

CRONOLOGIA DE LAS OCHO PRIMERAS EGLOGAS DE JUAN DEL ENCINA: ESTADO DE LA CUESTION

M.^a Jesús Framiñán de Miguel*
Universidad de Salamanca

RESUMEN

De muy contados autores del primer teatro castellano se puede establecer una cronología aproximada para la composición y puesta en escena de su obra dramática. El salmantino Juan del Encina (1468-1530) es uno de ellos, y la diacronía de las piezas del primer Cancionero (Salamanca, 1496) ha sido una cuestión abordada recientemente por los profesores Caso González (1953), Temprano (1973) y Sullivan (1977). Un análisis detenido de sus hipótesis y una valoración de los argumentos empleados constituyen el objeto del presente estudio, a fin de matizar la propuesta más coherente sobre una cuestión hoy por hoy abierta.

RESUMÉ

Exceptionnels sont les auteurs du naissant théâtre castillan dont on peut établir une chronologie approchée de la composition et de la mise en scène de l'oeuvre dramatique. Au nombre de ces derniers on compte Juan del Encina (1468-1530). La diacronie des pièces du premier Cancionero (Salamanca, 1496) a été abordée récemment par les professeurs MM. Caso González (1953), Temprano (1973) et Sullivan (1977). Une analyse approfondie de leurs hypothèses et une estimation des arguments employés font l'objet de cette étude, qui prétend nuancer la proposition la plus cohérente relative à une question actuellement à l'ordre du jour.

Desde que, en 1928, don Emilio Cotarelo Mori prologara la edición facsímil del *Cancionero* (1496) de Juan del Encina (1468-1530), con un estudio introductorio sobre la vida y obra del dramaturgo salmantino, parecía que había quedado aceptada la sucesión cronológica, por él propuesta, para el conjunto de la producción teatral de este autor¹. Transcurrido un cuarto de siglo, el profesor CASO GONZALEZ ha reconsiderado aquellas conclusiones para brindar, a la luz de sus investigaciones históricas, una propuesta alternativa de ordenación temporal, pero referida, esta vez, únicamente a las

* Dpto. de Literatura Española. Facultad de Filología Universidad de Salamanca. Salamanca. Recibido el 12-5-1987.

1. Emilio Cotarelo Mori, *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición, 1496. Publicado en facsímil por la Real Academia Española*. (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928), pp. 3-32.

églogas del primer *Cancionero*². En fechas más recientes (1975), J.C. TEMPRANO ha ofrecido una sugestiva hipótesis cronológica, que supone un distanciamiento aún mayor de la formulada por Cotarelo³. Finalmente, la línea argumentativa de este académico ha quedado trastocada por completo en el último de los estudios aparecidos (1977), debido a la pluma del hispanista norteamericano H.W. SULLIVAN⁴.

Esta situación contrasta con el mutismo casi absoluto que preside las ediciones modernas de teatro enciniano –e, incluso, algún ensayo riguroso–, en donde esta cuestión queda marginada reiteradamente⁵.

Ante este panorama –algo desconcertante, de entrada– cabría preguntarse, al margen de conveniencias críticas, de qué lado de la balanza se inclina la razón. A modo de reflexión previa, me gustaría subrayar que, en el contexto del primer teatro castellano, el caso de Encina no deja de ser privilegiado. Así, las obras de su coetáneo y rival, Lucas Fernández, nos han llegado en una impresión de 1514, de la que sólo es posible datar *a quo* alguna pieza, precisamente a partir de alusiones a personajes de Encina⁶. O, algo más tarde, el margen de 22 años (de 1525 a 1547) que la crítica señala tradicionalmente para el total de *farsas* editadas en la *Recopilación en metro* (Sevilla, 1554) de Diego Sánchez de Badajoz⁷.

En lo que se refiere a la primera entrega dramática del salmantino, sí es cierto que ninguna de las ocho piezas registra datación explícita del momento de su representación. Ahora bien, aunque personalmente no me atrevería a establecer una ordenación tajante de las fechas de composición de las *églogas*, tampoco sería riguroso desdeñar una serie de elementos, contenidos en los propios textos, que permiten señalar, cuando menos, unos límites cronológicos en los que enmarcar esta primera producción enciniana.

En efecto, de la diversa interpretación de esos datos han surgido varias –y aun contradictorias– hipótesis temporales, tal como indicaba al principio. Mi propósito, en el presente estudio, se centra en la revisión y análisis de tales propuestas, tanto en sus resultados como en la metodología seguida, con el fin de esbozar el panorama crítico con que hoy contamos, así como delimitar razonadamente, entre los sugeridos, un calendario

2. José Caso González, «Cronología de las primeras obras de Juan del Encina», *Archivum*, 3 (1953), pp. 362-372.

3. Juan Carlos Temprano, «Cronología de las ocho primeras *églogas* de Juan del Encina», *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 141-151.

4. Henry W. Sullivan, «Towards a New Chronology for the Dramatic Eclogues of Juan del Encina», *Studies in Bibliography. Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia*, 30 (1977), pp. 257-275.

5. No aparece tratado en la última edición de H. López Morales, *Eglogas completas de Juan del Encina* (Nueva York: Las Americas, 1968, pp. 9-54); tampoco en la de R. Gimeno, *Obras dramáticas de Juan del Encina, I (Cancionero de 1496)* (Madrid: Itsmo, 1975, pp. 9-79); ni, últimamente, en la de A.M. Rambaldo, *Juan del Encina, Teatro* (Madrid: Espasa-Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1983, pp. VII-XXXIV). Por su parte, R. Gimeno pasa por alto la cronología en su artículo «Juan del Encina: teatro del primer *Cancionero*, composición y significado», *Segismundo*, IX (1973), pp. 75-140.

6. Así, en la segunda *Farsa o cuasi comedia* de Lucas Fernández (*Farsas y Eglogas*, ed. de M.J. Canellada (Madrid: Clásicos Castalia, 1979), pp. 133-164) se menciona a Fileno («Phileno él se mató/ y murió/ por amores a Zafira» (*sic*), vv. 165-167), que corresponde a la *Egloga de tres pastores* [*Cancionero* 1509] de Encina; a Pelayo («También me ñembra Pelayo,/ aquél qu'el amor hyrió», vv. 171-172), interlocutor de la *Representación ante el príncipe don Juan* [*Cancionero* 1507]; aparecen asimismo Mingo y Pascuala («Y aun Mingo, si se decrala/ por Pascuala/ mill quillotranças passó», vv. 185-187), personajes de las *églogas* VII y VIII [*Cancionero* 1496] de Encina y, por último, Cristino («... en religión/ se metió y dexó su ható», vv. 198-199) y su enamorada, la «nimpha Febera (*sic*),/ muy artera» (vv. 198-199).

7. Así lo recoge M.A. Pérez Priego haciéndose eco de las opiniones de Crawford, Wardropper y Frida Weber, en su estudio *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Anuario de Estudios Filológicos, anejo 3 (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982), pp. 29-30. Únicamente concreta el año de 1547 para la *Farsa militar* (*Ibidem*).

ajustado y coherente de fechas de composición y ocasión de representación para estas ocho piezas. Me permitiré comenzar –en sucinta reseña– *ab ovo*, esto es, desde aquellas aportaciones anteriores a Cotarelo, que son de interés⁸.

