
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.^a edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

RÚBRICAS Y ACRÓSTICOS EN LAS COPLAS DE AMORES DE JUAN DEL ENCINA

Álvaro Bustos Táuler
Universidad Complutense de Madrid

El primer cancionero de autor que vio la luz en las prensas castellanas (Salamanca, 1496) fue organizado y cuidado al detalle por el polifacético Juan del Encina. Entre otros aspectos relevantes del diseño de esta singular compilación, me detendré ahora en el papel jugado por las rúbricas que escribió el salmantino con el propósito, creo que evidente, de configurar *in ordine* algunas secciones de su propio *Cancionero*. En mi opinión los títulos de las composiciones muestran una voluntaria lectura articulada del conjunto de textos, al menos en algunas secciones, como la correspondiente a las coplas de amores, en la que centraré mi atención¹. Esta sección de 96JE, bien delimitada en la compilación del poeta salmantino (ff. lxxviii v.-lxxxiii v.), está compuesta por más de veinte textos distintos escritos en coplas². En ella las rúbricas se suman a los acrósticos y al recurso a las relaciones intertextuales entre los poemas para diseñar un caso amoroso específico; la lectura *in ordine*, al modo de los llamados cancioneros de tradición petrarquista, busca narrar la historia de los amores entre el poeta y una dama a la que, como veremos, se da nombre precisamente en los acrósticos. Tanto rúbricas como acrósticos y relaciones intertextuales van, pues, más allá de meros procedimientos taxonómicos o formales, puesto que guían la interpretación de los textos³.

¹ Abordo con detalle otras cuestiones del *Cancionero* enciniano en una investigación en curso que dirige Ángel Gómez Moreno en la Universidad Complutense de Madrid. Por otra parte, este trabajo se inscribe en el marco del grupo de investigación «Sociedad y Literatura hispánicas entre la Edad Media y el Renacimiento» (941032 UCM) dirigido por Nicasio Salvador Miguel. Estoy en deuda con ambos. Agradezco igualmente a Francisco Crosas los comentarios que realizó a la primera versión de estas páginas.

² Utilizaré la denominación ID y la numeración de los poemas que ofrece Dutton (1990-1991). En cambio, para las citas de los textos encinianos y de sus rúbricas acudo a la edición de Pérez Priego (1996). La compaginación de los folios puede verse en la edición facsímil de 96JE que realizó en tiempos Cotarelo y Mori (1928).

³ Sobre este y otros particulares relacionados con 96JE resultan de obligada consulta varios trabajos de Beltrán (en particular «Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor», «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», y 2006); aludió a la particular organización de la sección de las coplas de amores en Beltrán «Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor», p. 44. En Beltrán (2006) se centra en el origen de las conexiones intertextuales de los cancioneros, origen que sitúa en un marco panrománico y no exclusivamente petrarquista o italiano. Aunque su estudio se ciñe a compilaciones manuscritas (y a la cuestión de la identificación de cancioneros de autor, que aquí está fuera de duda), algunas de sus propuestas se verifican con singular solidez en el caso de 96JE. Agradezco al profesor Beltrán su orientación bibliográfica y crítica. También Navarrete (1995) llamó la atención sobre la particular *dispositio* de las coplas de amores de Encina, si bien optó por un enfoque casi exclusivamente socio-literario.

Para entrar ya en materia parece interesante ofrecer una tabla completa de las rúbricas que integran el corpus que estudio⁴:

| ID | Nº | Rúbrica |
|------|-----------------|--|
| 3962 | 47 | <i>Juan del enzina contra los que dicen mal de mugeres</i> |
| 4445 | 48 | <i>Juan del enzina a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer</i> |
| 4446 | 49 | <i>Juan del enzina a las damas</i> |
| 4447 | 50 | <i>Juan del enzina</i> |
| 4448 | 51 | <i>Juan del enzina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era</i> |
| 4449 | 52 | <i>Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida, hechas por Juan del enzina</i> |
| 4450 | 53 | <i>Respuesta dél, por los mesmos consonantes</i> |
| 4451 | 54 | <i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga porque en mucho avía perdido andando por ella huído y desterrado</i> |
| 4452 | 55 | <i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga porque le dieron por posada a donde ella solía posar</i> |
| 4453 | 56 ⁵ | <i>Juan del enzina en nombre de un galán a otro que alabava en coplas a su amiga</i> |
| 4454 | 57 | <i>Juan del enzina a su amiga</i> |
| 4455 | 58 | <i>Juan del enzina a su amiga porque se le escondía en viéndola</i> |
| 4456 | 59 | <i>Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar</i> |
| 4457 | 60 | <i>Juan del enzina a su amiga porque se desposó</i> |
| 4458 | 61 | <i>Juan del enzina a una donzella estando muy malo de los ojos</i> |
| 4459 | 62 | <i>Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma</i> |
| 4460 | 63 | <i>Confissión de amores hecha por Juan del enzina a su amiga porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiesse ni se llamasse suyo</i> |
| 4461 | 64 | <i>Juan del enzina despidiendo al Amor</i> |
| 4462 | 65 | <i>Respuesta del Amor por los mesmos consonantes</i> |
| 4463 | 66 | <i>Juan del enzina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción</i> |
| 4464 | 67 | <i>Juan del enzina a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de seguir y tornando a requestalla por tercera persona</i> |
| 4465 | 68 | <i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga, porque aviendo alcanzado lugar para hablalla, él se dio a tan mal recaudo que le hallaron con ella, y turbado se despidió sin aver quexado su mal ni satisfecho a su pena</i> |

⁴ Ya recurrí a esta tabla para introducir otro trabajo, en prensa a, que completa la perspectiva de este: «Llora sangre mi papel»: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina».

