

ACTAS DEL XIII CONGRESO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND

I

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

LA HUELLA DE JORGE MANRIQUE EN LA POESÍA DE JUAN DEL ENCINA

ÁLVARO BUSTOS TÁULER
Universidad Complutense de Madrid

La aproximación a la poesía de Juan del Encina me obligó a repasar la gran variedad de tradiciones cancioneriles que convergen en su *Cancionero* de 1496¹. Dada la enorme riqueza de la creación literaria enciniana, la investigación me sirvió para acercarme a fenómenos enteros en los que el salmantino es un hito dentro de una tradición literaria que viene de lejos y que va más allá del cambio de siglo (e incluso del reinado de los Reyes Católicos): cuestiones como la retórica de la poesía de amores, los villancicos pastoriles, los difíciles deslindes entre poesía dialogada y teatro cortesano, la tradición de los cancioneros de autor o la sugestiva sección inicial de poesía religiosa, constituyen algunos de esos géneros y tradiciones literarias. Observé que con cierta frecuencia los estudios de poesía hispánica medieval agrupan a poetas cuya cronología y trayectoria literaria resultan muy divergentes. Sin embargo, la poesía de cancionero como fenómeno presenta una evolución muy clara tanto en la primera como en la segunda mitad del cuatrocientos. Existen autores (singularmente Santillana, Mena, y los dos Manriques) que se convierten en modelos o iconos para las generaciones posteriores y que condicionan esa trayectoria con su particular ejercicio literario². La poesía de Juan del Encina es un ejemplo

¹ Álvaro Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.

² Véase el recorrido trazado por Vícenç Beltran en el prólogo a su magna antología de lírica medieval y poesía de cancionero, *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002, en particular en el epígrafe “La estructura de los géneros: de Santillana al Comendador Escrivá”, págs. 56-71. Guillermo Serés ha trazado un atinado panorama de la evolución de la poesía cancioneril cuatrocentista en “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 109, 2, 2007, págs. 335-384. Explica los principales hitos de la evolución genérica de los textos y autores cancioneriles: atiende tanto a los géneros como a los círculos literarios en los que se mueven Santillana, Mena y Manrique; y ejemplifica el punto de llegada de esa trayectoria precisamente con la obra de Encina.

modélico de la evolución formal que ha recorrido la poesía cancioneril en la segunda mitad de siglo tras la renovación derivada de la obra de amores de Jorge Manrique; en rigor, es también un buen modelo, quizá el mejor (por su amplitud, complejidad y variedad), de la lírica amatoria de la época de los Reyes Católicos que desemboca en el *Cancionero general*³. Los grandes poetas contemporáneos de Encina –Garcí Sánchez, Escrivá, San Pedro, Gonçalo Tapia– practican, como él, una poesía que viene de Manrique y que abunda en procedimientos retóricos y en un conceptismo cada vez mayor⁴.

En concreto, la retórica cultivada por Encina en su poesía de amores persigue claramente la búsqueda de la originalidad mediante los recursos de agudeza, a los que se refirió con acierto Casas Rigall⁵. Es este un aspecto en el que Encina recibe la herencia de la vía abierta por los Manrique; de ahí que con sus composiciones, incluidas las morales y religiosas, busque claramente la “sotileza”, esto es, la apuesta consciente por un conceptismo retórico y alambicado. He mostrado ejemplos de esa retórica enciniana en otro lugar⁶; me interesa ahora ilustrar la vinculación directa, genética, de los versos encinianos y los manriqueños. Es cierto que Encina suele citar a Juan de Mena, *auctoritas* máxima a finales del cuatrocientos, como su principal referente literario (así en el *Arte de poesía castellana*). Sin embargo, la poesía amatoria del salmantino encuentra en los versos de Jorge Manrique un modelo aún más acabado. Esto puede verificarse acudiendo a los poemas contenidos en el *Cancionero* enciniano de 1496:

³ Véase el panorama que traza Jane Whetnall s. v. “Cancioneros”, *Dictionary of Literary Biography. Castilian Writers, 1400-1500*, F. A. Domínguez y G. D. Greenia, Thomson, eds., Michigan: Gale, 2003, págs. 288-323. Atiende también a este recorrido A. M. Gómez Bravo, “Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas”, *Rhetorica*, XVII, 2, 1999, págs. 137-175.

⁴ En rigor, habría que decir, más bien, que las novedades vienen de los Manrique: don Gómez, que escribe su obra de amores por los años cincuenta y sesenta, tiene también su parte, y se le cita menos, en esa renovación. Jorge Manrique debe mucho a su tío: las canciones de don Gómez ya son predominantemente de una sola vuelta y presentan esos rasgos conceptistas que heredan las formas breves de don Jorge. A la espera de la edición definitiva de López Nieto, pueden verse los textos de Gómez Manrique en la edición de Francisco Vidal González: Gómez Manrique, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 2003. Para los cancioneros de autor del longevo (1412-1491) corregidor de Toledo son insustituibles las magníficas descripciones de MP3 y MN24 de Manuel Moreno, accesibles en <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk> (*An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*). Debe verse también su trabajo “Un cancionero imaginario de Gómez Manrique”, en las Actas del XII Congreso de la AHLM (Cáceres, 25-29 de septiembre de 2007).

⁵ Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago, Universidade, 1995.

