

JUAN DEL ENCINA: COMPOSITOR, POETA Y DRAMATURGO¹

Blanca Ballester Morell
Universidad de Barcelona

Al analizar la bibliografía que se ha generado en relación a la producción de Juan del Encina, observamos que la mayor parte de los críticos especializados en la obra enciniana han concentrado todos sus esfuerzos en el análisis y estudio de las églogas. Al ser consideradas las primeras manifestaciones del teatro español con cierta consistencia, la tendencia general de la crítica ha sido la de tomarlas como punto de partida y no como lo que realmente son: el resultado de una larga y compleja evolución. Por lo tanto, no me parece osado afirmar que, hoy por hoy, la mayoría de estudios dedicados a la obra dramática enciniana nos ofrecen una visión incompleta e insuficiente de su labor teatral:

El eclecticismo de Encina hace que su teatro se presente como un mundo cerrado, lleno de contradicciones e impermeable a toda la realidad dramática de las églogas mismas. Al seguir este método la crítica enciniana se ha cerrado a sí misma el paso hacia una comprensión más compleja de este teatro. Era imprescindible tarea trazar primero el cuadro de fondo preciso del que se han desprendido los amadores encinianos antes de cobrar vida autónoma en las obritas dramáticas del salmantino².

¹ Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos del Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2009 SGR 973), financiado por la Generalitat de Catalunya.

² Van Beysterveldt, 1972, p. 285.

Solo algunos eruditos, entre los que destacan claramente López Morales, Luis Alborg y Antony Van Beysterveldt han respetado y comprendido la tendencia multidisciplinar y la complejidad del carácter del genio Encina. Gracias al estudio riguroso de las distintas facetas artísticas del salmantino han tomado su obra dramática no como un universo cerrado, autónomo y aislado, sino como evolución, conclusión y resultado. Según dichos estudiosos, resulta imposible valorar y apreciar debidamente los primeros pasos del teatro español sin tener en cuenta la poesía cancioneril, pues solo si volvemos la mirada y analizamos a conciencia la poesía recogida en los cancioneros podremos encontrar los antecedentes directos de nuestras primeras manifestaciones teatrales.

Llegados a este punto, resulta obligado citar aquí el espléndido ensayo de Anthony Van Beysterveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, en el que nos presenta su hipótesis sobre la analogía existente entre la poesía recogida en los cancioneros y las primeras manifestaciones dramáticas de la cultura hispánica. Según Van Beysterveldt, a pesar de que en la obra de otros poetas destacados del siglo XV como Mendoza, Rodrigo Cota o Puerto Carrero observamos ciertos intentos de dramatización, es Juan del Encina quien consigue «dar forma dramática a la materia poética»³. Gracias al profundo desarrollo de los modelos poéticos vigentes y al perfecto dominio de las fórmulas y temas de raíz cancioneril, Encina logra transponer los esquemas de la poesía de cancionero al teatro. Por tanto, su principal mérito como primer dramaturgo reside en intuir la potencia artística y las infinitas posibilidades de la poesía cancioneril y lograr darle plena forma en un nuevo molde, la égloga:

La genialidad de Encina consiste en haber incorporado al arte dramático no sólo el estilo pastoril, la música, la poesía lírica, sino también la sustancia conceptual misma de la poesía amorosa de los Cancioneros⁴.

Ciertamente, si, a modo de ejemplo, comparamos cualquier poema de carácter amoroso integrado en el *Cancionero* con la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, observamos que Encina ha trasladado el universo amoroso de la poesía cancioneril a su producción dramática y que, indudablemente, los lamentos del yo lírico que escuchamos en el

³ Van Beysterveldt, 1972, p. 211.

⁴ Van Beysterveldt, 1972, p. 32.

Cancionero son exactamente los mismos que resuenan en las églogas; pues, en verdad, las primeras manifestaciones teatrales hispánicas no son sino la expresión dramática de la poesía amatoria de raíz cancioneril, «ya que gran parte del teatro enciniano es simple y llanamente poesía amatoria recitada por un actor»⁵.