⁵ Corrijo la errata de Dutton que asigna el número 57 tanto a esta composición como a la siguiente.

⁶ Corrijo la errata de Dutton, que escribe ID 44665.

De entrada, conviene reparar en el hecho mismo de que un poeta ponga rúbricas a los poemas de su propio cancionero, máxime tratándose de un impreso: en una obra impresa por su propio autor la rúbrica ya no puede tener la función de identificar la autoría del texto –como sucedía en las rúbricas de los grandes cancioneros manuscritos–, y esto por muy celoso de su propia obra que sea, como sabemos que lo era Encina⁷. Si a pesar de esto el poeta inserta las rúbricas, las está dotando de una nueva función. En la línea de los trabajos de Beltrán, Botta (2001: 374) explica que «una de las funciones de la rúbrica, en los impresos también, corre pareja con la *ordinatio* del Cancionero, con la organización de los materiales»⁸. Me interesa abundar en este punto puesto que en el caso de Encina las rúbricas de las coplas de amores, como digo, no sólo aportan informaciones interesantes para la comprensión de los poemas –con los que forman un todo armónico– sino que, en muchas ocasiones, el tenor literal de la propia redacción de los epígrafes está al servicio de la ordenación secuencial de la historia amorosa. Será preciso, pues, perseguir ese hilo conductor que recorre las composiciones.

La amada de Juan del Encina aparece por primera vez en la composición n. 50 y, a partir de esa, es fácilmente reconocible en las rúbricas por un sintagma que se repite cada vez que el poema se dirige a ella, *su amiga*⁹. Un recorrido por la tabla de rúbricas muestra a las claras esa diferenciación: siempre que la composición no se dirige a *su amiga*, el título se dirige explícitamente a otras (u otros) posibles destinatarios: así, tenemos *una señora a uno que mucho quería* (52) *a una doncella* (61), *a una señora* (66). Es un primer indicio de la dimensión clasificadora que advierto en las rúbricas de las coplas de amores¹⁰. Frente a la composición n. 50, las tres composiciones anteriores

⁷ Botta (2001) realizó un primer acercamiento a las rúbricas del *Cancionero* enciniano; además de atribuirles a la mano de Encina –algo fuera de duda tratándose de un cancionero impreso de un autor que trabajó junto a los impresores– la estudiosa italiana llama la atención sobre un hecho que salta a la vista al trazar el elenco de todos los títulos de Encina: la presencia obsesiva de su nombre en todos ellos sin excepción. Su conclusión es que esa constante autocita se sitúa al servicio del interés del autor por aclarar la cuestión de la corrupción de los textos y las atribuciones que se deduce de la famosa queja de Encina en el *Prohemio* a los Duques de Alba: «Andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías, que como mensajeras avía embiado adelante, que ya no mías mas ajenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo» (Pérez Priego, 1996: 27).

⁸ Véase también, para las rúbricas del *Cancionero de Baena*, el artículo de Marino (1998). Un panorama más ajustado sobre las rúbricas de los cancioneros, con amplia bibliografía, puede verse en el trabajo de Tato (2001), gran experta en la cuestión; atiende ahí a las rúbricas de poetas como Pedro de Santa Fe, Juan de Dueñas o Juan de Tapia en el *Cancionero de Estúñiga*. Su estudio de las rúbricas en SA7 le permitió identificar una serie de textos de circunstancias dirigidos al rey Alfonso V entre los años 1420-1425 (Tato, 1997). Precisamente la cuestión de las rúbricas fue uno de los argumentos aducidos por esta estudiosa para demostrar la existencia de un cancionero de autor de Pedro de Santa Fe inserto en SA7 (Tato, 2000: 132-136, 2005a y 2005b).

⁹ El primer título donde aparece el sintagma *su amiga* es el del poema siguiente, n. 51. En la composición anterior aparece, pero no en la rúbrica sino en la segunda copla (v. 15). No hay ninguna excepción a este principio en las rúbricas, por lo que no hay dificultad a la hora de identificar unos poemas y otros: Encina se encarga de aclararnos en la rúbrica la posible confusión a la que nos podrían llevar los poemas dirigidos a otros destinatarios.

