

Disparidad *sobre*

P o r
NELIDA
BOSSIO

Juan Del Encina

El análisis que de los textos críticos sobre Juan del Encina a nuestro alcance hemos realizado, nos permitió apreciar la posición antagónica entre sí de distintos estudiosos, al mismo tiempo que el clásico método de las fichas temáticas nos hizo ver claramente cuántos eran los grupos de opiniones con respecto a los puntos más debatidos y por quienes estaban integrados en cada caso.

La reunión de tales resultados es lo que constituye este trabajo.

I. — NOMBRE

Uno de los asuntos que ha motivado divergencias es el nombre del autor del Cancionero, pues mientras unos escriben **Juan de la Encina**, otros, en cambio, prefieren **Juan del Encina**. "Esto último parece lo más auténtico y lo que se lee en las más antiguas ediciones de sus obras" (1), desde las cuales parte, a su vez, la disyuntiva de escribir su apellido con **C** o con **Z** (2).

Adoptan **Juan del Encina**: Alvarez Espino (3), Barrera y Leirado, Battistessa, Cotarelo y Mori, Menéndez y Pelayo (4) y Schack.

Juan de la Encina, a su vez, lo prefieren: Agustín de Rojas (5), Ticknor y Wolf (6).

(1) **V. Conde de Schack, Adolfo Federico**: "Historia de la literatura y del arte dramático en España" (traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier). (Madrid 1885), tomo 1º, pág. 259 nota.

(2) Al respecto dice Ticknor que "he spells his name differently in different editions of his works; Encina in 1496, Enzina in 1509 and elsewhere". **V. Ticknor, George**: "History of Spanish Literature" (New York MDCCCXLIX), tomo 1º, pág. 272 nota.

(3) Este autor emplea la **z** al escribir Enzina. **V. Alvarez Espino, Romualdo**: "Ensayo histórico crítico del Teatro Español" (Cádiz 1876).

(4) Battistessa en su nota N° 3 a la Introducción de su reciente trabajo dice que "Enzina es la grafía originaria de este apellido y la adoptada por Menéndez y Pelayo". **V. del Encina, Juan**: "Canciones" (edición, introducción y notas de Angel J. Battistessa). (Buenos Aires 1941); pero esto último no puede afirmarse de un modo absoluto, pues comprobamos que en algunas ocasiones usa **c** en lugar de **z**. **V. Menéndez y Pelayo, Marcelino**: "Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días", ordenada por... (Madrid 1896), tomo 6º, pág. XV, líneas 1 y 10; pág. CLXXVII, línea 9).

(5) **V. Rojas, Agustín de**: "El Viaje Entretenido", incluido en "Orígenes de la Novela" (t. IV), de M. Menéndez y Pelayo (Madrid 1915).

(6) En cuanto a Wolf, diremos que acepta Encina o Enzina sin hacer cuestión. **V. Wolf, Fernando**: "Historia de la literatura castellana y portuguesa" (traducción del alemán por Miguel de Unamuno, con notas y adiciones por M. Menéndez y Pelayo). (Madrid...), tomo 1º, pág. 300.

Gallardo, por su parte, pone en duda que ese haya sido su verdadero nombre y cree que lo pudo haber tomado "de su aldea natal, según costumbre de su tiempo... (pero) quizá extrajo (dicho crítico) esta idea de una composición hartamente indecente, atribuída al famoso "Ropero de Córdoba" Antón de Montoro, y en la cual supone al poeta salmantino hijo nada menos que del caballero-poeta de la corte de Aragón Pedro Torrellas, cuyos versos castellanos y catalanes abundan en los Cancioneros del siglo XV" (7), pero tal hipótesis es insegura.

Finalmente diremos que "algunos creyeron probable que su verdadero nombre fuese **Juan de Tamayo** (8a); tal apreciación, nacida de no haber meditado suficientemente sobre el texto que la produjo, ha sido desvirtuada por el erudito autor de las "Adiciones" al proemio (8b) y lo cierto es que con el de Encina fué conocido no sólo aquí (España), sino en Italia, y él nunca usó otro" (8).