La cronología del teatro enciniano en el siglo XIX

Moratín, que bien podría considerarse el padre de la historia del teatro español, es el primero en establecer unos lindes cronológicos para las *églogas* de Encina en su *Catálogo histórico y crítico de piezas anteriores a Lope de Vega*⁹. El ilustre erudito no aduce ninguna clase de razonamiento en la asignación de fechas, pero el criterio al que parece responder su clasificación es, simplemente, el del orden de impresión de las obras en el *Cancionero*¹⁰. En cuadro sinóptico, la disposición de las piezas sería:

1	<i>Egloga I</i>	1492
2	<i>Egloga II</i>	1492
3	<i>Repre. III</i>	1494
4	<i>Repre. IV</i>	1494
5	<i>Egloga V</i>	1495
6	<i>Egloga VI</i>	1495
7	<i>Egloga VII</i>	1495
8	<i>Egloga VIII</i>	1496

Es de reseñar que éste fue el único punto de referencia cronológico, en los comienzos de la historiografía literaria española, durante más de ochenta años, pues hasta la aparición del estudio, ya mencionado, de E. Cotarelo no se cuenta con una propuesta novedosa en esta materia¹¹.

En efecto, don Manuel Cañete no ofrece *strictu sensu* una cronología de las obras de Encina en el «Estudio preliminar» de su *Teatro completo*¹². Es más, se diría que pasa sobre ascuas en el tema, para atenerse tan sólo a las fechas de edición en los diversos cancioneros¹³. Así, el académico señala como «probables» los días de jueves santo y de domingo de pascua del año 94 para la escenificación de las piezas III y IV, respectivamente (p. XL); y, en un párrafo obtuso, se refiere a la *Egloga V* como representada en la

8. En las posteriores al siglo XIX, procederé según un esquema dual atendiendo, primero, a la *exposición* y, después, a la *valoración* de cada hipótesis examinada.

9. *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, B.A.E. (Madrid: Rivadeneyra, 1944) [1846], pp. 179-183.

10. De las posteriores a 1496, de las que desconoce la *Egloga de Cristiano y Febea* –editada en suelta sin lugar ni fecha de edición–, sitúa poco acertadamente el *Auto del repelón* en 1496 y la *Egloga de tres pastores*, en 1497 (ob. cit. pp. 180b y 181a, respectivamente).

11. Von Schack no introduce ningún esquema de carácter cronológico en su *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, pero sí repara, en cambio, en que «las pequeñas piezas dialogadas del *Cancionero* de Encina no están ordenadas cronológicamente» y, a renglón seguido, sugiere una vía de investigación –aprovechada en el siglo XX– para determinar el momento de la puesta en escena de las *églogas*: «pero teniendo en cuenta las alusiones que hace a sucesos contemporáneos, es a veces fácil conocer el tiempo en que se escribieron» (ob. cit. trad. de E. de Mier (Madrid, 1886) [1845], Tomo I, pp. 265-266).

12. Manuel Cañete, *Teatro completo de Juan del Encina* (Madrid: RAE, 1893). Cito en adelante por *TC*.

13. Aunque desconozco la causa, es habitual toparse con la afirmación de que Cañete suscribe la cronología de Moratín, incluso en artículos bien documentados como los de Caso González (p. 163) o Temprano (p. 141). Es curioso que Cañete, a pesar de su comentada «inhibición», discrepa de Moratín en torno a la fecha de la *Egloga de tres pastores*, que el primero estima compuesta entre 1507 y 1509 (*TC*, p. XXXVIII) mientras que éste la data en 1497 (ob. cit. p. 181).

«noche postrera de carnal» de 1495 (*Ibidem*). En los demás casos, sexta, séptima y octava carecen de indicación temporal, y las alusiones a «las ocho piezas escritas antes del año 96» (p. XVI) o, en segunda afirmación, a «las primeras representaciones [I y II] del salmantino, que se dicen ejecutadas en 1492» (p. XXXVIII), no dan pie a formular una fijación de calendario, al menos, a partir de afirmaciones explícitas del académico.

Estos son, a grandes rasgos, los primeros escarceos sobre el tema, en el ámbito de la erudición decimonónica, que dan paso a formulaciones cada vez más atinadas en el siglo XX. La primera de ellas, todavía parcial, es la de Emilio Cotarelo.

El estudio cronológico de E. Cotarelo (1928)

A) *Exposición*

Cotarelo concibe la trayectoria artística de Juan del Encina dividida en dos períodos simétricos en extensión, pero absolutamente dispares en cuanto a su producción literaria¹⁴. Tras una primera mitad –hasta los treinta años– de incesante actividad como músico, poeta y dramaturgo, Encina habría arribado a una especie de dique seco en torno a 1498-1500, coincidiendo con su marcha a Italia. A partir de ese momento, y hasta los sesenta y un años, tan sólo habría compuesto la *Egloga de Plácida y Vitoriano* (representada en 1513) y la *Tribagia* (1521), esta última a modo de autoexculpación en sus últimos días¹⁵.

En lo que se refiere específicamente al teatro, Cotarelo señala, de modo análogo, un ritmo de escritura bien desigual: fecha las ocho primeras piezas a lo largo de cuatro años y condensa en sólo dos las cinco posteriores (*Egloga de las grandes lluvias* [*Canc. de 1507*], *Representación ante el príncipe don Juan* [*Canc. de 1507*], *Auto del repelón* [*Canc. de 1509*], *Egloga de tres pastores* [*Canc. de 1509*] y *Egloga de Cristino y Febea*), todas ellas escritas, según el erudito, entre el 96 y el 97, antes de tomar contacto con Italia¹⁶.

14. Emilio Cotarelo Mori, «Juan del Encina y los orígenes del teatro español», *La España moderna*, 64 (abril y mayo, 1894), pp. 24-52 y 24-60. Este artículo fue recogido en *Estudios literarios de España* (Madrid, 1901), pp. 103-181. De estos materiales hace amplio uso en el «Prólogo» a la edición facsímil del *Cancionero* de 1496, que citaré como *Prólogo*.

15. Como valoración de la «desigual» carrera de Encina, Cotarelo añade: «al considerar que su vida alcanzó la cifra casi normal de sesenta y un años (...), el hecho nos produce el efecto como de un autor malogrado, tanto más cuanto podemos comprender el número y variedad de sus obras y dada su gran facilidad para componer lo mucho que pudo haber producido en los otros 30 años de su existencia» (*Prólogo*, p. 28). Al figurar esta estimación en la edición del *Cancionero* comúnmente manejada por los estudiosos, como es la de la RAE, esta imagen deformada del autor ha llegado, bajo las más pintorescas formulaciones, hasta prácticamente nuestros días, y no es difícil que haya orientado estudios recientes, magistrales en otros muchos aspectos. Así: «Parece legítima la suposición de que Encina, al dejar reposar su pluma a lo largo de estos veinte años [1500-20], ha bebido, sin hastiarse, en la copa de la vida cuyas delicias, quizás, en aquel tiempo no eran para ser descritas» (A. van Beysterveldt, *Poesía amorosa del siglo XV y teatro profano de Juan del Encina* (Madrid: Insula, 1972), p. 23).