¹⁰ En el coloquio posterior a la lectura de este trabajo Cleofé Tato me confirmó en la hipótesis de la singular organización armónica de las coplas de amores de Encina a partir de un ejemplo anterior que ella conoce como nadie: la obra poética de Pedro de Santa Fe. Como he dicho (véase la nota 8) en varios lugares de la obra de este poeta de la corte del Magnánimo se advierten procedimientos de ordenación de

no hablan en particular de su amada sino que constan de temas y motivos genéricos: tienen –en mi opinión– una finalidad introductoria a la historia amorosa. Es sintomático, en este sentido, que el n. 47 lo constituyan unas sugerentes coplas *contra los que dicen mal de mugeres* y el n. 49 lo dirija Encina, sin mayor precisión, *a las damas*. Hasta llegar a la descripción específica de su amada (n. 51) es preciso presentar la cuestión y parece un buen modo la participación en el célebre debate en torno a la condición de la mujer. Por lo demás, la composición n. 48 tiene también un inequívoco componente iniciático: se trata de un abecedario de amor, y la rúbrica es bien elocuente (*Juan del enzina a una dama que le pidió una cartilla para leer*). Pocas cosas hay más iniciáticas que el aprendizaje del alfabeto, de ahí que en la ordenación de sus poemas Encina situara estas coplas al principio. Las tres primeras composiciones del corpus que estudio constituyen, pues, el pórtico o presentación del cancionero amoroso: la amada concreta de Encina aparece por primera vez en el texto de la composición n. 50, donde inicia su protagonismo en su historia de amor. Nada tiene de particular, por tanto, que la siguiente composición lleve por título *Juan del enzina alabando a su amiga porque le preguntaban quién era* (n. 51). En efecto, todo el poema responde a esa pregunta: se trata de una extensa descripción de la amada. La composición recoge motivos habituales de la *descriptio puellae*, pero la rúbrica contribuye a insertar tales tópicos en la historia personal del enamorado Encina. Y no sólo eso: crea una situación discursiva en la que aparecen unas personas –aquellos que le preguntan– interesadas en su historia amorosa, del mismo modo que el lector se interesa por la identidad de ella tras la alabanza que Encina le ha dedicado en el poema inmediatamente anterior. Al redactar la rúbrica, el poeta parece tener en la cabeza una clara ordenación secuencial.

Las coplas nn. 52-53 (una pregunta dirigida *a una señora*, distinta de su amiga, y su respuesta) constituyen un pequeño paréntesis, de acuerdo con la rúbrica y el contenido de los textos (más adelante encontraremos alguno más). Enseguida se vuelve a la historia principal, la de *su amiga* (nn. 54 y ss.): se trata de un conjunto de composiciones en las que se ahonda en una relación amorosa que no deja de ser tópica: sumisión vasallática a la dama, alegría en el sufrimiento del amante («Soy contento ser cativo» dice el primer verso del poema 54), la alternativa amar/desamar, el desconcierto gozoso en el alma del poeta... Sin embargo, en las coplas del texto n. 56 aparece un elemento desestabilizador –si se me permite hablar así– en la historia amorosa: un tercer galán ha celebrado en coplas a la amiga de Encina, como precisa la rúbrica: *Juan del enzina en nombre de un galán a otro que alabava en coplas a su amiga*. Es la composición más breve de las coplas de amores (tres estrofas, treinta versos), pero su posición es el cancionero es clave pues incide claramente en la narratividad de la historia amorosa. En particular porque presupone una lectura de los poemas anteriores: el desarrollo del grupo de textos en alabanza de su dama justifica el reparo que

sus obras a partir de rúbricas y relaciones intertextuales como los que vemos, de un modo más elaborado, en las coplas de amores de Encina. El propio Pedro de Santa Fe, por ejemplo, emplea un sintagma similar a *su amiga* en tres de sus composiciones de amores, insertas en los primeros folios de SA7 (donde habla de su *aymía*; véase Tato, 2000: 141). De hecho, también Santa Fe dirigió sus versos con cierta insistencia a una misma dama de la corte, de nombre Timbor de Cabrera (Tato, 2000: 146), como hará Encina con *su amiga*, Bárbola.

Encina pone a la incursión de un extraño. Con elegancia, el poeta deja claro que «si alguno por ventura / tal dama loar podía, / su lindeza, su mesura, / su discreción y cordura, / a mí solo convenía» (56, vv. 16-20). El poeta enamorado se atribuye la condición de único amador de su amiga y, por tanto, único poeta autorizado para alabarla en coplas, como ha venido haciendo en las composiciones anteriores (y continuará en las posteriores)¹¹.

La progresiva aproximación por parte del amante-Encina hacia su amiga se topa con una segunda dificultad, esta ya insuperable, plasmada por una elocuente rúbrica: *Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar* (n. 59). La novedad trunca todas las expectativas del enamorado y sus composiciones adoptarán a partir de ahora un tono nuevo (quejumbroso y pesimista), admirablemente bien modelado a partir de este *Testamento de amores*¹²:

Ya no tengo confianza / de la vida ni la quiero, / pues mi querer verdadero / tan mal galardón alcanza, / que jamás puse duda / en quereros como a Dios, / mas en ver vuestra mudanza / pierdo, triste, el esperanza / que esperaba yo de vos (vv. 1-9).