II. — FECHA DE NACIMIENTO

En la fecha de nacimiento de Juan del Encina tampoco concuerdan los críticos, ya que mientras unos citan la de 1468, otros prefieren la de 1469.

Aceptan 1468: Cotarelo y Mori, quien además agrega día y mes (12 de julio), siguiendo Cañete (9) y Battistessa, que, menos rotundo, expresa tan sólo "hacia los promedios del año 1468" (10).

Prefieren, en cambio, 1469: Menéndez y Pelayo (11), Kohler (12), Schack (13) y Wolf (14).

Hay también quienes, como Barrera, Leirado (15) y Ticknor (16), no se deciden por ninguna de las dos y a ambas las dan como probables. Alvarez Espino, por su parte, dice que "nació... a fines del siglo XV, sin que pueda saberse en qué año" (17).

(7) **V. Cotarelo y Mori, Emilio**: "Estudios de historia literaria de España" (Madrid 1901), pág. 117.

(8) *Id.*, pág. 119.

(8a) Vera e Isla: Traducción en verso del Salmo L de David, Miserere mei Deus, y noticia de las versiones poéticas que de dicho Salmo se han hecho, etc. Madrid 1879, pág. 135. (Nota de Cotarelo y Mori).

(8b) Teatro completo de Juan de Encina; pp. LV y LVI. (Nota de Cotarelo y Mori).

(9) **V. Del Encina, Juan**: "Cancionero de...", con prólogo de **Emilio Cotarelo** (primera edición, 1496), publicado en facsimile por la Real Academia Española. (Madrid 1928), pág. XV. El mismo autor en sus "Estudios de historia literaria de España" (1901) no se define sobre este punto y expresa que nació en 1468 o acaso en 1469" (pág. 115), limitándose a anotar que D. Manuel Cañete da como fecha el 12 de julio de 1468, pero agregando que ella necesita ser comprobada. Para terminar con este asunto, diremos que en el libro de Battistessa aparece, al citar a Cañete, en vez de julio, como en Cotarelo y Mori, junio (pág. LXX).

(10) **V. Battistessa**, *op. cit.*, pág. XV.

(11) **V. Menéndez y Pelayo**, *op. cit.*, tomo 7º, pág. II. Justifica su afirmación al respecto diciendo que "nació en 1469, puesto que tenía cincuenta años cumplidos al emprender su peregrinación a Jerusalén en 1519, según el mismo declara". Remarcando con especial cuidado "que no hay duda en cuanto al año del nacimiento del poeta".

(12) **V. Del Encina, Juan**: "Representaciones", con proemio de **E. Kohler** (Strasburgo. Heitz...), pág. 3.

(13) **V. Conde de Schack**, *op. cit.*, tomo 1º, pág. 269.

(14) **V. Wolf**, *op. cit.*, tomo 1º, pág. 300.

(15) **V. Barrera y Leirado, Cayetano Alberto**: Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. (Madrid 1860), pág. 130.

(16) **V. Ticknor**, *op. cit.*, pág. 273.

(17) **V. Alvarez Espino**, *op. cit.*, pág. 35.

III. — LUGAR DE NACIMIENTO

La tercera cuestión es la que se refiere al lugar de nacimiento. Existen acerca de ella dos hipótesis: unos creen que nació en Salamanca, otros fuera de ella.

Pertenecen al primer grupo: Alvarez Espino (18), Battistessa (19), Cotarelo y Mori (20).

Se hallan en el segundo: Barrera, Leirado (21), Kohler (22), Ticknor (23) y Wolf (24).

En cuanto a Menéndez y Pelayo (25) y al conde de Schack (26), diremos que aceptan a ambas como posibles.

IV. — PATERNIDAD DEL TEATRO ESPAÑOL

A los críticos ha preocupado establecer si puede considerársele o no a Juan del Encina como el padre del teatro español. Tenemos entonces, naturalmente, dos grupos: para el primero lo es, para el segundo no. Ambos (que tienen un punto de contacto, pues admiten los dos que antes que Juan del Encina escribiera ya habían hecho teatro otros poetas) difieren al valorar la palabra "padre" aplicada a este caso. Para unos (entre ellos están Cotarelo y Mori (27), Menéndez y Pelayo (28) y Agustín de Rojas (29), ser padre significa ser no el primero que ha escrito, sino el primero que ha escrito algo de importancia cristalizando todo un movimiento anterior a él;

(18) V. *íd.*, pág. 34.