16. Esta inverosímil disposición responde a un móvil concreto: refutar el conocido artículo de Crawford («The Source of Juan del Encina's 'Egloga de Fileno y Zambardo'», *Revue Hispanique*, 38 (1916), pp. 217-231), sobre la deuda de Encina para con la *Segunda Egloga* de Antonio Tebaldeo (1463-1537). Cotarelo reacomoda en su *Prólogo* la cronología inicial dada en sus artículos de 1894 y 1901 para insistir, chovinistamente, en que es el italiano quien «plagia» al salmantino. La contrarreplica de Crawford, ajustada a razón, aparece en «Encina's 'Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio' and Antonio Tebaldeo's Second Eclogue», *Hispanic Review*, 2 (1934), pp. 327-333, en especial, pp. 331-332. Para terminar, añadiré que el eminente hispanista británico adscribe erróneamente a 1507 la primera impresión de la *Egloga de tres pastores*, cuando en realidad aparece en el *Cancionero* de 1509.

Cotarelo parte de la fecha convencional de 1492 como inicio de la carrera dramática de Encina y, al compás de su biografía, distribuye la cronología de las ocho églogas primeras hasta el año de su publicación. El esquema propuesto sería así:

1	<i>Egloga I</i>	Nochebuena, 1492
2	<i>Egloga II</i>	Nochebuena, 1492
3	<i>Repre. III</i>	Semana Santa, 1493
4	<i>Repre. IV</i>	Pascua de 1493
5	<i>Egloga V</i>	Carnaval de 1494
6	<i>Egloga VI</i>	Carnaval de 1494
7	<i>Egloga VII</i>	Nochebuena de 1494
8	<i>Egloga VIII</i>	Nochebuena de 1494

B) Valoración

Dos son las aportaciones fundamentales del académico en su prólogo-presentación de la primera entrega enciniana: el trazado del perfil biográfico del autor y el establecimiento de una cronología para su obra dramática. Pero, mientras que en el primer caso acierta a cohesionar toda una madeja de datos eruditos, cuyo resultado es válido todavía hoy, una cierta arbitrariedad e, incluso, un aire de polémica parece enturbiar el segundo intento (cf. nota 16).

En lo que respecta a la diacronía de las ocho primeras *églogas*, Cotarelo da por sentados dos hechos, que necesitarían mayor argumentación. En primer lugar, recoge, un tanto por inercia crítica, que el inicio de la carrera teatral del salmantino coincide con la señalada fecha de 1492¹⁷, sin más apoyatura que los versos de Agustín de Rojas en su *Loa de la comedia*¹⁸. Sin embargo, habría que tener en cuenta que ahí el autor de *El viaje entretenido* (1603) muy probablemente está recogiendo, sin más, una tradición oral, que sumaba a los acontecimientos históricos de 1492, el hecho, también memorable, del «nacimiento» del teatro hispánico en la persona de Encina. Fuera de ese valor testimonial, el borroso historicismo de Rojas acaso no tenga *per se* mayor fuerza probatoria.

En segundo lugar, Cotarelo acepta sin discusión que la sucesión de las piezas tal como figuran impresas en el *Cancionero*, responde al orden de composición de las

17. Sabido es que aún hoy se carece de un respaldo documental para sustentar esa afirmación, a la que, no obstante, se puede llegar por otro tipo de razonamiento, como veremos.

18. El conocido fragmento es:

...
y entonces se daba en ella
principio a la Inquisición,
se le dio a nuestro comedia.
Juan de la Encina el primero,
aquel insigne poeta,
que tanto bien empezó,
(...)
en los días que Colón
descubrió la gran riqueza
de Indias y Nuevo Mundo,
y el Gran Capitán empieza
a sujetar aquel reino
de Nápoles y su tierra,
a descubrirse empezó
el uso de la comedia...

(Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido* [1603], ed. de Jean Pierre Ressot (Madrid: Castalia, 1972), pp. 148-149).

mismas. En esa línea no tiene sino que adscribir cada obra –o cada dos– a la festividad del calendario cristiano para la que fue escrita: navidad, carnaval o pascua. Pero este criterio le conduce a un resultado incongruente en el caso de las dos últimas –*Eglogas* VII y VIII–, de tema amoroso, que, en un *tour de force*, son encuadradas dentro del ciclo de navidad. Este extremo, como veremos, será desmentido por toda la crítica posterior, con más o menos variantes, pero sin excesiva dificultad, ya que Cotarelo lo establece gratuitamente.

En definitiva, se trata de una primera aproximación, pero que está lejos aún de ser la definitiva.

Hipótesis cronológica de Caso González (1953)

A) *Exposición*

El estudio de CASO GONZALEZ significa el primer intento por establecer una cronología *razonada* de las ocho primeras piezas de Encina, basado en el análisis de datos que ofrecen las propias *églogas*. Estos son de una doble naturaleza: por un lado, las contadas alusiones a hechos históricos, que el profesor ovetense trata de identificar y, sobre todo, de fechar; y por otro, las escasas referencias temporales de orden interno, que procura interrelacionar de modo coherente.

Respecto de las primeras, la más importante es la mención a «la guerra de Francia», aparecida en la *Egloga* V (Prólogo y vv. 34-36). Caso concluye que, de las disputas y treguas habidas entre Fernando el Católico y Carlos VIII desde el 93 al 97, la que parece ajustarse al contenido de la *égloga* –cancelación de la marcha de don Fadrique de Toledo al haberse firmado la paz–, sería la que tuvo lugar a fines del 95 y comienzos del 96 (p. 365)¹⁹.

En concordancia con ese dato, los acontecimientos que respaldarían el temor de los portugueses al duque de Alba –recogido en los versos iniciales, 28-31, de la *Egloga* I–, tendrían que ver con la disposición de las tropas ducales al servicio del nuevo rey portugués, el infante don Manuel, tras la muerte de João II, acaecida en 1495 (p. 369).

Sobre la base de esta precisión cronológica, el término *ad quem* vendría señalado, para el profesor Caso, por los versos 85-89 de la *Egloga* I:

Aunque ahora yo no trayo
sino hato de pastores
dexa tu venir el *mayo*
y verás si saco un sayo
que relumbren sus colores.

«*Mayo*» aludiría a la fecha de entrega de la *Compilación* –mostrada por Encina a los duques en la representación de la última *égloga*–, que sale de imprenta, según el colofón, un mes más tarde, en junio de 1496.

El término *a quo* aparece indirectamente indicado, en curioso quiasmo, en la última pieza:

que trayo para les dar
agora *por cabo de año*
el esquilmo del rebaño
quanto pude arrebañar. (vv. 53-56)

19. Se apoya en el testimonio del cronista Zurita, en su *Historia del rey don Hernando el Cathólico. De las empresas y ligas de Italia*, tomo V de los *Anales*, ed. de Lorenzo de Robles, Zaragoza, 1610, fol. 52 (*art. cit.*, p. 365).