Obsérvese cómo Encina tiene cuidado en recriminar a su amiga «vuestra mudanza», un cambio respecto del estado de cosas anterior. Son numerosas las alusiones en este sentido y permiten ubicar perfectamente la composición dentro de una historia de amor que, a tenor de las coplas anteriores, parecía revestida de optimismo y esperanza. Me interesa detenerme en el singular manejo que hace Encina de las rúbricas dentro de este texto (n. 59). En efecto, encontramos en él algunos breves títulos que preceden a determinadas coplas y que cumplen una función ordenadora del poema, dada su extensión (40 coplas). Tras la rúbrica inicial, el primer verso va precedido de la indicación *Introducción*. En efecto, después de cinco coplas introductoras, una nueva rúbrica intertextual da paso al inicio propio del testamento: *Comienza el testamento*. La última copla de este va precedida por la indicación *Fin del testamento*. Y terminada esta copla, la rúbrica *Concluye* da paso a las cinco coplas finales¹³. Encina

¹¹ Identifico, como se ve, al poeta salmantino con el yo lírico del galán enamorado que se esconde tras estos versos. Tal operación, que en algunos otros casos parecería completamente equivocada por arbitraria, no tiene nada de arriesgado en el caso de Encina; en dos ocasiones el enamorado de las coplas de amores se da nombre a sí mismo deshaciendo el posible equívoco: «Andando el tiempo y edad / vos diréis: “¡Ay, ay, mezquina / qu’el triste Juan del Enzina / bien me dixo la verdad!”» (60, vv. 49-52). Álvaro Alonso, a quien agradezco sus interesantes observaciones, me hizo saber que el empleo del propio nombre en una composición de amores rompiendo la prerrogativa de la discreción del enamorado es un recurso cancioneril que Encina debió de tomar de la obra amorosa de Juan de Mena. En efecto aparece al cierre de dos decires amorosos del poeta cordobés: «Ya non sufre mi cuidado» y el célebre «¡Guay de aquel hombre que mira», que transcribo: «Yo vos suplico et ruego / que me libréis d’esta pena: / que si muero en este fuego / non fallaréis así luego / cada día un Johan de Mena» (de Nigris, 1994: 10).

¹² El texto de Encina se sitúa en la tradición de los testamentos burlescos que Rubio (2006) ubica en un contexto popular. Más próxima a la pieza del salmantino es la perspectiva que emplea Chas en el estudio concreto de este subgénero cancioneril (en prensa). Chas destaca la originalidad del texto de Encina sobre otros ejemplos de testamentos de amores de la poesía cuatrocentista.

¹³ Como se ve, se trata de una estructura perfectamente simétrica en su principio y en su final. Constituye un ejemplo más de la extraordinaria perfección formal y estructural que es característica de los textos del poeta salmantino.

recurre a este tipo de rubricación interna para delimitar aún más la estructura de su *Testamento de amores*.

Esta peculiaridad del tratamiento de las rúbricas en esta pieza la señala como una composición distinta de las demás. Pero hay otro aspecto de sumo interés que nos da nueva luz sobre la organización que hace Encina de las coplas de amores. Una lectura atenta de la composición revela que las alusiones a la historia amorosa del amante Encina se concentran o bien al principio, en las cinco coplas que siguen al título *Introducción*, o bien al final, en las cinco que siguen a la rúbrica *Concluye*. En cambio, en el desarrollo propio del *Testamento de amores* (30 coplas, vv. 46-315), prescindiendo ya de preliminares y epílogos, no encontramos alusión alguna al casamiento de ella ni referencias en segunda persona censurando su comportamiento. La conclusión es clara: esos 270 versos son independientes del resto. Muy probablemente Encina aprovechó el *Testamento*, que ya tendría escrito, para insertarlo en este punto de sus coplas de amores con el fin de darle una utilidad dentro de la historia amorosa que quería narrar. Para incluirlo en este lugar y evitar que la inserción resultara tosca o postiza escribiría –además de las rúbricas– las coplas preliminares y las finales, que confieren sentido al *Testamento* dentro de la historia amorosa: describen el momento en el que el amante, despedido por el casamiento de su amiga, se prepara para morir (de amor) y redacta su testamento. De este modo encontramos aquí una huella bastante clara de la reorganización que Encina hizo de una composición –que ya tendría escrita– con el fin de configurar el corpus a modo de cancionero amoroso: el poeta se muestra dispuesto a retocar sus textos, por vía de la ampliación, con esa finalidad ordenadora¹⁴.