⁶ Álvaro Bustos: “‘Llora sangre mi papel’: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina”, *Cancionero general*, 5, 2007, págs. 9-40.

tanto la forma libre, las coplas de amores, como la fija (canciones y glosas de motes) del salmantino ponen de manifiesto esa dependencia formal y literaria, con calcos léxicos e imitaciones que me parecen evidentes y muy ilustrativos para ponderar la trayectoria de la poesía cuatrocentista⁷. La cuestión es también relevante porque se trata de dos de los más grandes poetas del cancionero castellano. Incluso las célebres *Coplas* morales de don Jorge, saliéndonos de su obra amatoria, dejan su huella en la poesía religiosa y moral de Juan del Encina. Por obligaciones de espacio y del propio marco de trabajo que me propongo para esta ocasión, traeré a colación tan sólo algunos textos de ambos que me parecen particularmente reveladores.

“DIOS, VOS, MI”: MANRIQUE, ENCINA Y LA POESÍA BREVE

Con el *Cancionero* de Juan del Encina, la poesía de amores se hace impresa⁸: parece trivial decirlo pero es la primera vez que un poeta hace en vida algo tan aparentemente anodino como llevar a imprimir sus versos de amores (en su caso nada menos que un cancionero de autor), mezclados con otros variados y muy sugerentes especímenes literarios⁹. Mi convicción es que tanto la poesía breve de Manrique, como sus coplas de amores, se convirtieron en canónicas y tuvieron una difusión notable precisamente por su condición de *auctoritas*, digna de ser imitada, a veces hasta el detalle. Conocido es el caso, por ejemplo, del célebre mote de don Jorge, “*Ni miento, ni me arrepiento*” que él mismo glosó en un célebre texto¹⁰:

⁷ Para un panorama más general sobre la lírica en la época de los Reyes Católicos véase M. A. Pérez Priego, “Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica”, en sus *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, 2004, págs. 213-232; debe notarse el papel principal que Pérez Priego concede al salmantino (“es seguramente el poeta más importante de la época de los Reyes Católicos”, pág. 229).

⁸ Así lo dice expresamente Dorothy Severin en *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*, Kassel, Reichenberger, 2004, pág. 8.

⁹ Sobre el cancionero de autor enciniano y la tradición panrománica en la que se enmarca (y contra la que reacciona en parte) véase V. Beltrán: “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero*” de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos, ed., Salamanca, Universidad, págs. 27-53. Este libro constituye una buena recopilación de trabajos acerca de la obra literaria de Encina en su conjunto.

¹⁰ Cito los textos y la numeración de Manrique por la edición de Beltrán (Barcelona, Crítica, 1993, pág. 123). Las composiciones y rúbricas de Encina las citaré por la de Pérez Priego (Madrid, Biblioteca Castro, 1996), pero la numeración de los poemas encinianos (así como la nomenclatura de los cancioneros) siguen la propuesta de Brian Dutton: *El cancionero del siglo XV, c. 1460-1520*, Salamanca, Universidad, 1990-91.

Ni miento ni me arrepiento, / ni digo ni me desdigo, / ni está triste ni contento, / ni reclamo
ni consiento, / ni flo ni desconfío; / ni bien vivo ni bien muero, / ni soy ajeno ni mío, / ni
venzo ni porfío, / ni espero ni desespero. (vv. 1-9)

Retóricamente, estos versos se sustentan sobre el tropo de la *cohabitatio*: el desconcierto del poeta es tal que ni un extremo ni su contrario (los conocidos *oppositos*) son susceptibles de consolar su ánimo, en convivencia imposible de sentimientos encontrados. La paradoja resultante, basada lingüísticamente en la estructura “ni... ni”, será muy querida por poetas posteriores a don Jorge, Encina entre ellos. Así, el mote enciniano “*Ni muero ni tengo vida*” y su glosa se asientan claramente sobre el mismo recurso y no es difícil postular una influencia manriqueña explícita: “Pues mi mal es tan esquivo, / ninguno cuenta me pida, / *que no soy muerto ni vivo / ni soy libre ni cativo / ni muero ni tengo vida*” (n. 86, vv. 1-5)¹¹.

Otro tropo que toma Encina de las glosas de motes manriqueñas es el juego con el equívoco “Dios, vos, mí”, hipérbole sacroprofana que estructura un difundidísimo poema: “Yo soy quien libre me vi, / yo quien pudiera olvidaros, / yo so el que por amaros / estoy desde os conocí / *sin Dios y sin vos y mí*”¹². El salmantino cultiva en dos ocasiones el mismo subgénero cancioneril (glosa de mote), con idéntica antítesis en torno al acuerdo y el olvido: “Para acordarme de vos / amor manda, quiere y pide / que de mí mesmo me olvide, / pues que tal os

¹¹ Tras Manrique (n. 35), Pedro de Cartagena manejó este tropo (n. XII de Pedro de Cartagena, *Poesía*, Ana Rodado, ed., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pág. 112, vv. 41-49), al que debe sumarse Encina en los citados versos. Se verifica la conexión entre tres grandes poetas, que mantienen muchos puntos de contacto entre sí. A estos habría que añadir un cuarto: Garcí Sánchez de Badajoz recogió esta tradición y construyó con extraordinaria habilidad un extenso poema sustentado retóricamente en la estructura “ni...ni” (recogido en LB1): “ni soy libre ni cativo / dichoso ni desdichado / ni constante ni mudado / menos so muerto ni vivo / ni en mi muerte ni en mi vida / ni bien ni mal no consiste / ni so alegre ni so triste / ni sano ni con herida” (Dutton: ID0703, LB1-17, vv. 9-16).