Caso identifica la expresión «agora por cabo de año» con el tiempo de permanencia de Encina al servicio de los duques, lo que implica que, a lo largo del año transcurrido –de mayo a mayo o de junio a junio–, se habrían representado el total de las ocho obras contenidas en el *Cancionero*²⁰

Conjugando las fechas arriba fijadas con la ocasión de su representación, la distribución corre pareja con el calendario de festividades religiosas. En primer lugar, la navidad –*Eglogas I y II*–, a continuación el carnaval –*Eglogas V y VI*–, seguido de la semana santa –*Representaciones III y IV*–. La *Egloga VIII* es la última escenificada. Pero, llegado a este punto, en virtud de la dinámica de su razonamiento, Caso se ve forzado a anteponer la *Egloga VII* –*Egloga en recuesta de unos amores*– a todas las demás y, en consecuencia, a suponerla escrita la primera, con anterioridad a la entrada de Encina en la corte ducal. En efecto, en la octava pieza se hace mención expresa del paso de un año transcurrido entre la representación de una y otra. Por boca del pastor Mingo se lee:

*Hoy hace por mi dolor
un año punto por punto
que me dexaste difunto
sin amiga y sin favor
y te tornaste pastor
por tu provecho y mi daño*²¹ (vv. 146-151)

Como explicación a esta especie de pirueta, Caso arguye la posibilidad de que la penúltima –en el *Cancionero*– égloga, presenciada ocasionalmente por los duques, hubiese motivado la contratación del poeta, momento a partir del cual habría compuesto la restante producción dramática²².

En transcripción sinóptica, la ordenación quedaría así:

1	<i>Egloga VII</i>	junio 1495
2	<i>Egloga I</i>	diciembre 1495
3	<i>Egloga II</i>	diciembre 1495
4	<i>Egloga V</i>	febrero 1496
5	<i>Egloga VI</i>	febrero 1496
6	<i>Repre. III</i>	semana santa 1496
7	<i>Repre. IV</i>	semana santa 1496
8	<i>Egloga VIII</i>	junio 1496

20. Lamentablemente no puede aducir a su favor ningún apoyo documental sobre la fecha de entrada del poeta en palacio, incógnita, como ya apunté, aún hoy por desvelar.

21. En la misma pieza, se repite la alusión varias veces:

1) [Gil] Pues aquí fue el descordojo
 que passamos ora vn año.
[Pascuala] Henos aquí donde antaño. (*Cancionero*, fol. cxiii^jb)

2) [Mingo] Hora vn año me robaste
 a Pascuala a mi pesar. (*Ibid.* fol. cxiii^jb)

Caso no las menciona, sin duda, por obvias.

22. «Podría pensarse que como consecuencia de haberles gustado a los duques una obra suya le aceptaron en su casa (...) Podría ser ella la *Egloga representada en recuesta de unos amores*, ya que se puso en escena un año antes que la octava» (art. cit. pp. 370-71).

B) Valoración

Esta propuesta de ordenación ofrece el atractivo de presentar unas fechas de representación muy próximas, incluso coincidentes en el caso de la *Egloga VIII*, con la fecha de publicación del *Cancionero*. Sin embargo, este extremo no parece estar corroborado, si hemos de creer a Encina, por las declaraciones del mismo poeta, por ejemplo, en el «Prohemio» a los duques: «andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas más que como mensageras avía embiado por delante, que ya no más mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo» (*Cancionero*, fols. vj^{r-v})²³.

El texto, más que apuntar a un proceso inmediato, parece dar a entender que debió de mediar algún tiempo entre la escritura –acaso la representación– y la recolección de lo escrito para darlo a las prensas. Por otro lado, la cuidadosa impresión de que es objeto, hace pensar también en un cierto lapso de tiempo entre la entrega de materiales y su publicación²⁴.

En otro orden de consideraciones, me atrevería a señalar una –a mi entender– limitación que restringe el alcance de este riguroso ensayo. Me refiero al hecho de haber barajado únicamente las marcas cronológicas que aparecen en los textos dramáticos, sin operar con las que de igual naturaleza serpentean a lo largo de todo el *Cancionero*. En este sentido, no conviene olvidar que Encina presenta la *Compilación*, producto de una continuada labor de diez años²⁵, como una entrega unitaria, aunque, ciertamente, integrada por una gran variedad de escritos.

Pero, sin duda, el resultado más sobresaliente de esta investigación es que la sucesión diacrónica establecida –respetuosa con el dato histórico externo– altera por completo el orden de aparición de las piezas en el *Cancionero*. Sorprende, no que la ordenación temática (primero, obras religiosas; segundo, obras profanas) no corresponda con la cronología, sino que Caso no apure esta conclusión en todas sus consecuencias. La más evidente es que, desde esta nueva perspectiva, la noción sobre la evolución del quehacer teatral de Encina, forzosamente ha de variar, y no poco. Tan espinosa implicación, sin embargo, queda obviada en el estudio (p. 370).

23. Todavía se puede rastrear alguna alusión más a esta tarea de recopilación de materiales con destino al *Cancionero*. En el prólogo al *Triunfo de fama*, Encina afirma: «después que el mes de março y de abril se passaron siendo ya principio de mayo, Juan del enzina dio fin a recopilar y recoger todas las diez églogas de la Bucólica de Virgilio bueltas de latín en nuestra lengua castellana y trobadas por él en estilo pastoril» (*Cancionero*, fol. xljx^r).

24. Toda la crítica da por supuesto que Encina se ocupó en persona de esta primera edición. La suposición se basa únicamente en la certeza de que el autor residía en Salamanca en 1496. Este dato biográfico tal vez pueda complementarse desde otro ángulo de análisis. Como se sabe, El *Cancionero* sigue las propuestas de ortografía reformada de Nebrija. Así, aparecen regularizadas la *r-*, las formas *-mb-*, *-mp-*, así como *-asse*, *-esse* e *-issimo*; emplea *ce*, *ci* y *ça*, *ço*, *çu*, y llama la atención, contra el uso corriente de la época, la distinción *u/v* en posición interior de palabra. A este respecto, el hispanista británico R.O. Jones («Encina y el *Cancionero* del British Museum», *Hispanófila*, 4 (1961), pp. 1-2), tras examinar una veintena de obras, en castellano, salidas de los talleres salmantinos entre 1492 y 1500, señala que «los únicos libros impresos de la época que usan *v* interna son la *Gramática castellana* de Nebrija y el *Cancionero* de 1496 de Encina» (p. 3). La regularidad de este pequeño rasgo ortográfico, unido a la práctica inexistencia de erratas, permite sugerir la presencia de una especie de supervisor en el tramo final del proceso de impresión de la obra. Independientemente de que su identidad coincidiera o no en la persona del autor, la uniformidad del fenómeno viene a confirmar –y esto es lo importante– el especialísimo trato que mereció esta edición.