La noticia (y no sólo la amenaza) de la boda definitiva de su amada llega en las coplas de la siguiente composición (n. 60, *Juan del enzina a su amiga porque se desposó*): «Buenas nuevas os dé Dios, / mas no tales ni tan tristes / como las que vos me distes / y otros me dieron de vos» (vv. 1-4). El poeta lamenta el paso dado por su amiga y le señala las prisiones y mezquindades de una vida matrimonial entendida como atadura. Sin embargo, al final de la extensa composición n. 60 el poeta parece aparcar su tristeza con un requiebro final muy significativo y típicamente cortesano. En efecto, Encina vuelve sobre el tema de la esperanza y dirigiéndose a su amiga, ahora

¹⁴ Por otro lado, conviene insistir, por si no quedara suficientemente remarcado, en el hecho de que la narratividad del conjunto de las coplas de amores no se deriva sólo de las rúbricas, como si éstas fueran un añadido que el poeta incorpora a unos poemas ya escritos para ordenarlos en serie. Este recurso, que fue el procedimiento más frecuente para articular los primeros cancioneros amorosos, no se da en Encina. En las coplas de amores, rúbricas y coplas presentan una armonía muy clara: la rúbrica, en este sentido, es redundante respecto del contenido de la copla correspondiente, como vemos constantemente. Esto nos lleva a pensar que posiblemente la idea de conformar un cancionero a partir de las coplas no fue posterior a la composición de estas sino que Encina escribe sus coplas –o al menos algunas de ellas– con esa finalidad desde el principio. De otra parte, encuentro varios indicios que niegan la posible ordenación cronológica de los textos que componen las coplas de amores; me inclino a pensar que el orden de este grupo de textos en 96JE no tiene correspondencia cronológica con las fechas en que fueron escritas las piezas; en este punto la reordenación de los materiales propiciada por la imprenta llevaría a una reorganización tal del conjunto de textos que llevaría a Encina a desmarcarse del que fue el principal criterio para organizar los cancioneros de autor, el cronológico. El salmantino seguiría más bien otras reorganizaciones personales como la del cancionero que el Marqués de Santillana envía a Gómez Manrique (SA8) o el que éste último, a su vez, envía al Conde de Benavente (posiblemente MP3).

recién casada, realiza una sugerente invitación: «podéis hacer que biva / la esperança que está muerta» (vv. 111-112). Obviamente es una invitación a continuar la relación amorosa a pesar de su nuevo estado y en contraste con el tono triste y quejoso del texto. Es interesante la mención explícita a la esperanza futura, pues se trata de un término que aparecía marcado negativamente en la primera copla del testamento: «mas en ver vuestra mudança / pierdo, triste, el esperança / que esperava yo de vos» (n. 59, vv. 7-9). Esta referencia sobre la esperanza hermana ambos textos a modo de calco intertextual; la pareja de textos se organiza así de una manera particularmente armónica. Junto a esto, lo interesante es que estas dos composiciones «pesimistas» (nn. 59 y 60) superan la triste noticia con el giro final de esta última copla, que abre una puerta a la pervivencia de los amores de Encina y, por tanto a la continuidad misma del cancionero amoroso.

Las siguientes coplas de amores (n. 61) constituyen un paréntesis en la historia amorosa de Encina, como sucede en otras ocasiones. Llevan por título *Juan del enzina a una donzella estando muy malo de los ojos*. La mera referencia de la rúbrica a una *donzella* muestra el evidente cambio de destinataria que ha habido: no puede tratarse de su amada, que ya no es doncella, como sabemos. El poeta ha quedado literalmente cegado por la belleza de esta nueva mujer y le pide socorro. Cierra el poema con atrevimiento, aprovechándose de su condición de ciego para besar los pies y las manos de la dama. Estas seis coplas también se apartan del resto de coplas de amores por la métrica: Encina emplea coplas de pie quebrado, con una alternancia rítmica muy marcada entre octosílabos y tetrasílabos (se trata de una estructura constante en todo el poema: dos octosílabos seguidos de un tetrasílabo). Que estas coplas constituyan un paréntesis no quiere decir que la posición que ocupan en el corpus de las coplas de amores sea arbitraria. En efecto, a la hora de ubicar esta composición bien pudo considerar Encina que el lugar idóneo sería a continuación del casamiento de su amiga: un buen momento para que el poeta retirara la vista de su amada para buscar alguna otra doncella a la que cantar¹⁵. Sin embargo, las siguientes composiciones (nn. 62 y 63) niegan ya desde el epígrafe tal posibilidad y retoman la puerta abierta a la «esperança» que anunció el final del n. 60.

Encabeza la siguiente composición (n. 62) otra sugestiva rúbrica: *Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma*. Tal título anuncia el contenido del poema, una nueva declaración de amor hacia su amiga; en este texto el lenguaje religioso figura al servicio de la pasión amorosa, un ejemplo paradigmático de *religio amoris*¹⁶. En efecto, la cuaresma es el tiempo litúrgico de la purificación y la penitencia. El amante, conocedor de esta circunstancia, insta a su amada a confesar su pecado, que no es otro, obviamente, que su indiferencia hacia el poeta: «confesad en confissión / la culpa de mi pasión» (vv. 18-19). Pero no basta sólo la confesión; Encina –hombre de fina sensibilidad litúrgica y buena formación teológica– introduce el concepto de restitución,

¹⁵ Hay otra razón por la que Encina pudo colocar el n. 61 en este lugar: su verso final («beso vuestros pies y manos») coincide con el de la composición inmediatamente anterior.