En consecuencia, podríamos decir que, gracias a su intuición creativa, Encina, a principios del siglo xvi, supo reconocer las posibilidades que le ofrecían tanto el propio lenguaje como la rima, la música y la temática amorosa a la hora de dramatizar. Asimismo, también es importante tener presente el hecho de que el desarrollo de continuas representaciones palaciegas en la casa de los Duques de Alba le permitió a Encina asumir en su quehacer artístico la presencia de un público, pues, como muy bien afirma Julius Weiss, es precisamente el salmantino quien toma «conciencia de que la poesía sólo cobra fuerza cuando se integra en una relación social»⁶. La concordancia de todos estos factores es la que hace que, a pesar de que son muchos los autores que a finales del siglo xv se encuentran frente al difícil reto de dramatizar por primera vez en lengua castellana, es verdaderamente Juan del Encina quien lo consigue.

Pero, sin duda, a nuestro juicio, la clave para entender la evolución que se da del género poético al dramático se encuentra en los villancicos dialogados. A lo largo del *Cancionero*, observamos cómo Encina va introduciendo de manera progresiva la forma dialógica en muchos de los villancicos, y este hecho, junto a otros que se apuntarán más adelante, nos permite afirmar que dichas piezas líricas, a pesar de su armazón poética, actúan como pequeñas escenas dramáticas que tendrán su culminación en las églogas. Si atendemos bien, vemos cómo los villancicos incluidos en el *Cancionero* son obras en las que Encina ensaya sus maniobras dramáticas y se entrena como futuro dramaturgo y «padre del teatro español»; por tanto, cobra plenamente sentido el hecho de que Encina los sitúe en su *Cancionero* justo antes de las églogas:

En realidad, estos villancicos constituyen pequeñas escenas dramáticas que sirven como puente entre las composiciones líricas que el poeta se

⁵ Van Beysterveldt, 1972, p. 213.

⁶ Citado en Weiss, 1999, p. 253.

dirige a sí mismo y la exteriorización y presentación a un auditorio de ese lirismo, que es lo que en realidad son sus églogas⁷.

Por ello, en muchos de los villancicos —y sin olvidar nunca que nos encontramos en la génesis, en el origen mismo del teatro español— apreciamos que conceptos propios de la labor teatral como son la acción dramática y el enredo, la caracterización de los personajes, el disfraz, la división en escenas o el diálogo comienzan a gestarse entre los versos del *Cancionero*. En su trabajo titulado *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan de Encina*, Juan Carlos Temprano⁸ nos da las claves para desentrañar la vertiente dramática de los villancicos encinianos. Por ejemplo, en algunos de ellos reparamos en que Encina, a diferencia de la línea de discreción y silencio seguida en la poesía trovadoresca, caracteriza a la dama o «zagala» (en el caso de los villancicos pastoriles) como *dramatis personae* al describir sus virtudes físicas y morales con primor y detalle, al mismo tiempo que logra humanizarla. Es muy significativo el villancico en el que dos pastores discuten sobre cuál de sus dos enamoradas es mejor:

—De la mía tú te sabe
ques muy garrida zagala.
Tiénete tanta de gala
que en el cuerpo no le cabe.
No sé cómo te la alabe;
mátame su donosía.
¡Juro a diez, más es la mía!

—Es tan fuerte mi adamada,
que mata con su figura;
no ay otra tan repicada.
Siempre está recrestillada
Y más quando se atavía.
¡Juro a diez, más es la mía!

—La mía tiene buen hato,
buen copetón de cernejas;

⁷ Temprano, 1975, p. 121.

⁸ Temprano, 1975.

en ojos y en sobrecejas
nadie la llega al çapato⁹.

A su vez, en los villancicos pastoriles vemos cómo se describen los distintos espacios en los que se mueven los personajes; estos no pueden considerarse propiamente como espacios escénicos, pero sí es cierto que Encina logra construir un cuadro de fondo claramente definido en el que pastores y cortesanos describen sus cuitas amorosas. Gracias a la consciente existencia de distintos lugares o espacios en una misma pieza, Encina, al trasportar a los protagonistas de los villancicos de un ambiente a otro, logra crear movimiento escénico. En uno de los villancicos pastoriles vemos como el pastor Domingo Pascual y su interlocutor se encuentran a los pies de una oscura montaña:

—¿Quién te traxo, cavallero,
por esta montaña escura?
—Ay, pastor, fue mi ventura¹⁰.