25. Así se desprende de la aclaración que acompaña la «Tabla de las obras», donde se indica que fueron «hechas por Juan del enzina desde que hubo catorze años hasta los veynte y cinco primeramente».

En un terreno mucho más concreto, manifestaré una última dificultad para aceptar sin reservas este perfil cronológico. Al distanciar en un año la puesta en escena de la octava y séptima églogas –como objetivamente indican los datos–, hemos de creer que Encina idease y escribiera esta última antes de ser acogido por los duques en Alba. Bien que se avance a modo de hipótesis, no faltan elementos que parecen contravenir esta suposición. Desde el punto de vista formal, la mención expresa a «la sala donde el Duque y Duquesa estaban», encabeza el prólogo de la pieza VII, al igual que ocurre en la I –indisociable de la II–, en la V, en la VI y en la VIII. La obra cuestionada, por tanto, se ajusta a ese denominador común, al que sólo escapan la III y la IV, justamente las representaciones de planteamiento menos «dramático», las de mayor lastre litúrgico.

Desde el punto de vista del contenido, el dueto que forman las dos últimas piezas, desarrolla una misma trama amorosa, de tal modo que el desenlace feliz de la séptima –el pastor desairado por la pérdida de la zagala– no se resuelve hasta la octava –emparejado de nuevo, cambia la zamarra por la librea–. Desde esta óptica, la *Egloga* VII está tan premeditadamente elaborada en función de un público cortesano como la octava –tal como subraya su prólogo–. Incluso su planteamiento de mero entretenimiento pastoril para regocijo de aristócratas –recuérdese su desvinculación de todo ciclo religioso–, responde más abiertamente, si cabe, que cualquier otra al diseño de una obra de encargo. Parece, por tanto, lógico pensar que Encina conocía perfectamente el círculo al que destinaba la obra y que el resultado de su escritura no hubo de ser fruto del azar.

En conclusión, estamos ante una propuesta asentada sobre un atinado razonamiento histórico, que, en su rasgo más característico, no supedita la ordenación cronológica a la temática y que aboga –no sin problemas– por una puesta en escena cuasi simultánea a la recopilación e impresión de las diversas obras en el *Cancionero*.

La propuesta cronológica de J.C. Temprano (1975)

A) *Exposición*

Juan Carlos Temprano establece en su estudio tres precisiones temporales claves. En primer lugar, la fecha de nacimiento del autor; en segundo lugar, el período de escritura de las composiciones reunidas en el *Cancionero* de 1496 y, en un tercer momento, el orden cronológico de la producción específicamente teatral del mismo.

En su interpretación se sirve de la obra semiautobiográfica de Encina, la *Tribagia o via sacra a Hierusalem* (1521), relato versificado de su peregrinación a Tierra Santa, así como de todas las indicaciones temporales que puede rastrear en el *Cancionero*, desde la «Tabla de las obras» hasta el colofón final. Lejos de caer en un inmanentismo, una vez precisada cada datación, se ocupa de contrastarla, desde diversos ángulos, con documentos auxiliares²⁶.

En cuanto al primer punto, Temprano no hace sino recoger la conocida declaración de Encina en la *Tribagia*, por la que tradicionalmente los biógrafos han concluido que su nacimiento debe situarse hacia julio de 1468. En efecto, allí reitera tanto la fecha de inicio del viaje, julio de 1519, como la edad que entonces contaba, 50 años²⁷. Este

26. Así, a las referencias de la *Tribagia* encuentra correlato en la relación en prosa que el marqués de Tarifa, compañero de viaje de Encina, compuso sobre el mismo asunto: F. Enríquez de Rivera, *Este libro es el de el viaje que hize a Ierusalem*, Lisboa, 1608. (art. cit., p. 142).

27. Estas son las apoyaturas textuales:

*Los años ciencuenta de mi edad cumplidos,
habiendo en el mundo yo ya jubilado,
por ver todo el resto muy bien empleado,
retraje en mi mesmo mis cinco sentidos...*

extremo es corroborado, bien que de modo indirecto, por uno de los documentos notariales, exhumados por Espinosa Maeso, que aluden a la también posible fecha de 1469 como la del año de nacimiento de su hermano, Miguel de Fermoselle²⁸.

Sobre la base de este dato, la segunda cuestión por resolver queda bastante allanada. Temprano llama la atención sobre la afirmación de Encina, recogida en la «Tabla de las obras» y reiterada en el «Prohemio a los Reyes Católicos» (fol. i^r), de que se trata de composiciones «hechas desde los quatorze años hasta los veynte y cinco». Por otro lado, la alusión, en el citado «Prohemio», a «lo que para en mi favor no hiziere, me podré bien llamar a *menor de hedad*» (*Ibidem*) converge hacia la mencionada cifra (25), pues, según documenta en las *Partidas* –legislación entonces vigente–, «menor es llamado aquel que non ha aun veinte et cinco años»²⁹.

Por lo tanto, el período de actividad literaria o, si se prefiere, de composición de todas las obras del *Cancionero* estaría comprendido estima Temprano entre 1482 y 1493 (p. 144).

En este punto ha de afrontar la tercera y más problemática –por cuanto las apoyaturas son las que conocemos, de orden interno y no más– de las cuestiones. Temprano acude a las mencionadas expresiones de la *Egloga VIII*: «... trayo para les dar / *agora, por cabo de año, / el esquilmo del rebaño...*» (vv. 53 y sigs.) o «Hagamos oy, *cabo de año, / en memoria del amor*» (vv. 152-153). Una y otra son identificadas, por el investi-

(*Viage y peregrinación que hizo y escribió en verso castellano el famoso poeta Juan de la Encina en compañía del marqués de Tarifa, en que se refiere lo más particular de lo sucedido en su Viage, y santos lugares de Jerusalem*. Madrid, por Pantaleón Aznar, 1786, p. 7).

Agora no es hora que yo mas aguarde
habiendo cumplido los años cincuenta
a me prepara á dar á Dios cuenta
mostrandome pigro al bien y cobarde... (*Ed. cit.*, p. 10)

Terciado ya el año de los diez y nueve,
despues de los mil y quinientos encima,
y el fin ya llegado de la vera prima,
que el dia es prolijo, la noche muy breve; (*Ibidem*, p. 21)

Partiendo en el año de mil y quinientos,
y mas diez y nueve, ya el año mediado:
primero de Julio, las velas han dado
al Zéfiro viento los de nuestra nave (*Ibidem*, p. 27)

Por mi parte añadiré, a las mencionadas por Temprano, que idéntica fecha aparece en la narración romanceada, escrita por Encina, estampada a continuación de la *Tribagia*, en la edición que manejo:

Yo me partiera de Roma
Para Jerusalem ir,
fuerame para Venecia
por mejor vía seguir,
que de allí los Peregrinos (5)
cada año suelen partir.
Embarquéme en fin de Junio

por mi Viage cumplir.
Dimos vela el primer dia
de Julio, sin diferir. (10)

(*Romance y suma de todo el
viaje de Joan del Encina*,
ed. cit. p. 101)

28. *Pleito del cabildo con los herederos de D. Martín de Espinosa*, 1530, Archivo catedral, Caxón 12, *Executivos a favor del Cabildo*, en R. Espinosa Maeso, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *BRAE*, 8 (1921), p. 643 (*art. cit.*, p. 143).