¹⁶ Algunos textos de Encina constituyen hitos singulares en la tradición de la *religio amoris*. Sobre este rico venero de la literatura medieval, con particular atención a nuestra poesía cuatrocentista, véase Crosas (2000).

que alude, en el contexto del sacramento de la penitencia, a la sanación (y no sólo mera acusación) de los pecados cometidos que hayan afectado a terceros¹⁷:

Restituidme mi vida, / mis placeres tan robados, / conoced, desconocida, / cuánto sois desgraciada, / no neguéis vuestros pecados; / porque seamos librados, / vos de culpa, yo de pena, / no descuidéis mis cuidados / en estos días contados / desta santa cuarentena (vv. 21-30).

Lógicamente, la posibilidad de la restitución de la culpa aparece al servicio de la historia amorosa ya conocida. Aunque Encina no señala directamente la boda de ella como su principal pecado, es esta la culpa que se sitúa en el trasfondo de la queja del poeta. Así, en la primera copla hay una alusión clara al nuevo estado de su amiga: «pues avéis de confesar / la pena de mi penar / vos, que sois la causa della; / vos, cruel quando doncella / y agora muy mucho más» (vv. 3-7)¹⁸. Como se ve, las referencias temporales (los tiempos verbales, los adverbios y otras marcas de temporalidad) sirven al propósito de este progresivo avance de la historia amorosa en forma de cancionero. Lo cierto es que Encina resuelve la crisis de su historia de amor continuándola con perseverancia; porque de la confesión de amores por parte de la amada no se seguirá una ruptura de ellos sino todo lo contrario, como puntualiza la copla final:

Assí que vuestra beldad / confiesse con gran paciencia / su sobrada crueldad / y ponga su voluntad / conforme con mi inocencia; / descargad vuestra conciencia / de males tan inhumanos / y assí, hecha penitencia, / con devida reverencia / beso vuestros pies y manos (vv. 191-200).

El galante requiebro final asegura la perseverancia en los amores después de una confesión bien hecha y cumplida la penitencia cuaresmal.

La composición n. 62 tiene numerosos puntos de contacto con la siguiente (n. 63): Confesión de amores hecha por Juan del enzina a su amiga porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiese ni se llamase suyo. Aunque antes el amante le pedía a ella que confesase, no es ella la que confiesa su culpa sino él, algo muy propio del singular egotismo de los poetas cuatrocentistas: el enamorado, contrito, revela su culpa por no haber sido capaz de poner en práctica ninguna de las prohibiciones que ella le ha hecho. Siguiendo la lectura secuencial de las composiciones, hemos de suponer que, entre un poema y el siguiente, ella ha rechazado sus pretensiones de continuidad en los amores y le ha pedido que la olvide. Es una información que recuperamos tanto en la rúbrica como en el contenido del texto, que, como siempre, caminan juntos:

Mandastes que no quexasse / el mal que por vos sufría, / que dexasse mi porfía / y del todo os olvidase; / mandastes que no os sirviesse / ni quisiesse vuestro ser; / mandastes que no os siguiesse / ni os amasse ni os quisiesse / y esto no es en mi poder (vv. 10-18).

¹⁷ Es interesante el experto manejo de términos técnicos relativos al sacramento de la penitencia y su puesta al servicio de la «religión de amor» en este poema: «confesión», «penitencia», «restituir», «contrición», «culpa», «pena», etc.

¹⁸ Otro interesante poema de confesión de amores, que posiblemente sigue al de Encina, es la composición «Más necesidad, señora» (ID 474 b-75), de Juan Fernández de Heredia. En esta composición sí será ella la que confiese sus amores.

La repetición anafórica de «mandastes» y del verbo «pequé» estructura toda la composición centrándola en torno a los dos acontecimientos que aportan información nueva: el mandato de ella y la desobediencia de él. Encina, cantor por excelencia del supremo poder del amor, confiesa su pecado: se le ha pedido un imposible. Con todo, como siempre, parece no perder toda la esperanza, a tenor de la atormentada petición final: «Con sospiros sospirando / pido me deis penitencia / y sobre todo licencia / que pueda bivar amando» (vv. 82-85)¹⁹. Las referencias al universo de lo religioso no se mueven únicamente en el marco de la *religio amoris*. El recurso a Dios y a la religión es precisamente lo que ella le he pedido que haga para olvidarla, como era preceptivo en el rico venero de los remedios contra el amor. Con sencillez un tanto rústica y un gracejo típicamente enciniano leemos: «y más estas cosas dos / me mandastes, sin rebuelta: / que pensasse en sólo Dios / sin acordarme de vos, / y he pecado a rienda suelta» (vv. 41-45). Para resolver la cuestión ella misma le ha recomendado que busque su *remedium amoris* en un retiro purificador con el pensamiento puesto en Dios.