(19) V. *Battistessa*, op. cit., pág. XV.

(20) V. *Del Encina, Juan*: "Cancionero de..." etc. Basa su teoría en el siguiente razonamiento: "Puesto que su padre vivía en Salamanca y tuvo hijos que nacieron catorce o dieciséis años antes que el poeta, a los cuales dió carrera en dicha ciudad antes que a éste, ya podrá con razón asegurarse que ella y no otro pueblo fué su patria" (pág. 8). Menos argumentos da en sus ya mencionados *Estudios*, donde sólo expresa que nació "verosímelmente en la ciudad de Salamanca" (pág. 115).

(21) V. *Barrera y Leirado*, op. cit., pág. 130. Agrega a su afirmación: "Otros dicen a Juan del Encina hijo de Salamanca" (nota).

(22) V. *Del Encina, Juan*: "Representaciones..." etc., pág. 5. Textualmente dice: "En el pueblo de Encina no muy lejos de Salamanca".

(23) V. *Ticknor*, op. cit., tomo 1º, pág. 273, sus palabras son: "who was probably born in the village whose name he bears".

(24) V. *Wolf*, op. cit., tomo 1º, pág. 300: "En un pueblo del mismo nombre, en las cercanías de Salamanca".

(25) V. *Menéndez y Pelayo*, op. cit., tomo 7º, pág. II. Sigue en este punto a Bartolomé Gallardo, quien a su vez se fundó en los versos de un villancico de Encina, por lo cual creen los dos que "fué hijo de la ciudad de Salamanca, o de un lugar cercano llamado Encina".

(26) V. *Conde de Schack*, op. cit., tomo 1º, pág. 263: nació "en Salamanca o sus cercanías".

(27) V. *Cotarelo y Mori*, op. cit., pág. 104. Los conceptos que sobre este punto vierte Cotarelo son interesantes por resumir lo que sus compañeros de posición y él sostienen: "Seguramente en el sentido absoluto de la palabra no es Encina el fundador del teatro español, que tampoco debe su nacimiento a nadie en particular, siendo, por el contrario, producto de varios y bien distintos elementos. Mucho tiempo antes, el drama religioso, el más acabado e importante de tales elementos, había sin duda alcanzado el grado de perfección que ofrecen las representaciones del salmantino, por más que, contrayéndonos a España, los dos o tres textos de esta clase de obras anteriores a Encina que conocemos aparezcan no solamente inferiores a las suyas, sino que entre ellas mismas, separadas por el intervalo de tres siglos, no se advierte progreso alguno.

"Los demás elementos, dispersos como andaban y tan heterogéneos como eran, siguieron disfrutando su vida propia como tenían antes; pero no sin que Encina hu-

para otros, ser padre significa haber creado por vez primera. Son partidarios de esta teoría: Battistessa (30), Kohler (31) y Schack (32).

Ticknor no sólo le atribuye a Juan del Encina la paternidad del teatro español, sino también del portugués por ser émulo suyo Gil Vicente (33); Battistessa, en cambio, sólo le concede "la paternidad de algunas fórmulas", que traspasó a Gil Vicente y a varios de los escritores que le sucedieron (34).

V. — INFLUENCIA DE RODRIGO DE COTA

Es aquí donde nos encontramos con tres opiniones diversas entre sí sobre algo que sale del campo de la investigación histórica para penetrar rectamente en el de la crítica: lo que se refiere a la influencia que pudo haber recibido Juan del Encina de Rodrigo de Cota.

Menéndez y Pelayo se expresa sobre el tema de la siguiente manera:

"Lo primero que llama la atención en las coplas de Mingo Revulgo es su forma de diálogo, diálogo a la verdad sin acción, por lo cual no puede calificarse de dramático, pero que no dejó de influir de un modo directo en los orígenes del teatro, siendo naturalísimo el tránsito desde él hasta las primeras églogas de Juan del Encina, que no le exceden mucho en artificio y que visiblemente le imitan en el empleo de un lenguaje rústico y pastoril, algo convencional, como todos los de su especie, pero cuyos ele-

biese tomado de ellos algo de lo mucho que luego habían de ofrecer para formar el hermoso compuesto llamado teatro español.