29. *Partida VI*, tit. 19, ley ii (*art. cit.*, p. 144).

gador como ‘final de año’, entendiendo por tal la fecha del 31 de diciembre, si bien no excluye que coincida con la del aniversario de la llegada de Encina a Alba (pp. 147 y 148)^{29bis}.

En consecuencia, el ensamblaje de fechas y motivo de representación con las églogas concretas, se conjuga del siguiente modo:

1	<i>Egloga I</i>	navidad 1492
2	<i>Egloga II</i>	navidad 1492
3	<i>Egloga VII</i>	31 dic. 1492
4	<i>Egloga V</i>	febrero 1493
5	<i>Egloga VI</i>	febrero 1493
6	<i>Repre. III</i>	semana santa 1493
7	<i>Repre. IV</i>	semana santa 1493
8	<i>Egloga VIII</i>	31 dic. 1493

Dos obligadas precisiones completan este cuadro. La mención –en la *Egloga V*– a la guerra de Francia y a la subsiguiente buena nueva de paz es referida, por Temprano, a la acción resuelta por el tratado de Narbona en enero de 1493 (como se recordará, término *ad quem* para toda la primera producción enciniana).

La segunda, algo más compleja, gira en torno a los motivos que pudieran haber ocasionado una demora de algo más de dos años entre la fecha de la última representación (diciembre, 1493) y la fecha de impresión del *Cancionero* (junio, 1496). Además de la exigencia lógica de un tiempo de preparación y recopilación de materiales³⁰, apunta dos circunstancias no exentas de interés aunque, habrá que reconocer, sin fuerza probatoria absoluta.

La primera de ellas se refiere a la ausencia de Nebrija por esas fechas de Salamanca –se encontraba en Sevilla al servicio de la casa de Zúñiga³¹ –a cuyo cargo, según el bibliógrafo Vindel, se hallaba el anónimo taller donde se imprimió el *Cancionero*³².

En segundo lugar, Temprano alude a la posibilidad –y sólo como tal enunciada– de que acaso existiera una edición, hoy perdida, anterior a la del año 96. Razona así su explicación: «Esto no sería del todo inconcebible, pues de las ediciones que hoy poseemos apenas quedan ejemplares; por ejemplo, de la primera conocida, la de 1496, quedan sólo dos, ambos incompletos» (p. 146); y, honestamente, agrega a pie de página: «No he podido consultar estos ejemplares (...) para ver qué es lo que les falta (...). Sigo simplemente la declaración del prologuista E. Cotarelo a la edición facsímil del *Cancionero* [1928]...» (Ibidem).

29 bis. Sin embargo, esta interpretación de «final de año», que conviene a la primera de las expresiones temporales, tal vez no cuadre al sentido de la segunda, en especial, dentro de su contexto, ya que «hagamos oy *cabo de año* / en memoria del amor» (Nótese, sin puntuación) es la réplica del pastor Gil al siguiente parlamento de Mingo: «Oy haze por mi dolor / vn año punto por punto / que me dexaste *defunto* / sin amiga y sin favor / y te tornaste pastor / por tu provecho y mi daño» (*Cancionero*, fol. cxiii^ja). Parece, pues, que debe entenderse *cabo de año* como aniversario de tal «muerte».

30. Al que yo añadiría el correspondiente a la revisión de pruebas, a juzgar por la perfección de la edición, en cuanto a la novedad que introduce respecto al uso de u-v, utilizadas según el criterio moderno.

31. F. Olmedo, *Nebrija en Salamanca (1475-1513)*, Madrid, 1944 (art. cit., p. 146).

32. F. Vindel, *Arte tipográfico español en el siglo XV*, Madrid, 1945-51, II, XXI (art. cit., p. 145).

Me apresuro a adelantar que la declaración que induce a Temprano a esa suposición, no se corresponde con la realidad. He revisado personalmente los dos ejemplares, conservados en España³³, de esa edición, y he de manifestar que son absolutamente idénticos, a excepción de una falsa *addenda*, producto de una encuadernación posterior, en el original de la Real Academia –que fue el utilizado para la reproducción facsímil–, donde se recoge, incompleta, la elegía fúnebre por la muerte del príncipe don Juan (1497). A mi parecer, la hipótesis de que circulara una edición previa a la del 96 no resulta –al menos, sobre aquella base argumental– muy verosímil.

B) Valoración

De esta incursión en la cronología de la primera entrega enciniana, la conclusión más destacada es que el orden dispositivo de las piezas responde, por parte de Encina, a un criterio temático, independiente por completo de la cronología. Temprano demuestra, además, que este modo de proceder se ajusta al mismo principio rector que guía la ubicación de la restante y variada producción del *Cancionero*: Encina opera, paralelamente, en un doble sentido, desde lo religioso hacia lo profano y de lo culto a lo popularizante³⁴.

Lo que se podría llamar punto débil de su argumentación reside, no en la diacronía ofrecida –sin sombra de contradicción interna–, sino en encontrar adecuada justificación al tiempo que media entre la datación de las últimas composiciones (diciembre, 93) y la de aparición pública del *Cancionero* (junio, 96). Esto no me parece, a pesar de las apostillas arriba expresadas, un obstáculo insalvable.

Así, si se amplía el horizonte cronológico un poco más allá del 96, habrá que reparar en el hecho de que «tamaño» dilación no es excepcional con ocasión de posteriores ediciones de Encina. En concreto, la *Representación ante el príncipe don Juan*, independientemente de la fecha de escritura, hubo de ponerse en escena antes de octubre de 1497, momento del fallecimiento del joven heredero; y la *Egloga de las grandes lluvias*, en diciembre del 98, por la alusión a las inundaciones del Tormes en ese año (vv. 82-85), así como por el motivo de su representación –la navidad–. Como se sabe, ninguna de las dos tienen cabida en la edición sevillana de 1501 ni en la burgalesa de 1505, y sólo en 1507 aparecen, por primera vez, en Salamanca. Aunque se relativice este argumento, por mor de la estancia del dramaturgo en Italia –que, ciertamente, iba y venía–, no creo que pueda sorprender el «retraso» –juizado desde nuestro punto de vista– de una impresión,