¹² Beltrán, ed. cit., pág. 126. Este mote fue glosado o citado después de don Jorge por Pedro de Cartagena (ed. cit., LXXV, págs. 216-217), Diego López de Haro (n. 94 de la edición del *Cancionero general* de J. González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004), Escrivá (n. 383 del *Cancionero general*), Quirós (n. 169 de la antología de Beltrán, ed. cit., [2002], págs. 665-669) y el Comendador Román (Giuseppe Mazzocchi: “La *Tragedia trobada* de Juan del Encina y las *Décimas sobre el fallecimiento del Príncipe Nuestro Señor* del Comendador Román: dos textos frente a frente”, *Il Confronto Letterario*, V [1988], págs. 113-114); los cuatro últimos pueden considerarse contemporáneos de Encina. En la cadena de ecos y glosas de este mote (que, por cierto, llega hasta Lope de Vega, Bernardo de Balbuena, Lomas Cantoral y Quevedo) a menudo se olvida el eslabón enciniano.

hizo Dios” (n. 80, vv. 5-8)¹³. En la glosa siguiente (n. 81) se funde este equívoco con la secuencia “ni...ni” ya citada: “Y con todo mi penar, / vos sois mi bien verdadero, / vos me podéis remediar, / *yo sin vos de mí gozar / no sé ni puedo ni quiero*” (vv. 11-15). Prueba de que estos conceptos de Manrique volvían una y otra vez a la mente de Encina es su imitación frecuente en diversos lugares del *Cancionero* del salmantino. La dialéctica “vos/mí” es constante en los versos octosilábicos de Encina: en realidad es constante en toda la poesía cancioneril, pero el tenor literal de los versos encinianos remite de un modo bastante claro a Manrique, como puede verse en la glosa de Encina a la canción anónima “De vos y de mí quexoso” (n. 78), que ya citó a este propósito Beltrán en su anotación¹⁴:

No sé qué vida bivar / con amor tan peligroso, / que en las fuerças del morir / me dexa por os servir / *de vos y de mí quexoso*. // Quexoso de quexas dos, / que tenéis mi fe cativa, / por quereros como a Dios / me quexo de mí por vos, / *de vos porque sois esquiva*. // No sé remedio pedir / por do muerte no reciba, / no sé mis males deciros, / pues que no queréis servir / *de mí porque nunca biva*. (vv. 1-15)¹⁵

Pero podrían citarse otras ocasiones en las que se advierte cómo el ritmo ternario de este “Sin Dios y sin vos y mí” fascinó al poeta Encina. Aunque el asunto merecería mayor detenimiento, abrevio las referencias en el siguiente elenco:

Coplas de amores, n. 52: “no tenéis más fe que un moro, / pues sabéis que en vos adoro / y tenéis la fe perdida” (vv. 38-40).

Coplas de amores, n. 55: “Yo, sin mí, con vos, sin vos, / por veros, que no deviera, / mal conmigo, mal con Dios: / si mal me va con los dos, / más con vos hasta que muera” (vv. 41-45).

Coplas de amores, n. 68: “pues entre nosotros dos / yo soy siervo y vos mi dios, / vos avéis de remediallo” (vv. 48-50).

Canción, n. 93: “que sin vos bivo muriendo / y sin mí que me venci” (vv. 11-12).

¹³ El mote glosado aquí es, significativamente, “*Olvidé para acordarme*”; posiblemente está inspirado en un villancico de Cartagena: “*Coraçón apassionado, / si podéis, / olvidad por que acordéis*” (ID6439, n. 608 de la edición de 11CG de González Cuenca).

¹⁴ Véase su edición de Manrique, págs. 126 y 202-203.

¹⁵ “De vos y de mí quexoso” (n. 78) fue una de las canciones musicadas más difundidas hacia finales del siglo XV: la conservan, con música de Urrede, algunos importantes cancioneros musicales de su tiempo (MP4-8, EH1-5, SV1-3) y alguno más lejano como BL1-124, un cancionero musical italiano de hacia 1487. Posiblemente fue la música de Juan de Urrede lo que la hizo tan célebre. Para una ulterior huella musical y literaria de los textos de Manrique deben verse dos trabajos de Víctor de Lama insertos en sus *Vivencias y pervivencias en la poesía de los cancioneros (siglos XV-XVII)*, Madrid, Laberinto, 2007; en concreto, “Cómo vive una canción atribuida a Jorge Manrique en los Siglos de Oro” (págs. 127-150) y “Fortuna musical de las Coplas de Jorge Manrique” (págs. 151-167).

Canción, n. 120: “A vos me quexo de mí, / pues de mí sin vos no sé, / *que se fue con vos mi fe / sin me dar cuenta de sí*. // Ageno de libertad / me quexo de mi querer, / que soy vuestro sin saber / si de vuestra voluntad. / Dichoso, pues me vencí, / siendo la causa quien fue, / *que se fue con vos mi fe / sin me dar cuenta de sí* (vv. 1-12).

Un uso tan reiterado lleva a una conclusión obligada: tanto el empleo de la estructura anafórica “ni... ni” como la alusión constante al remedio de amor y el recurso al equívoco “Dios, vos, mí” muestran, más allá de un diálogo con la tradición precedente, una preferencia estilística inequívoca por la poética manriqueña: es un poema muy concreto de don Jorge, poeta de la generación anterior, el que se filtra a través de los versos encinianos. En realidad, si queremos describir mejor la poética del salmantino conviene notar que a veces da un paso más que Manrique en la trayectoria del conceptismo cortesano: retuerce expresivamente el famoso mote hasta casi la hipertrofia del sentido, ya sea en las coplas de amores, ya en las canciones y glosas: repárese, por ejemplo, en que los cuatro versos de la cabeza del último testimonio citado sólo contienen dos palabras que no sean monosílabas, lo que origina un ritmo acentual y prosódico muy marcado y nada casual; sorprende también (y justamente es eso lo que busca el poeta) la abundancia de tropos que se concentran en los cinco versos citados del poema n. 55¹⁶.