"Así, pues, aunque Encina no creó nada, modificó y combinó algunos de dichos elementos, dando con ello un gran paso y marcando nuevos rumbos al tradicional carro de Tespis". Algo parecido expresa en el prólogo al "Cancionero" de Juan del Encina (pág. 31): "Padre y fundador del teatro español se le viene llamando con fundamento, puesto que es el primer autor que aparece cultivando el género dramático con plena conciencia de lo que hace y nos presenta una serie de obras representables y que fueron representadas al uso moderno, aunque no en teatro público, al menos la mayor parte de ellas". Y no se olvida de hacer notar que "es muy probable, y casi seguro, que antes que él se representasen no ya en las iglesias y monasterios, sino en palacios y casas particulares piezas semejantes a las suyas".

(28) V. Menéndez y Pelayo, op. cit.

(29) V. Rojas, op. cit., pág. 494.

(30) V. Battistessa, op. cit., pág. LXIII.

(31) V. Del Encina, Juan: "Representaciones". Afirma que "Encina no es el primer autor de drama en España", pues dice que manifestaciones más o menos teatrales se conocen desde el siglo XIII (pág. 15), aunque considere a "Juan del Encina el renovador de juegos escénicos en España y el fundador del drama moderno español" (pág. 5).

(32) V. Conde de Schack, op. cit., tomo 1º, pág. 261. Afirma esta idea "habiendo probado que se pierden en tiempos muy anteriores" los orígenes de este teatro.

(33) V. Ticknor, op. cit., tomo 1º, pág. 282: "Encina, however, is to be regarded not only as the founder of the Spanish theatre, but as the founder of the Portuguese, whose first attempts were so completely imitated from his and has in their turn so considerable an effect on the Spanish stage that they necessarily become a part of its history".

(34) V. Battistessa, op. cit., pág. LXIII.

mentos parecen tomados del habla popular de la Extremadura alta y de ciertas comarcas de las provincias de Salamanca y Zamora" (35).

Más adelante expone una idea parecida al decir que:

"Juan del Enzina imitó más de una vez el diálogo de Cota, al cual parece que alude en aquel célebre villancico:

Ninguno cierre sus puertas
si amor viniere a llamar.
que no le ha de aprovechar.

"Entre estas imitaciones puede contarse la que en el Cancionero de Enzina no lleva rótulo y que Gallardo tituló "El triunfo del Amor", pero la derivación es mucho más directa en la rarísima égloga de Cristino y Febea" (36).

El conde de Schack manifiesta pensar lo contrario:

"No debe denominarse casual la forma de églogas que reviste en ellas el drama. Tampoco provino, como han sostenido algunos, de las coplas de Mingo Revulgo, ni de las églogas de Virgilio, que Encina tradujo, sino de una serie de representaciones más imperfectas en verdad, aunque parecidas, con que se solemnizaba en las iglesias la noche de Navidad. Recuérdese que ya en los tiempos primitivos de la iglesia se cantaba por medio de antifonas el himno "gloria in excelsis Deo", y que, según el testimonio auténtico de las Siete Partidas, ya en el siglo XIII se observaba en España la costumbre de representar dramáticamente la salutación del ángel a los pastores" (37).

El tercero en discordia está representado en este caso por Ticknor, quien, menos excluyente que los anteriores, considera que ni el trabajo de Cota, ni la Celestina, ni El Amor y un Viejo influyeron separadamente sobre el poeta, pero sí lo hicieron en conjunto (38).

(35) V. Menéndez y Pelayo, op. cit., tomo 6º, pág. XV.

(36) V. id., pág. CCCLXXXIII.

(37) V. Conde de Schack, op. cit., tomo 1º, pág. 267.

(38) V. Ticknor, op. cit., pág. 273. Dice textualmente: "The "Celestina"... produced little or no immediate effect on the rude beginnings of the Spanish drama; perhaps not so much as the dialogues of "Mingo Revulgo" and "Love and the Old Man". But the three taken together unquestionably lead us to the true founder of the secular theatre in Spain".