Tras contarse los detalles de sus amoríos, el pastor Pascual invita al caballero a que se acerque a un *locus amoenus*, a un lugar idóneo entre la espesura donde proseguir con el lamento amoroso:

Vámonos ambos a dos,
y mostrarte he una verdura
donde tomes gran holgura¹¹.

Finalmente, el pastor Pascual nos traslada hasta el tercer espacio escénico al invitar al cortesano a su humilde morada:

Descordoja ya tu saña,
desensaña tus cordojos,
dexa ya holgar tus ojos
siquiera en esta montaña.
Vámonos a mi cabaña,

⁹ Encina, *Obras completas*, ed. Rambaldo, pp. 346-347.

¹⁰ Encina, *Obras completas*, ed. Rambaldo, p. 353.

¹¹ Encina, *Obras completas*, ed. Rambaldo, p. 355.

que allí tengo alvergadura
y gran abono y hartura¹².

A su vez, a pesar de que los villancicos encinianos funcionan como una unidad dramática definida, la interrupción de la acción mediante un interludio musical o mecanismos dramáticos como el mencionado movimiento escénico condicionan la proliferación de pequeños núcleos dramáticos integrados en la totalidad del villancico, con los que Encina logra dividir el texto en partes, dando muestras de una primigenia voluntad dramática de segmentación del discurso teatral.

Como vemos, si analizamos los villancicos encinianos, observamos ciertos aspectos que nos permiten corroborar el origen poético de las primeras manifestaciones dramáticas hispánicas, pero, sin lugar a dudas, el uso reiterado de la forma dialógica en villancicos y romances por parte de Encina es el hecho más significativo. A pesar de que en ciertas obras de la literatura española medieval como son *Elena y María*, *Denuestos del agua*, *el Diálogo de Bías contra Fortuna* de Santillana o *el Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota apreciamos claros indicios de la aclimatación del diálogo como subgénero literario en la cultura hispánica, y, si bien es innegable que también son muchos los poetas de cancionero quienes introducen escenas dialogadas en sus poemas, lo cierto es que es Juan del Encina quien lo asume y asienta definitivamente en su obra poética. Si acudimos al *Cancionero*, apreciamos cómo el autor salmantino integra a la perfección las conversaciones entre pastores y cortesanos en el texto poético, logrando que el diálogo fluya entre los versos con armonía, sencillez y agilidad. Ya en los propios villancicos, Encina logra darle identidad propia al diálogo poético, hecho que, sin lugar a dudas, condicionará el inmediato nacimiento de las églogas y el consecuente asentamiento y sistematización de las primeras manifestaciones dramáticas de la cultura hispánica.

Igualmente, al ir analizando este tipo de piezas poético-musicales y dramáticas, hemos podido advertir que el uso del diálogo corresponde principalmente a los villancicos de temática amorosa y a los de corte pastoril. Esta observación, por una parte nos lleva a examinar por qué el maestro Encina introduce la forma dialógica precisamente

¹² Encina, *Obras completas*, ed. Rambaldo, p. 355.

en los poemas amorosos y pastoriles, y, por otra, a intuir que el uso del diálogo en la obra enciniana no está en absoluto injustificado y, por supuesto, no es gratuito.

En cuanto a la aparición de escenas dialogadas en la producción amatoria del *Cancionero*, Juan Carlos Temprano nos ofrece una hipótesis harto curiosa y reveladora. Según el estudioso, Encina rompe con la tradición de silencio y mutismo impuesto durante siglos a la dama de la poesía de raíz trovadoresca y le da voz, le concede la palabra para que pueda expresar sus sentimientos, y para que participe activamente del juego amoroso¹³. Tradicionalmente, la dama era la razón, el pretexto del que se servía el poeta para construir su ficción amatoria, y su crueldad y desdén el motivo del lamento amoroso del yo poético. Aunque en algunos poemas de Encina, como en el titulado «Coplas que embió una señora a uno que mucho quería, porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida. Hechas por Juan del Encina»¹⁴, apreciamos el intento del poeta por poner el parlamento en boca de la dama, lo cierto es que es en los villancicos dialogados donde la dama, a través de un acto compartido de comunicación, interacciona en el juego amoroso y declara tímidamente algunas de sus convicciones y sentimientos. Sin duda, el villancico que comienza con el verso «Remediad, señora mía...» es el más representativo de dicha tendencia:

—Remediad, señora mía,
pues podéis.
—Señor, no me lo mandéys.