Si acudimos a otro tipo de figuras retóricas advertiremos también la huella a la que me refiero; es el caso, por ejemplo, de una hipérbole muy querida por Encina, el recurso a la cifra “mil”, manejada como elogio imposible en un buen número de composiciones: “por contarle mi querella / dos mil vezes la rodeo” (50, vv. 35-36); “no es posible rescatarme / con mil años de servicio” (58, vv. 59-60); “buscando por dos mil medios / cómo poder consolarme” (60, vv. 57-58)¹⁷; precisamente una de las editoras de Manrique, María Morrás, lo considera un rasgo de estilo propio de éste¹⁸: podría ser, pues, un nuevo punto de contacto con el poeta salmantino. Por otro lado, Manrique escribió dos piezas a partir de sendos acrósticos que esconden el nombre y el linaje de la esposa de don Jorge, Doña Guiomar de Meneses¹⁹. Encina imita por extenso este procedimiento (in-

¹⁶ La sutileza se obtiene mediante la combinación de varios recursos sintácticos, semánticos y prosódicos que convierten los versos en otro ejercicio de agudeza cancioneril: desde el empleo abundante de monosílabos, que imprime un ritmo muy ágil a los versos, al juego de antítesis (“con vos, sin vos”), paralelismos y, sobre todo, las dos paranomasias de “más” / “mal” y “veros” / “deviera”.

¹⁷ Podrían señalarse muchos otros ejemplos en las obras de Encina: 49, v. 80; 51, v. 15; 52, v. 30; 55, v. 5 y 20; 59, v. 136; 62, v. 128; etc.

¹⁸ Jorge Manrique, *Poesía*, ed. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003, pág. 35.

¹⁹ Se trata de los nn. 5 (“¡Guay de aquel que nunca atiende”) y 11 (“Según el mal me siguió”) de la edición de Beltran.

cluye acrósticos hasta en siete composiciones distintas); como siempre, intensifica el virtuosismo del tropo y persigue la *sotileza* a partir del eficaz recurso al *locus a nomine*²⁰.

MANRIQUE, ENCINA Y EL DISEÑO DE LAS COPLAS DE AMORES

Me he detenido en el detalle literal de los versos para fundamentar la existencia de calcos léxicos. Pero la huella manriqueña en Encina se percibe igualmente en el marco discursivo que busca Manrique para sus coplas de amores, claramente imitado por el salmantino en un buen número de composiciones. Del mismo modo, algunos de los tópicos y alegorías amorosas que leemos en esa sección autónoma de su *Cancionero* (titulada precisamente *coplas de amores*) se escriben sobre la plantilla de los correspondientes versos manriqueños. Puede citarse, de entrada, el célebre tópico de la *definitio amoris*, bien conocido ya en su vertiente cancioneril gracias a Antonio Chas y Mencu García-Bermejo²¹. Recuérdese la célebre definición de don Jorge (“Es amor fuerza tan fuerte / que fuerza toda razón”), la más conocida versión de este tópico. Tal expresión se convirtió en canónica para autores posteriores: el texto paralelo enciniano, el villancico “Pues amas, triste amador, / dime qué cosa es amor” (n. 133), parece hacerse eco de Manrique en su tercera copla: “Es amor un tal poder / que fuerça la voluntad” (vv. 15-16). A lo largo de su pieza Encina calca la apertura con frase copulativa que Manrique convirtió en modelo para ese verdadero subgénero cortesano. Y, como su antecesor, compuso su pieza a partir de otro rasgo genérico, las imágenes contradictorias que sirven para dar cuenta del carácter antitético (triste y alegre a la vez) del amor. En Encina advertimos un mismo recurso a la antítesis, pero se diría que el transcurso de una generación de poesía cancioneril ha provocado la consiguiente evolución de las imágenes: las del poeta de la época de los Reyes Católicos son voluntariamente concretas y chocantes frente a la fría abstracción que predomina en don Jorge (placer/dolor, tristura/holgura, libertad/prisión, etc.): de hecho para el salmanti-

²⁰ A esta cuestión, y a sus consecuencias en la *dispositio* ordenada de la sección de coplas de amores de 96JE, dediqué mi intervención en el XI congreso de la AHLM, que acaba de ver la luz (“Rúbricas y acrósticos en las coplas de amores de Juan del Encina”).

²¹ Véase el elenco completo de catorce definiciones de amor y un estudio comparado de los rasgos estilísticos de este subgénero cancioneril en el trabajo de Chas (“El amor ha tales mañas”. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, *Cancionero general*, 2, 2004, págs. 9-32. Vid. págs. 13-14); también Mencu García-Bermejo, “Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV”, en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero, eds., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 275-284.

no el amor es fuente de agua dulce y amarga, “rosa en abrojos / que nace en qualquier sazón” (vv. 27-28) o “xarope mezclado / de un plazer y mil tristuras” (vv. 33-34)²².