Las dos composiciones siguientes forman una pareja de textos que se imbrica a la perfección en el devenir último de los acontecimientos. Sus rúbricas, como siempre en Encina, hablan por sí solas: *Juan del enzina despidiendo al Amor* (n. 64) y la correspondiente *Respuesta del Amor por los mismos consonantes* (n. 65). La primera de ellas es una expulsión del dios Amor en toda regla y desde el primer verso: «Anda, vete, burlador, / no pienses burlarme más, / que los plazerres que das / son de pasión y dolor;» (vv. 1-4)²⁰. Después de haber hecho la confesión de su pecado, el poeta –ejecutando la penitencia impuesta por su amada– decide expulsar al dios Amor y reniega de su condición de amador con un divertido refrán en el verso final:

Desde agora te despido, / que aunque muera y más que muera, / quiero ya que no te quiera / mi querer, si te ha querido; / otra cosa no te pido, / tórname lo que te di, / ten por cierto, muy creído, / que, después que fueres ido, / no me acuerde si te vi (vv. 37-45).

Sobra decir que la *Respuesta del amor por los mismos consonantes* (n. 65) incide en la imposibilidad de resistirse a su fuerza. Otra vez encontramos en ese texto una justificación de la propia continuidad literaria de las coplas de amores: las distintas «incidencias» que van apareciendo en la narración de las coplas de amores (singularmente en los versos finales) van superándose de un modo u otro y hacen posible así la pervivencia misma del relato de los amores entre Encina y su amiga.

¹⁹ Como siempre los versos finales dejan una puerta abierta a la esperanza, a la continuación del cancionero amoroso. Los finales de las coplas de amores son siempre portadores de novedades; es la técnica que tiempo después emplearán el madrigal y el soneto: desarrollo del poema y sorpresa o requiebro final.

²⁰ Tillier (1985) estudió el experto recurso a la *religio amoris* a partir de los dobles sentidos del término «pasión» en poemas de Juan Álvarez Gato, Juan Rodríguez del Padrón o Diego de San Pedro, entre otros. En esa tradición hemos de buscar la elección del tiempo de Cuaresma por parte de Encina, así como el vocabulario litúrgico y teológico que desarrolla en estas coplas. Tillier no cita al poeta salmantino. Por otro lado, no son infrecuentes las expulsiones o rechazos explícitos del dios Amor, que llegan a constituir, en mi opinión, un verdadero subgénero cancioneril de raigambre anticortesana; ahí está, por ejemplo, uno de sus más conocidos testimonios, la *Sepultura de Amor* de Guevara.

Tras la *Respuesta del Amor* nos encontramos con unas coplas dedicadas a una nueva destinataria: *Juan del enzina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción* (n. 66). El poeta ha vuelto a quedar fascinado por una mujer, como imaginábamos que sucedería tras leer la composición anterior. Pero Encina tiene mucho cuidado en señalar dos novedades: por un lado que la mujer es distinta de amiga (*una señora*) y, por otro, que ha pasado un tiempo desde su último fracaso amoroso. La propia rúbrica nos confirma que el poeta ha secundado aquella indicación que le hizo de su amiga («que pensasse en sólo Dios / sin acordarme de vos», n. 63, vv. 43-44). Hemos de suponer, pues, un lapso de tiempo de refugio en la religión como remedio para apartarse de su ceguera de amor. Pero no ha perseverado en las oraciones y se ha vuelto a enamorar:

Ya mi corazón esquivo / recobrado en mi poder, / de muerto ha tornado bivo, / liber-
tado de cativo, / apartado de querer, / de querer ageno ser / por ser libre de penar, /
mas agora, por os ver, / he tornado a recaer / en otro más firme amar (vv. 1-10).

Debe notarse la cuidadosa selección léxica de Encina: ha sido una vuelta a las andadas, una recaída («he tornado a recaer»). En efecto, la lectura de esta copla presupone el recorrido amoroso previo; sólo en ese contexto pueden entenderse términos como «recaer», «agora», «he tornado», etc. En la copla siguiente abundará en este punto: «Siendo libre de desseo, / de otras heridas ya sano, / ora las vuest-
tras poseo / muy dichoso, en que me veo / herido de vuestra mano» (vv. 11-15). Estas nuevas heridas no son las de antes, las de su historia amorosa que ya conocemos: se corresponden con una nueva dama y, en ese sentido, suponen una recaída²¹.

En la composición 67 se recupera el hilo de la historia conocida, la de su amiga. La rúbrica vuelve a ser decisiva en este sentido: *Juan del enzina a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de servir y tornando a requestalla por tercera persona*. Es una composición muy breve, de tan sólo tres coplas. Una vez más, encontramos una alusión temporal que explica su inserción en este lugar del cancionero. La primera copla con su metáfora de la herida de amor, ya conocida, es aún más explícita:

Las llagas envejecidas / suelen ser de tal altura / que a vezes alcançan cura / con otras
nuevas heridas; / assí plega a Dios, señora, / por vuestra merced yo haga, / pues que mi
mal empeora, / con el renovar de agora / remedie la vieja llaga (vv. 1-9).