33. De la edición del *Cancionero* enciniano de 1496 se conservan en España dos incunables, el de San Lorenzo del Escorial (sign. 33-I-10) y el de la Real Academia Española (sign. I-8). Según el testimonio de L. Cuesta Gutiérrez (*La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1450-1944)*, Salamanca, 1960, p. 93), existen dos más, uno en la biblioteca de Evora (Portugal) y otro en la Biblioteca Real de Munich (Alemania). El ejemplar escurialense, impecablemente bien conservado y libre de tachaduras o añadidos, consta de 116 hojas foliadas, a excepción de la portada y la «Tabla de las obras». Los textos dramáticos figuran al final del *Cancionero*, impresos a dos columnas, desde el folio cijj^r al cxvj^r. Aquí se cierra con el DEO GRATIAS de rigor y el colofón («fue impresso en Salamanca A veynte dias / del mes de Junio de Mil. cccc. .xlvi años»). El ejemplar gemelo de la RAE, algo deteriorado, con márgenes guillotizados, con subrayados que afean los textos de teatro e, incluso, con lamentables transcripciones de algún aficionado sobre espacios en blanco (fol. cij^j, col. b), guarda idéntica disposición. Contiene, además, al final del volumen, en cuatro folios no numerados, 624 versos –sobre un total de 800– de una elegía fúnebre, titulada «Tragedia a la dolorosa muerte del Príncipe don Juan», también de Encina, pero de tipografía diferente y a todas luces posterior al *Cancionero*. Seguramente el título indujo a error para encuadernarla conjuntamente, hecho que debió de ocurrir entre 1863, pues Gallardo la registra como edición suelta (*Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1863, tomo II, item 2068) y 1893, cuando Cañete da cuenta ya de la actual situación (TC. p. XVIII).

34. Argumentación respaldada por su amplia investigación doctoral, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina* (Oviedo: Universidad, 1975), en especial, el capítulo I.

sujeta a mil avatares, y, sobre todo, éste no parece argumento suficiente que devalúe una ordenación diacrónica, escrupulosa con el dato cronológico interno e –insisto– en la que quedan cabalmente trabadas todas las referencias de orden temporal contenidas dentro y fuera del *Cancionero*. Y, en definitiva, éstos son los motivos que me inducen a suscribir y respaldar, bien que con una modesta sugerencia, sus conclusiones.

Ultima aportación sobre cronología enciniana: H.W. Sullivan (1977)

A) Exposición.

La última revisión sobre la cronología del teatro enciniano se debe, como al comienzo indicaba, al hispanista estadounidense, H.W. Sullivan. Su examen abarca toda la producción dramática de Juan del Encina, desde 1496 hasta la *Egloga de Plácida y Vitoriano* (repr. 1513), teniendo a ojo la *Tribagia* (1521) así como los poemas y villancicos últimos, compuestos en torno a 1521. Desde esta perspectiva global, la imagen descompensada de Juan del Encina, entrevista por Cotarelo en 1928, queda desterrada: Sullivan presenta un autor que escribe con regularidad y que, a partir de 1496, entrega a imprenta nueva obra, con frecuencia nada desdeñable³⁵.

En lo que respecta a las ocho primeras églogas, Sullivan profundiza la línea de investigación iniciada por Caso y, tras examinar en detalle su minuciosa argumentación, suscribe la cronología por él propuesta, esto es, el período de escritura comprendido entre el 95 y el 96. Únicamente se permite una rectificación mínima en dos extremos: retrotrae la puesta en escena de las *Eglogas* VII y VIII al final de la primavera del 95 y del 96, respectivamente; y supone que la presentación ante los duques de la obra completa, a que alude Encina en la última pieza, debe referirse a la entrega de los materiales recopilados, no a la del *Cancionero* impreso como tal (art. cit. p. 262).

De este modo, el cuadro esquemático quedaría así configurado:

1	<i>Egloga</i> VII	finales primavera	1495
2	<i>Egloga</i> I	24 diciembre	1495
3	<i>Egloga</i> II	24 diciembre	1495
4	<i>Egloga</i> V	martes de carnaval (16 feb.)	1496
5	<i>Egloga</i> VI	martes de carnaval (16 feb.)	1496
6	<i>Repre.</i> III	viernes santo (1 abril)	1496
7	<i>Repre.</i> IV	domingo pascua (3 abril)	1496
8	<i>Egloga</i> VIII	final primavera	1496

35. Sitúa la *Representación ante el príncipe don Juan* (*Canc.* 1507) en 1497; *Egloga de las grandes lluvias* (*Canc.* 1507) en 1498; la *Egloga Interlocutoria* en 1499; el *Auto del repelón* (*Canc.* 1509) y la *Egloga de tres pastores* (*Canc.* 1509), traídas de Italia, en 1509; La *Egloga de Cristino y Febea*, en torno a 1511 y la *Egloga de Plácida y Vitoriano*, en 1513 (pp. 265 y sigs.). Como se ve, incluye en la nómina tanto la *Egl. interlocutoria* como el *Auto del repelón*, desatendiendo los sólidos argumentos de Morley («Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», *Homenaje ofr. a d. R. Menéndez Pidal* (Madrid: Hernando, 1925), Vol. I p. 508) y Myers («Juan del Encina and the *Auto del repelón*», *Hispanic Review*, 32 (1964), pp. 189-201), respectivamente, en contra de la paternidad de Encina en estas piezas.

B) Valoración.

Esta aportación se caracteriza por un «preciosismo cronológico» que desciende al detalle de averiguar, como recoge el cuadro, la fecha concreta de un martes de carnaval³⁶ o de preocuparse por corroborar, desde manuales británicos, los datos aportados por Caso³⁷. Sin embargo, la novedad de su consideración, lejos de residir en una propuesta alternativa en cuanto a datación, se centra, más bien, en rellenar la brecha abierta en la biografía de Encina, como consecuencia de la aceptación del citado calendario. Si Encina no se había instalado en Alba en torno a 1492, ¿a qué se habría dedicado entre 1490, año en que verosíblemente terminaría sus estudios en Salamanca, y 1495, momento –según su hipótesis de trabajo– de la entrada en la casa ducal? (p. 263). Sullivan alienta la posibilidad de que el salmantino formara parte del séquito que siguió a los Reyes Católicos en su campaña contra Granada –sin especificar en calidad de qué–, para entrar después a su servicio, desde el 92 al 95, primero como músico en la corte real y, más tarde, como corregidor en una comarca santanderina.

En lo que hace el primer punto, sin embargo, las referencias a la conquista de Granada del «Prólogo» a los Reyes Católicos (fol. xxxi^r) –en el contexto de una alabanza retórica a sus hazañas– y el estribillo del famoso villancico «Levanta, Pascual, levanta / aballemos a Granada / que se suena que es tomada» (fol. xcviij^r), así como la mención a la vega granadina en la *Tribagia*³⁸ –argumentos en que basa hipótesis– son, en mi opinión, muy magra cosecha de la que poder deducir la participación de Encina, ni siquiera *de visu*, en aquellos sucesos; de haberlos presenciado ¿no sería de mayor envergadura su loa, máxime si rendía servicio a los monarcas? En cualquier caso, las dos primeras son útiles a efectos de datación, como término *a quo*³⁹.