Encina suele adoptar perspectivas originales a la hora de enfocar los temas y motivos de su obra poética. El motivo del sueño de amor, por ejemplo, aparece en la lírica cancioneril anterior, pero en el diseño de los poemas en cuestión la iniciativa suele corresponder al poeta (no a su dama) y además suele venir acompañado de visiones alegóricas como en Santillana y Mena. Manrique se distancia de este segundo rasgo en su célebres coplas en que *estando él durmiendo le besó su amiga* (n. 10). Encina le sigue en la huida del alegorismo, pero adopta una perspectiva distinta, visible desde la rúbrica de sus correspondientes coplas de amores (n. 69): *Juan del enzina a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava*. Es ella la que duerme, no él. Y ante una pregunta tan intencionada por parte de la mujer, la respuesta del amante enciniano es esperable: si duerme de un tirón durante toda la noche será porque no tiene presente el amor que él le tributa:

Señora de mi bivar, / de mi fe muy desseada, / muy claro dais a sentir / en vuestro mucho dormir / que no sois enamorada; / según estáis descuidada / de mi cuidadoso cuidado, / bien, señora, avéis mostrado / que mi mal no os pena nada. (vv. 1-9)

En Encina el atrevimiento del poeta no le lleva a decir, como Manrique, aquello de “que de tales traiciones [el beso] / cometáis mil cada día” (vv. 11-12). En su lugar, el salmantino se conforma con proponer a su amada un *remedium amoris* muy particular que dé solución a su excesivo sueño: “Después del sueño primero, / porque más os desveléis, / con amor muy verdadero / si os acordáis cuánto os quiero, / yo seguro que acordéis” (vv. 37-40). No veo aquí un calco léxico explícito pero sí la búsqueda de nuevos caminos dentro una tradición literaria concreta. Algo parecido sucede con otros esquemas discursivos que sirven para configurar un marco común a poemas de ambos autores. Pienso, al menos, en tres ejemplos concretos: el diálogo con el dios Amor, la alegoría legal y la alegoría bélica²³.

²² Son contemporáneas de la *definitio amoris* de Encina las composiciones de Florencia Pinar (ID0768), Rodrigo Cota (ID1094) y Soria (ID1067). Las más conocidas de Manrique y Cartagena son anteriores. El final de la de Cartagena parece advertirse en el de Encina, pues ambos concluyen sus piezas con una sugestiva apelación en segunda persona al enamorado, en lugar de la conocida referencia manriqueña al dolor como piedra de toque del amador leal.

²³ Lo cierto es que podrían encontrarse otros puntos de contacto entre ambos autores. Sugiero algunos: a) la *religio amoris* (Manrique: *De la profesión que hizo en la orden del amor*, n. 4; Encina, n. 62: *A su amiga en tiempo de cuaresma* y n. 63: *Confesión de amores*); b) la estructura de envío de un mensajero con instrucciones para la amada (Manrique: “Ve, discreto mensajero, / delante aquella figura”, n. 2; Encina, cuyo “mensajero” es un gallo de pelea: “Anda, ve,

No sorprende que Encina secundara a Manrique en su diálogo con el dios Amor pues se trata de uno de los elementos seminales de la poesía y el teatro del poeta y dramaturgo de la corte ducal de Alba. En la célebre composición manriqueña el diálogo se combina con la alegoría legal (n. 17), pues el enamorado reclama al dios que revoque una sentencia en su contra por defecto de forma; al final el amor accede a la petición del amante cuando este amenaza con utilizar la fuerza. Encina, por su parte, escribe unas coplas *despidiendo al Amor* (n. 64) que recogen ese tono virulento de insulto y rechazo del dios:

Anda, vete, burlador, / no pienses burlarme más, / que los placeres que das / son de pasión y dolor; / eres, Amor, desamor, / un amigo y enemigo, / un favor y disfavor, / un temor y no temor, / andas burlando conmigo. (vv. 1-9)

Pero tras esta composición anticortesana Encina inserta en su *Cancionero* de 1496 la *Respuesta del amor por los mismos consonantes* (n. 65), en la que, conforme a la ideología amorosa enciniana, y al contrario que en los versos de Manrique, es el amor quien sale vencedor, desde la primera copla, pues su poder es universal:

¿Qué dizes buen amador? / ¿Con quién hablas? ¿Dónde estás? / Recuerda, mira, verás, / cata que soy tu señor. / Por me ser buen servidor, / he tenido fe contigo / y ora quieres ser traidor / siendo yo tu gran dulzor / y todo tu bien y abrigo. (vv. 1-9)

Amor detiene en seco el empeño del enfurecido amante y resuelve el aparente alegato anticortesano en una proclamación de su enorme poder que determina la voluntad del amante. Y nótese, una vez más, el virtuosismo que supone el empleo de idénticas rimas; como siempre, Encina exprime los recursos dando un paso más que Manrique, en permanente búsqueda de originalidad.

La figura de la alegoría legal aparece en otras composiciones encinianas. Es la pauta discursiva que estructura por completo el extenso y retórico *Testamento de amor* (n. 59). Mucho más breve, la composición n. 67 de 96JE adopta otra estructura alegórica de tipo jurídico, la del memorial administrativo enviado a una tercera persona (la amada, en este caso), a través un representante del enamorado. Se trata de un esquema discursivo muy similar al de una composi-

triste, cuitado, / muere tú por quien yo muero”, n. 76); c) la alegoría gastronómica y burlesca (Manrique: *Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra*, n. 45; Encina: *A tres gentiles mugeres, la una dueña, la otra beata y la otra donzella, porque yendo con dos compañeros le pidieron colación, y él, por burlar, embióles un cuarto de carnero con estas coplas, mostrándoles cómo lo guisassen y dándoles a conocer a cuál dellas desseava servir cada uno dellos*, n. 74). Sobre la novedad de Encina en los dos últimos textos mencionados, véase mi trabajo “Los regalos de amor y la poesía de circunstancias en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 86, 4, 2009, págs. 469-483.