—El remedio de mi vida
de vos lo espero, señora.
—Pues tened, señor, perdida
esperança, por agora.
—¡O crüel remediadora,
no queréys!
—Señor, no me lo mandéys.

—Mal remedio tenéys luego
si vos de mí lo esperáys.

¹³ Ver Dumanoir, 2004.

¹⁴ Encina, *Obras completas*, ed. Rambaldo, vol. 3, pp. 30-32.

—Señora, por Dios os ruego
 tal cosa no me digáys,
 que si mi pena miráys,
 sí haréys.
 —Señor, no me lo mandéys [...] ¹⁵.

Según Juan Carlos Temprano, esta situación dialogada entre la dama y el amante tendría su origen en el poema «Belle dame sans merçi» de Alain Chartier, y a su vez, parece que en la poesía gallega anterior existen ya algunos ejemplos de diálogo poético entre amada y amante. Pero lo que sin duda alguna consigue Juan del Encina es exponer

su distancia respecto al grado de convencionalismo y artificialidad a que había llegado la poesía amatoria recogida en los cancioneros, adoptando una perspectiva irónica e incluso burlesca, tonalidad a la que contribuye en buena medida la arquitectura dialógica o semidialógica de algunas de sus composiciones —con contraste de opiniones— y, sobre todo, rompiendo el monolitismo al que nos habían acostumbrado los poetas cuatrocentistas, para ofrecer al lector la posibilidad de múltiples enfoques ¹⁶.

Es cierto que en el conjunto de la producción poética amorosa enciniana de influjo trovadoresco localizamos algunos villancicos en los que aparecen escenas dialogadas de mayor o menor extensión, pero, sin lugar a dudas, es en la sección de los villancicos pastoriles donde encontramos un mayor número de muestras de dicha directriz dramática. A mi modo de ver, la aparición de la forma dialógica en este tipo de composiciones poéticas viene motivada por el intento de Encina de reproducir de manera fidedigna el habla entre pastores. Al igual que su maestro Virgilio, el poeta salmantino se sirve del diálogo para imitar la espontaneidad y la naturalidad de las conversaciones pastoriles. A pesar de que será su discípulo y rival, Lucas Fernández, quien asiente el sayagués, Encina, siguiendo los pasos iniciados por Virgilio, y teniendo como antecedentes directos las *Coplas de Mingo Revulgo* y las *Coplas de Vita Christi* de Íñigo de Mendoza, será de los primeros en reproducir recursos expresivos considerados rústicos o propios de la villanía, tanto en su producción poética como dramática.

¹⁵ Encina, *Obras completas*, ed. Rambaldo, pp. 208-210.

¹⁶ Chas Aguijón, 2004, p. 36.

ca, con una manifiesta finalidad estética y literaria. Por ello, y teniendo en cuenta los comentarios de Alberto del Río al respecto, el carácter eminentemente colectivo y común de lo rústico-pastoril, así como el dinamismo y la naturalidad que se desprenden de las apacibles conversaciones entre pastores, y, a su vez, el margen de acción y libertad que conlleva el tantear una práctica literaria sin unos presupuestos teóricos asentados y definidos tradicionalmente, condiciona claramente el uso del diálogo y la predisposición a lo dramático. De ahí que la gran mayoría de poemas pastoriles incluidos en el *Cancionero* enciniano sean de carácter dialogal. Un magnífico ejemplo sería el siguiente:

—Dime, zagal, ¿qué has avido
que vienes despavorido?

—A la fe, Pelayo, que
yo te juro a buena fe
que nunca tal cosa fue
ni yo nunca tal he vido.

—Ven, ven acá, desalmado,
dime dó queda el ganado.
¡Cómo vienes desmayado!
¿Qué lo que te ha contecido?

—Yo que me yva con mi perro
a buscar tras aquel cerro
la mi vaca del cencerro,
hete viene gran sonido.

—Dime, dime, ¿qué son era?,
pues sabes si yo viera
que luego te lo dixera,
en aviéndolo sabido¹⁷.

Por ende, al leer un poema como este, no asistimos simplemente a la reproducción literaria del ambiente y la retórica pastoril. A pesar de la aparente sencillez de este tipo de poemas, lo cierto es que En-

¹⁷ Encina, *Obras completas*, ed. Rambaldo, pp. 328-329.

cina los enriquece de tal manera con escenas dialogadas llenas de dinamismo y movimiento, variedad de voces y personajes con una mayor definición psicológica, técnicas expresivas y recursos musicales, que en verdad ellos son la apertura, el estreno de un nuevo género artístico.