En cuanto a la destacada actividad musical desarrollada por Encina –segunda cuestión–, sí es cierto que en el *Cancionero Musical de Palacio*⁴⁰, donde se recoge el repertorio de la corte y capilla de los Reyes Católicos, figuran sesenta y dos composiciones del salmantino. Pero la suposición del profesor Sullivan de que fuesen expresamente escritas para este destino (p. 264), contradice abiertamente los estudios de los musicólogos H. Anglès y Romeu Figueras sobre este período⁴¹. En concreto, Mosén Anglès data la composición de estas piezas hacia 1490, al tiempo que demuestra cómo se transmitieron desde la corte de Alba, a través del intercambio regular de músicos y ministriles, hacia la capilla real. Este estudioso catalán comprueba, asimismo, que los amanuenses de la casa real utilizaron partituras provenientes de Alba para la recopilación del cancionero palatino⁴². Luego, la transmisión se produce en sentido inverso al que desea Sullivan.

Por último, el citado investigador aduce en testimonio de lo que sería una breve experiencia judicial de nuestro autor, un protocolo exhumado del archivo de Simancas

36. Basa su identificación en las tablas cronológicas del *Handbook of Dates for Students or English History*, (London: Royal Historical Society, 1945), editadas por C.R. Cheney, en pág. 108 para el año 1496 (*art. cit.*, p. 261).

37. En concreto, maneja la *History of the Reign or Ferdinand and Isabella* (London, 1842), vol. II (*art. cit.*, p. 262).

38. «que propio semeja, si buen viso tengo, / la vega en españa que vi de Granada», que Sullivan cita por M. Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. XXII (p. 264). La referencia no obliga a pensar forzosamente en el año 92.

39. El «Prólogo», no obstante, pudo muy bien ser escrito una vez terminada la redacción de la obra que encabeza, la *Translación de las Bucólicas de Virgilio* (fols. xxxi^r-xlviij^v).

40. F.A. Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical de Palacio* (Madrid: Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 1890).

41. Higinio Anglès, *La música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero musical de palacio (siglos XV-XVI)*, I y II (Barcelona: CSIC, 1947), III (Barcelona, 1951), IV, 1-2, a cargo de J. Romeu Figueras (Barcelona, 1965).

42. H. Anglès, *ob. cit.* I, p. 69.

por J.L. Varela⁴³. En el documento, fechado el 23 de marzo de 1495, se hace constar la designación de un «Juan del Encina» como corregidor de la zona de Aguayo (Santander), quien, además, recibe el encargo de reclutar tropas, a partir de esa fecha, para el servicio del rey don Fernando. Independientemente de que la identidad coincida o no con la del dramaturgo, debo hacer notar que el cumplimiento del mandato regio podría entrar en colisión con la fecha de entrada de Encina en Alba, propuesta por el propio Sullivan, en la primavera de ese mismo año, el 95, cuando se habría escenificado, también, la *Egloga* VII.

En definitiva, Sullivan trenza una serie de conjeturas –por utilizar su mismo término (p. 264)–, muy correctas en su formulación, aunque difícilmente verificables, que sirven a su propósito inicial de hilvanar un biografía de Encina más acorde con la propuesta cronológica de Caso. Las mínimas variaciones que introduce, no modifican apenas las tesis del español, que, en esencia, permanecen inalterables. En consecuencia, cabe mantener análogamente las reservas críticas ya enunciadas.

Conclusiones

De esta singladura por la cronología enciniana cabe extraer una serie de conclusiones que, por un lado, derivan del procedimiento de estudio seguido, y que conciernen, en segundo término, a los contenidos propiamente dichos.

Respecto al primer punto, parecen perfilarse, a la vista de lo expuesto, dos líneas básicas de trabajo. Una concede prioridad a los datos cronológicos puntuales, sobre cuyo eje articula las demás referencias internas (Temprano); otra toma pie en un dato extrínseco para acomodar en su órbita las alusiones temporales contenidas en los textos (Caso y, en su estela, Sullivan).

En lo que atañe a los contenidos mismos, un rasgo conclusivo destacable es, a mi juicio, que ambas posturas coinciden tanto en la periodicidad (doce meses) como en el ritmo cronológico señalado para la escenificación de las *Eglogas*. En este sentido, no sería exagerado concebir esta primera entrega dramática como un precioso testimonio, reflejo de lo que debió ser una especie de cartelera anual, en el restringido ámbito de una casa nobiliaria, cuya programación contaba tres citas obligadas –navidad (*Eglogas* I y II), carnaval (*Eglogas* V y VI) y semana santa (*Representaciones* III y IV), más una cuarta (*Eglogas* VII y VIII), a nuestros ojos, de ambigua ubicación (¿tras la semana santa o tras la navidad?). Por lo tanto –salvo en ese último caso–, la ocasión de representación, al tiempo que se ofrece como una pauta de ordenación inexcusable, resulta clara.

Otro punto en común –y éste ha quedado demostrado a partir del artículo del profesor Caso– es que la sucesión cronológica no se corresponde con la disposición de las piezas en el *Cancionero*.

En lo que se refiere a las dos piezas problemáticas, VII y VIII, me permitiría subrayar, precisamente, su autonomía respecto a cualquier teatralización surgida al amparo del calendario dramático-religioso. A mi entender, esa gratuidad de motivación obliga a referirlas al marco de un divertimento cortesano, lúdico por naturaleza, sin más finalidad ni ocasión que entretener el ocio de un público aristócrata. Otra cuestión, bien diferente, es su adscripción a una fecha determinada. Precisamente la disparidad en su localización distancia –abstracción hecha del *modus operandi*– las propuestas de Caso y Temprano.

43. J.L. Varela, «Juan del Encina, juez», *Festschrift für Fritz Schalk*, ed. H. Baader and E. Loor (Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1973), p. 519-523 (*art. cit.*, p. 263).

Por último, ante el obligado balance sobre dos hipótesis, manifestaré –pese a estar ya adelantada mi postura– que, desde una óptica integradora, que asuma el total de datos disponibles –dentro y fuera del *Cancionero*– para trabarlos en una secuencia diacrónica sin colisiones internas, habrá que reconocer un mayor grado de convicción a la propuesta ofrecida por J.C. Temprano⁴⁴.

Una consecuencia final –que no pretende quedarse en la mera literalidad del enunciado–, en parte común a los dos perfiles estudiados, es que todas las obras tratadas pertenecen a una misma etapa creativa de Juan del Encina. Y me gustaría subrayarlo, no con el valor que tradicionalmente se le asigna de pretendida evolución desde lo «sacro» hacia lo «profano», sino justamente en el sentido de simultaneidad: en una misma «temporada», según apunta la cronología, conviven esquemas dramáticos fieles a la herencia tradicional, con un gran lastre litúrgico –así las piezas III y IV; también, la I y II–, con espectáculos dramáticos autónomos –*églogas* VII y VIII–. Acaso convendría tener a ojo esta perspectiva en la consideración del teatro medieval, en el sentido de que la sumisión a un molde cuasilitúrgico no implica, necesariamente, ausencia o total bisonñez de fórmulas dramáticas más elaboradas, sino que ambos registros pueden operar, como es el ejemplo de Encina, simultáneamente.

44. La composición y representación de las piezas a lo largo del 95-96, como Caso mantiene, sobrepasaría en tres años el margen de escritura declarado por el dramaturgo en la «Tabla de las obras» –desde los 14 a los 25 años–, a partir de la edad revelada por el mismo Encina en la *Tribagia*, es decir, 50 años en 1519.