ción amatoria de Manrique, el *Memorial que hizo el mismo a su corazón*²⁴. Encina, por su parte, desarrolla en tres coplas una exposición de motivos ante la amada, junto a la petición de que dicte sentencia (favorable, por supuesto) a su caso de amores. La copla final contiene esa petición:

Determine su sentencia / lo que razón determina, / qu'el triste Juan del Enzina / goze ya de su presencia; / y así, señora, concluyo / que sentencie con amor, / y que quiero y constituyo / al presente siervo suyo / para mi procurador. (vv. 19-27)²⁵

En cuanto a la alegoría bélica o militar, son bien conocidas las dos composiciones de Manrique en torno al motivo del castillo de amor: la *Escala* (n. 6) y el *Castillo de amor* (n. 8). En la primera de ellas la alegoría del castillo sirve para describir el proceso de enamoramiento como si se tratara del asalto a una fortaleza defendida por el enamorado: la traición de los sentidos hizo posible la conquista. El empleo de la terminología bélica y la personificación alegórica de los sentidos son también los dos rasgos esenciales de uno de los más hermosos romances de Encina, “Mi libertad en sossiego”, claramente escrito sobre la plantilla de la composición de don Jorge. Enfrentando ambos comienzos pueden verse ecos evidentes:

	Jorge Manrique	Juan del Encina
	<i>Escala de amor</i>	<i>Romance</i>
	Estando triste, seguro, mi voluntad reposava cuando escalaron el muro do mi libertad estava;	Mi libertad en sossiego, mi corazón descuidado, sus muros y fortaleza amores me la han cercado.
5	a escala vista subieron vuestra beldad y mesura y tan de rezio hirieron que vencieron mi cordura.	5 Razón y seso y cordura, que tenía a mi mandado, hizieron trato con ellos, ¡malamente me han burlado!
10	Luego todos mis sentidos huyeron a lo más fuerte, mas ivan ya mal heridos, con sendas llagas de muerte; y mi libertad quedó en vuestro poder cativa	Y la fe, que era el alcaide, 10 las llaves les ha entregado, combatieron por los ojos, diéronse luego de grado, entraron a escala vista, con su vista han escalado, 15 subieron dos mil sospiros, subió pasión y cuidado

²⁴ En esta composición (n. 7) es el corazón del enamorado el que, enajenado, se encuentra donde está ella y realiza las funciones de embajador del amante.

²⁵ Parece advertirse aquí el calco léxico del citado diálogo manriqueño entre el enamorado y Amor. En cierto momento *Responde el dios de amor*: “Amador: Sabe que ausencia / te acusó y te condenó, / que, si fuera en tu presencia, / no se diera la sentencia / injusta como se dio” (vv. 31-35); en la copla siguiente *replica el aquejado*: / ¡Qué inicio tan bien dado, / qué justicia y qué dolor, / condenar al apartado, / nunca oído ni llamado / él ni su procurador!” (n. 17, vv. 41-45).

El mismo verso inicial de Encina (“Mi libertad en sossiego”) remite al segundo de Manrique (“mi voluntad reposava”) para dar cuenta del estado del enamorado antes del asalto a la fortaleza. Pero no faltan algunos otros ecos claros en la terminología militar (“subieron”, “a escala vista”, etc.) o en los motivos de la pasividad del amante, la traición de los sentidos y la pérdida de la libertad. Interesa notar que esta vez Encina compone un romance cortesano con rima consonante, semejante a aquellos que triunfaban en las cortes de finales del XV: a lo largo de la generación de autores que media entre Manrique y Encina se da un desplazamiento genérico sugestivo, de la copla de amor al romance, que acoge muy bien los tópicos, recursos y estilemas de las coplas de amores²⁶. El ejemplo resulta paradigmático de la evolución de los géneros cortesanos en la segunda mitad del cuatrocientos (parecida en varios aspectos a la de géneros libres similares como el villancico o la glosa), así como del aporte renovador de Encina; repárese en que conservamos la música que el propio poeta puso a este romance enciniano, que se divulgó con gran éxito a lo largo del XV²⁷. De hecho es el único caso en que el editor de IICG, Hernando del Castillo, rompe con su principio de no editar piezas ya publicadas, como era el caso de este romance enciniano: lo inserta, con su deshecha, en la sección de romances del *Cancionero general*²⁸.

²⁶ Es un fenómeno bien estudiado por Orduna, Beltran o Chicote. Véase, por ejemplo, Virginie Dumanoir, *Le Romancero courtois. Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes: Presses Universitaires, 2003. Es fácil percibirlo igualmente en la sección de romances del *Cancionero general*, como puso de manifiesto Patrizia Botta en su aportación a este XIII congreso de la AHLM (“Los romances trovadorescos del cancionero de Castillo. Un crisol de Romancero y Cancionero”). Como vemos por el ejemplo citado, la sección de romances del cancionero de Encina ofrece también esas pautas: romances de autor, con rima consonante, música y contenidos sentimentales, de acuerdo con la moda imperante. Los he estudiado con detalle y he atendido a la huella dejada por los romances encinianos (y sus deshechas) en poetas y cancioneros contemporáneos en Álvaro Bustos, *La poesía de Juan del Encina*, págs. 201-273.

