemos—agrupémoslos por su asunto: salvo siete, de tema religioso, los restantes son amatorios.

En los primeros notamos más acendrado el sentimiento, y en los segundos perdura el tono filosófico-moral, sólo en algunos. Los mejores, para mi gusto, estos tres de tema erótico, por la exquisita musicalidad de los elementos verbales, y alguno de ellos, por la

(1) En la obra citada de L. Querol (página 28), puede verse un cuadro de los distintos tipos de villancicos contenidos en el «Cancionero de Uppsala». No es mi propósito, ni oportuno ahora, hacer algo análogo respecto a los de Encina.

morosidad que sugiere el uso de términos arcaicos, como éste:

«Ojos garzos ha la niña
quien se los namoraría».
—Son tan bellos y tan vivos
que a todos tienen cativos,
más muéstralos tan esquivos
que roban ell alegría».

Doña Carolina Michaelis, (10) que estudió este villancico, ha sugerido que puesto que Encina lo glosó en su «Egloga del Amor», representada ante el Príncipe don Juan con ocasión de sus bodas, es casi seguro que la destinataria, y presunta poseedora de tales ojos garzos, debió ser la propia Infanta doña Margarita, esposa de su mecenas.

Literariamente es irreprochable, y no debemos olvidarlo como antecedente del celebrado madrigal de Gutierre de Cetina.

El segundo villancico que seleccionamos, es el que nos ofrece la entrecortada visión de un ave altanera, con calidades no menos estimables:

«Montesina era la garza
y de muy alto volar
no hay quien la pueda tomar».

Y el último es de un tipo impar, con un recortamiento expresivo y una pena tan honda que va muy bien con las coplas del sur español. Hasta por el tema, netamente carcelero, y por la innovación de repetir todo un verso:

No te tardes que me muero,
carcelero,
no te tardes que me muero».

Es como una súplica que se interrumpe con un epíteto que no

(10) C. Michaelis de Vasconcellos. «Nótulas sobre cantares e villancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina». «Revista de Filología Española», Madrid, 1918, V, páginas 337-366.

sabemos si es de agravio o de rendimiento. Gráficamente vemos a ese «carcelero» cuatrisílabo, preso él mismo entre los barrotes de sus dos versos guardianes, gemelos y exactos como ellos mismos.

Y ahora una observación final. Las perfecciones anotadas en las coplas iniciales de cada villancico, de que son índice las trascritas, no tienen lógica continuación en la glosa o en las vueltas. En éstas se vuelve a percibir el tanteo en busca de una expresión. Es irremediable, pero admirando la elegante rotundidad de las primeras, viene a nuestra memoria el tajante aforismo de Gracián: «Más obran quintasencias que fárragos». Pero no olvidemos que la quintaesencia lírica es inmanente.

LOS VILLANCICOS PASTORILES

A una docena—espléndida docena—de villancicos reservó Encina en la primera edición de su «Cancionero» el calificativo de pastoriles. A nueve de ellos les puso además melodía. Si la admirable conjunción de letra y música no lo pregonara, repetiríamos que aquí ya se mueve el autor en terreno firme. De esta zona proceden los más famosos testimonios antológicos de la obra lírica de nuestro poeta.

Ahora bien, lo pastoril es atuendo, mero personaje, uso poético. Los temas siguen su habitual agrupación: preferentemente amorosos, concesivamente religiosos y circunstancialmente históricos. Y he aquí también que lo popular—principalmente léxico—se nos presenta unido a lo culto, en esa colaboración asistencial y en ese deslinde estético de que antes hablamos refiriéndonos a nuestro tan regateado Renacimiento, por mentes extrañas.

Tomemos el tema histórico, que naturalmente se refiere a la guerra de Granada. A este asunto dedicó un romance en el que invitaba al rey granadino a abjurar de su religión, y en él reincide con un villancico, del que nos dice, por cierto, que lo ha concebido como «deshecha» o glosa del romance. El carácter ensayista de éste gana precisión. Y por esta vez la glosa supera a lo glosado.

Dando por ocurrido el hecho, deja a los moros con su pesar para concentrar su atención en unos pastores salmantinos, que al saber la nueva, como en el relato de Belén, se disponen a trasladarse allí.

«Levanta, Pascual, levanta,
aballemos a Granada
que se suena que es tomada».

El esquema es el mismo de los villancicos no pastoriles, salvo la mayor amplitud y extensión de la glosa.

Análogamente ocurre con el tema religioso. Dejando a un lado las atriciones, las quejas devotas y promesas de bien obrar, son pastores los que vistiendo sentimientos del poeta van a dejarnos ver supremas verdades de la Religión. De un lado, el pastor en su dimensión humana, como portador de temas trascendentales. Del otro, como ha dicho Vossler, lo divino transverberando lo cotidiano como el sol atraviesa a la nube.