Por último, y siguiendo el innovador método de estudio y edición interdisciplinarios propuesto por Lola Josa y Mariano Lambea, quisiera señalar la importancia de la música en la gestación del género teatral en las letras hispánicas, pues, desafortunadamente, la mayoría de expertos en la obra de Encina siguen obviando la importancia y el peso del arte musical a la hora de analizar los primeros pasos de nuestra dramaturgia. Bajo nuestro criterio, el hecho de que el autor salmantino, además de gran poeta, fuera un excelente músico, condiciona, considerablemente, su posición de «patriarca del teatro español». Anteriormente, afirmábamos que muchos otros poetas de cancionero incluyen escenas dialogadas, movimiento escénico y aco-taciones dramáticas en sus poemas, pero es Encina quien les da identidad y consistencia, quien gracias a su condición de músico y maestro de espectáculos de la casa de Alba intuye el potencial dramático que surge del hermanamiento del arte musical y el arte poético. En los villancicos y romances incluidos en el *Cancionero*, vemos cómo el profundo conocimiento de los principales postulados y presupuestos del arte musical de la época por parte de nuestro autor, presume el uso de versos y estrofas que destacan por su musicalidad y armonía, o la aparición de mecanismos memorísticos de repetición como puede ser la tonada. Asimismo, su dominio de la técnica musical le sirve para amplificar el valor representacional de sus piezas y destacar el carácter colectivo del arte, principio básico de lo teatral. Por otro lado, es necesario tener en cuenta que la adaptación del texto poético a un compás y una melodía determinados supone ciertos cambios en la esencia primaria del poema, pues, como muy bien afirma Margit Frenk,

lo común es la alteración del ritmo natural del verso por obra de la melodía, ya culta, ya popular. Un ritmo prosódico binario, por ejemplo, cambia de naturaleza al ajustarse a un compás ternario y viceversa, alargando ciertas sílabas, introduciendo pausas y hiatos entre ellas, dislocando acentos¹⁸.

¹⁸ Frenk, 2006, p. 7.

A modo de conclusión, podríamos decir que, como todo buen «padre», Encina se asegura de que su hijo reciba en herencia todo el legado de la tradición poética cancioneril y musical, y, a su vez, está presente en sus inicios, él es quien le escucha balbucear por primera vez. Por tanto, ¿no convendrá que aquellos especialistas en el teatro enciniano comiencen a tener en cuenta las manifestaciones líricas y musicales de Encina y reconozcan que sin su obra poética sus intentos dramáticos posiblemente no habrían dado resultado? Bajo mi criterio, que la poesía cancioneril sea el germen, la raíz de donde brota el potente artefacto dramático de los Siglos de Oro hispánicos, es un hecho por el que la obra lírica del salmantino debe ser apreciada. Como señala Van Beysterveldt,

Se habrá dado un paso más en la valorización de la obra enciniana, cuando se advierta que la materia poética de las églogas profanas de Encina es, en grandes líneas, la de la lírica amorosa del siglo xv, pero vertida en los moldes del género dramático¹⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- CURTIVS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- CHAS AGUIJÓN, A., «“Por dar cumplimiento a una demanda”: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina», *Hesperia*, 7, 2004, pp. 21-36.
- DUMANOIR, V., «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo xv y principios del xvi», *Cancionero General*, 2, 2004, pp. 33-52.
- ENCINA, J. del, *Cancionero*, ed. E. Cotarelo, Madrid, Real Academia Española, 1496.
- *Obras completas*, ed. A. M. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- *Poesía lírica y Cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975.
- FRENK, M., «Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Las poéticas castellanas en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984.
- MARTÍNEZ, O., *Juan del Encina, el poeta músico*, discurso de ingreso pronunciado en la sección de Música en sesión solemne el 28 de junio, La Habana, Lex, 1951.

¹⁹ Van Beysterveldt, 1972, p. 211.

- TEMPRANO, J. C., *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Archivum, 1975.
- VAN BEYSTERVELDT, A., *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972.
- WEISS, J., «Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 241-257.