²⁷ La música aparece en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4). Para una edición moderna de la partitura enciniana, véase *La obra musical de Juan del Encina*, Manuel Morais, ed., Salamanca, Centro de Cultura Tradicional / Diputación Provincial, 1997. El texto y la organización de este cancionero puede verse en el n. 74 de la ed. de González Cuenca (Madrid, Visor, 1993). Un prestigioso musicólogo como Miguel Querol dijo de la música enciniana de “Mi libertad en sossiego”: “es para mí una de las piezas más bellas de todo el repertorio antiguo” (Miguel Querol Gavalda, “La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)”, *Anuario Musical*, XXIV, 1969, págs. 1-11). Encina era extraordinariamente hábil a la hora de fundir música, poesía y teatro en sus piezas, como mostré en “Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores”, en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Javier San José Lera, dir., Salamanca: SEMYR, 2008, págs. 507-517.

²⁸ Se trata del n. 457 de la citada ed. de González Cuenca.

A continuación de “Mi libertad en sossiego” la recopilación enciniana, así como el testimonio musical de MP4, traen un villancico de deshecha, cuyo estribillo insiste en la alegoría bélica: “Si amor pone las escalas / al muro del corazón, / ¡no hay ninguna defensión!” (108D, vv. 1-3). No sólo emplea la metáfora bélica, sino que apela, a lo largo de las cinco vueltas de que consta el villancico, al tema enciniano por excelencia: el supremo poder del amor, que vence cualquier resistencia: “Si amor quiere dar combate / con su poder y firmeza, / no hay fuerza ni fortaleza / que no tome o desbarate” (vv. 4-7). Precisamente en el contexto de este tópico de la suprema fuerza del amor topamos con otra nota manriqueña, un guiño a su predecesor, en los vv. 62-63 de esta composición: “Son sus fuerças tan forçosas / que fuerçan lo más que fuerte”: el recurso a la célebre *derivatio* muestra claramente una filiación manriqueña, la conocidísima del comienzo de su *definitio amoris*.

MANRIQUE, ENCINA Y LA POESÍA MORAL

Si en nuestro recorrido damos el salto a la poesía moral, debemos atender a “los muchos lazos que unen a Manrique y Juan del Encina”, como mostró Gómez Moreno en su edición de don Jorge²⁹. A esa huella se refirió a propósito de las treinta coplas encinianas de *Memento homo* (n. 13), en las que encontramos varios puntos de contacto con las cuarenta *Coplas a la muerte de su padre*. El tono admonitorio, el recurso al *Ubi sunt*, la proximidad al ámbito del sermón, así como ciertos tropos y recursos hermanan ambos textos y hacen de la composición enciniana un muy digno descendiente de Manrique, como ya observé en otro lugar, a la zaga de Gómez Moreno³⁰. El comienzo mismo del poema enciniano parece aludir, por efecto de una nueva *derivatio* en su verso inicial, a los versos que abren el célebre texto manriqueño:

Acuerda, desacordado, / acuerda, mira quién eres, / que si bien te conocieres, / ternás en nada tu estado; / acuerda bien tu cuidado / no sigas camino ciego; / que el bivar más desseado / es tan presto rematado / como estopas en el fuego. (n. 13, vv. 1-9)

La imagen de las estopas consumidas por el fuego puede servirnos para subrayar la distancia retórica que va de un poeta a otro: toda la primera parte de las coplas de *Memento homo* contiene un aluvión de imágenes impresionantes que sirven para dar cuenta de la miseria del hombre y de lo efímero de su vivir,

²⁹ Véase Jorge Manrique, *Poesías*, Ángel Gómez Moreno, ed., Madrid, Alianza, pág. 230, n. 49.

³⁰ Álvaro Bustos, *La poesía de Juan del Encina*, págs. 101-109. Véase también Ángel Gómez Moreno, “El *Tratado del menospreçio del mundo* ¿de Juan del Encina?”, en *Medieval and Renaissance Spain in Honor of Arthur L-F. Askins*, Marta Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña, eds., Londres, Tamesis, 2006, págs. 207-220.

como corresponde a los textos *de contemptu mundi*. Algunas de ellas constituyen brillantes hallazgos expresivos, con una sobrecarga retórica muy representativa de la intensificación de recursos que caracteriza también al Encina religioso y moral: el hombre es “pobre despojo de guerra” (v. 13), “pólvora de la lombarda / que dispara sin efeto” (vv. 30-31), “un reloj desconcertado” (v. 44), “tuétano de cosa vana, / de dentro todo comido” (vv. 50-51), “gusano gusarapiento” (v. 55), etc.³¹. Ciertamente, el texto enciniano se ciñe a la temática religiosa y devota, con conceptos distintos y distantes de las *Coplas*. Pero no faltan ocasiones en que los motivos son muy parecidos a los empleados por su antecesor; por ejemplo, la reflexión manriqueña de las coplas I y II sobre el transcurso del tiempo tiene algunas similitudes con Encina: la preferencia ilusoria por “cualquiera tiempo pasado” y, en concreto, el dar “lo no venido / por pasado” (vv. 17-18) constituían motivos tópicos en la poesía didáctica y doctrinal³²; pero Encina maneja también estos dos conceptos en una de sus coplas y llega a hacer lo que parece un calco léxico de las *Coplas*: “no sé a quién no satisfaze / que en ver el tiempo passado / el presente le desplaze, / no ay tiempo que no amenaze / al tiempo que no ha llegado (vv. 176-180)”. El salmantino se pregunta cómo es posible que, al constatar el transcurso del tiempo, alguien pueda conformarse exclusivamente con vivir el presente (“en ver el tiempo passado / el presente le desplaze”); es algo iluso puesto que, al fin y al cabo, hasta el futuro está amenazado (“no hay tiempo que no amenaze / al tiempo que no ha llegado” como dicen los dos excelentes versos que cierran la copla). En realidad da un paso más que el contenido en la ironía manriqueña de los versos 11 y 12: no sólo es iluso pensar que el tiempo pasado fue mejor: es que tanto el presente como el futuro están amenazados. A esto último precisamente se refiere Manrique en su estrofa II: “Y pues vemos lo presente / cómo en un punto se es ido / y acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado”³³. Por otra parte, en las cinco coplas del *Ubi sunt* enciniano (vv. 181-225), el salmantino no renuncia, como hace Manrique explícitamente,