«Anda acá, pastor,
a ver al Redentor».

• • •

—Yo quiero llevarle
leche y mantequillas
y para empañarle
algunas mantillas,
por ir con amor
a ver al Redentor».

Todo un mundo primario henchido de poesía.

La sinceridad de los sentimientos anima a las rudas figuras pastoriles, ni más ni menos que como Lope les confiaba la misión de alegrar a su hijo.

Hay dos villancicos que Barbieri supone son autobiográficos. Uno de ellos es así:

—«Nuevas te trayo, carrillo,
de tu mal.

—Dímelas ora, Pascual.

—Sábeta que Bartolilla,
la hija de Mari Mingo,
se desposó di domingo
con un garzón de la villa.
He gran cordojo y mancilla
de tu mal,
pues eres muy buen zagal».

El otro es éste:

«¿Quién te traxo, caballero,
por esta montaña oscura?

—¡Ay pastor!, que mi ventura».

Sea o no Encina el desventurado pastor de ambos villancicos, refiéranse o no a él estas cuitas amorosas, hay un dato de interés: ambos fueron vueltos a lo divino, el segundo por el propio poeta, y a ruego de la Reina Católica, los dos por Montesino. Y es que el medio pastoril iba gozando un nuevo aprecio, como escenario y materia apta para más altas empresas. Por prestigio clásico, que Encina—traductor de Virgilio, discípulo de Nebrija—conocía y valoraba bien, y por floración renacentista.

Una última nota, de intimidad deliciosa y certero realismo, se nos ofrece en el famoso villancico que comienza:

«Ya soy desposado,
nuestramo,
ya soy desposado».

Es uno de los más extensos y afortunados, y en el que se nos hace una enumeración del ajuar de unos pastores recién casados, reverso de aquel otro, tan estrafalario, del Bachiller Babilonia, su-
bastando sus bienes. He aquí un fragmento:

«Ella pida rueca
y un huso y tortera,
y aun gallina crueca
y otra ponedera;
y ánsar criadera,
nuestramo,
ya soy desposado».

EVOLUCION DE LO LIRICO A LO DRAMATICO

Estos villancicos pastoriles del poeta salmantino, ápice de su obra lírica, carecerían de un sentido ulterior, si al aludirlos no mencionáramos una observación y señaláramos una proyección trascendente.

Constituye la primera—con seguridad no desapercibida—la forma dialogada que ofrecen, el sencillo paradigma dramático que esbozan. Y es la segunda subrayar la incorporación y empleo de esta forma—plenamente lograda ya—en las églogas dramáticas, llevada a cabo por su autor. Incluso las ocho primeras, las contenidas en la edición de 1496 de su «Cancionero», suelen acabar con un villancico cantado y bailado por los personajes, cuya estructura es análoga a la ya vista de los pastoriles.

Las églogas posteriores, no carecen tampoco de este elemento lírico. Hasta las de más complicada traza, la de «Plácida y Vitoriano», la de «Cristino y Febea», abiertas a influencias romanas, no desdeñan esta intromisión del villancico, sea en el medio o al final. El hecho es trascendental, porque si como patriarca de nuestro arte dramático es Juan del Encina testimonio y norma de gran interés, esta inserción de villancicos en un trazado dramático asegura a su nombre la de antecedente inicial del drama lírico. Seguido muy de cerca por su paisano Lucas Fernández, por el portugués Gil Vicente, el final de esta faceta suya, como cultivador de lo bucólico lírico—concretamente del villancico—está en Lope de Vega

y en Tirso de Molina, pero como germen del drama lírico propiamente dicho llega hasta Calderón.

FINAL

Ya advertimos al principio que todo en Encina es problema. Ja-no bifronte. Medievalismo y Renacimiento. Y aunque su producción lírica conserve mucho del primero, sin esa base movediza y frágil, pero necesaria, no tendría sentido lo segundo. No se olvide tampoco que el «Cancionero» es obra de sus veinticinco años, y si en él hay mucho de añejo, el conjunto logra ser, como en el verso de Rubén «muy antiguo y muy moderno». Y para salvar lo primero, si sus méritos no lo consiguen, sálvenle estos versos suyos, de una de sus églogas, que tienen todo el carácter de una confesión:

«Yo no dudo aver errada
en algún mi viejo escrito,
que cuando era zagalito,
no sabía cuasi nada;
más agora va labrada
tan por arte mi labor,
que aunque sea remirada
no avrá cosa mal trovada
si no miente el escritor».