³¹ Otras imágenes son menos novedosas, pues estaban en la tradición literaria, como cuando dice del hombre que es “rocío de la mañana / consumido al mediodía” (vv. 46-47). Recuérdense los versos de Manrique: “los jaezes y cavallos / de su gente y atavíos / tan sobrados / ¿dónde iremos a buscarlos?, / ¿qué fueron sino rocíos / de los prados?” (vv. 223-228 de la ed. de Morrás). Morrás remite (pág. 258) a un lugar bíblico (Oseas, 3, 13) y a varios Padres de la Iglesia. Gómez Moreno ya señaló esta conexión en su edición (ed. cit., pág. 230, n. 49).

³² Beltrán aduce varios testimonios de Fernán Pérez de Guzmán y Fray Íñigo, por ejemplo (ed. cit., pág. 149, n. 24).

³³ Es decir, “no hay tiempo que no amenaze / al tiempo que no ha llegado”. La copla de Encina aparece justo antes de su recurso al *Ubi sunt*: esta reflexión sobre el paso del tiempo introduce el *exemplum* contenido en el catálogo de héroes desaparecidos.

al elenco de hombres clásicos: “¿Qué se hizo el batallar / del gran César y Pompeo?, / qu’ es de Judas Macabeo, / Etor y su pelear?” (vv. 199-202). En este punto, como vemos, se distancia de la novedad de don Jorge; sin embargo, creo que sí aprendió de él una lección que puso en práctica a este propósito: la eficacia estilística del recurso al *Ubi sunt* inserto en una composición de tipo moral³⁴.

Por último, mencionaré un dato relevante acerca de la huella de Manrique en la poesía devota del salmantino: dos de los pliegos sueltos quinientistas que conservan las *Coplas* de Manrique, en concreto los nn. 330 y 331 del catálogo de Rodríguez Moñino³⁵, traen, como textos de remate en ambas ocasiones, la traducción castellana del *Pater Noster* y del *Ave María* que incluye Encina en su *Cancionero* de 1496 (*Con el pater noster y el Ave maria. Hecho por Juan del Enzina*, como dice la rúbrica)³⁶. Tal *dispositio* de los pliegos, por supuesto, tiene una dimensión devota muy sugerente: tras la presentación de don Rodrigo Manrique y su encuentro con la muerte al final de las coplas manriqueñas, las dos oraciones encinianas funcionan como sendas oraciones de intercesión para encomendar el alma del difunto; parece una manifestación muy concreta de la petición por las almas de los fieles difuntos, que no puede ser pura casualidad en el caso de dos textos que acompañan la narración de la muerte de un finado tan bien conocido por la tradición literaria. En esta peculiar articulación hemos de ver, según creo, a un avisgado impresor de pliegos que heredó devoción y literatura con sorprendente gusto: tanto Manrique como Encina (en este caso, en dos de sus traducciones devotas) gozaban de un merecido prestigio literario³⁷.

En resumen, el estudio de la huella manriqueña que percibimos en la poesía de Encina pone de manifiesto un hermanamiento muy sugerente, que permite mostrar la evolución de la tradición poética cancioneril durante la segunda mitad del cuatrocientos, tanto en la materia amorosa como en los versos serios. Sin las coplas de amores de Jorge Manrique no se entiende la sección correspondiente del *Cancionero* enciniano, pero tampoco la particular retórica de muchos autores que pueblan el *Cancionero general* de Hernando del Castillo

³⁴ Aún más, creo que Encina también aprendió de Manrique que el catálogo del *Ubi sunt* no debía ser eterno: la sencillez expresiva de Don Jorge y la contención estilística aparecen en el elenco del poeta salmantino, que se limita a dos coplas generales y otras dos particulares (frente al interminable elenco de otras fuentes cuatrocentistas).

³⁵ Revisado por Arthur Askins y Víctor Infantes, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 1997.

³⁶ Ambos pliegos se conservan en la Hispanic Society (Aij) y en la Biblioteca Jagellónica de Cracovia (Qu-E 1-12 [5]).

³⁷ El primero de los pliegos (n. 330) no tiene datos de impresión. El segundo (331) se imprimió “en Granada en casa de Hugo de Mena. Año de 1570”.

(1511): hay una transición clara entre ambos universos literarios y los versos de Encina resultan paradigmáticos de esta trayectoria. Al cabo, la vena amatoria que, por primera vez en nuestras letras, plasmó Encina en su *Cancionero* de 1496 tiene su precedente principal no tanto en Mena como en Manrique: el doble modelo que percibimos en don Jorge para los versos de extensión libre (el género de las coplas de amores liberado de su poso alegórico y cultista) y para los de extensión fija (el conceptismo cada vez más alambicado de la canción cortés y sus derivados) es secundado con entusiasmo por el poeta de la corte ducal de Alba de Tormes. Sin olvidar que, muy a menudo, el salmantino consigue intensificar aún más la retórica conceptista de la agudeza, dando un paso más que el gran poeta de la generación anterior.