Al igual que en la composición anterior, esta primera copla dialoga con las coplas de amores previas: «el renovar de agora» no es otro que su recaída amorosa, tras un tiempo de apartamiento de amores («mucho tiempo» dice la rúbrica). La herida amorosa provocada por aquella nueva señora ha reabierto la vieja herida, la que le causó su amiga, a la que vuelve a recuestar en esta composición, como dice claramente en el título. Como estamos viendo, la cuidadosa elaboración de un marco temporal muy preciso cuadra con la voluntad enciniana de dibujar un itinerario amoroso creíble. En tal itinerario hemos recorrido últimamente un ciclo de tres

²¹ A este respecto, el acróstico de esta composición (ISABEL) confirma que se trata de una mujer distinta.

etapas bien diferenciadas: rechazo de amor / recaída con una señora / retorno a su amiga²².

Un aspecto de interés en lo tocante a las rúbricas encinianas son las diferencias redaccionales que se dan entre las rúbricas del interior del impreso y las que trae la *Tabla de las obras que en este cancionero se contienen*, insertada al principio de 96JE (ff. 2 r.-3 r.). Como es sabido, este tipo de índices solía realizarse *a posteriori*, compilado ya el cancionero. Llama la atención el hecho de que las rúbricas del interior del impreso son más completas que las de la tabla y aportan mayor información sobre los poemas²³. Podemos verlo seleccionando algunos ejemplos:

| Nº | Rúbrica de la tabla | Rúbrica interior |
|----|--|---|
| 48 | <i>Un abc de amores a una dama</i> | <i>Juan del enzina a una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer</i> |
| 51 | <i>Otras en alabanza de su amiga</i> | <i>Juan del enzina alabando a su amiga porque le preguntaban quién era</i> |
| 59 | <i>Testamento de amores</i> | <i>Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar</i> |
| 63 | <i>Confesión de amores a su amiga</i> | <i>Confesión de amores hecha por Juan del enzina a su amiga porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiese ni se llamase suyo</i> |
| 67 | <i>Otras a su amiga aviéndola dexado de seguir</i> | <i>Juan del enzina a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de seguir y tornando a requestalla por tercera persona</i> |

En la *Tabla*, como se ve, se abrevia el contenido de la rúbrica por motivos obvios al tratarse de un índice. El lector de las rúbricas de la *Tabla* inicial pierde el tenor literal de la rúbrica enciniana –la que llamo rúbrica interior–, con todas sus consecuencias: no es tan fácil percibir el sentido de la ordenación progresiva diseñada por Encina a partir de las rúbricas que se leen en la *Tabla* inicial. Se pierde ese conjunto de causas, tópicos y explicaciones que aportan el marco poético de la copla de amores correspondiente. La *Confesión de amores* (n. 63), por ejemplo, se reduce en la *Tabla* a su mínima expresión: la rúbrica interior, en cambio, añade información sobre el autor de esa confesión (Encina y no su amiga), la destinataria y el motivo de su imbricación en este punto de su historia amorosa (*porque le mandó que ya no la viesse ni la siguiese ni se llamase suyo*). La misma reducción se produce en el caso del *Testamento de amores* y en las coplas nn. 48 y 51. La cuestión no es irrelevante: el que se acerque al *Cancionero* de Encina partiendo de los títulos que ofrece su *Tabla* inicial no acertará

²² No me extenderé ahora en el comentario de las restantes coplas de amores y en su entreveramiento en la historia de los amores del amante Encina; en mi investigación doctoral completo algunos aspectos contenidos en este trabajo con un análisis más riguroso y extenso.

²³ Esto sugiere que Encina pudo no ser el responsable directo de la redacción de la *Tabla*, sino algún colaborador de entre los cajistas e impresores. O que, al menos, no se preocupó de que coincidieran literalmente las rúbricas de la *Tabla* y las que llamo rúbricas interiores de los mismos poemas.

a extraer toda la riqueza y variedad de sus rúbricas ni advertirá el particular diseño estructural de su autor²⁴.

Corresponde ahora abordar muy brevemente el uso del acróstico en las coplas de amores. En siete coplas de amores Encina emplea este recurso, siguiendo siempre un mismo procedimiento: la letra inicial de coplas contiguas²⁵. Así podemos descubrir, en efecto, el nombre de la mujer celebrada por el poeta y amante Juan del Encina, esa mujer (*su amiga*) a la que requiebra en las primeras coplas de amores, la misma que luego *se desposó* (n. 60) truncando las expectativas del poeta y que *le mandó que ya no la viesse ni la siguiese ni se llamase suyo* (n. 63), algo que el poeta no pudo cumplir a la vista de ese último poema en el que vuelve a dirigirse *a su amiga aviéndola dexado mucho tiempo de seguir y tornando a requestalla por tercera persona* (n. 67). ¿Conocemos el nombre de *su amiga*? Jones y Lee (1975: 15), siguiendo a Asensio (1957: 164) se limitan a enumerar los nombres de las mujeres que aparecen en los acrósticos de las poesías de Encina. En concreto, en las coplas de amores encontramos tres nombres de mujer distintos: uno de ellos tiene que ser el de *su amiga*. Hagamos pues el elenco de los acrósticos contenidos en las coplas de amores²⁶:

| Nº | Rúbrica | Acróstico |
|----|--|-------------------------------------|
| 52 | <i>Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida, hechas por Juan del enzina</i> | ENCYNA (6 coplas) |
| 53 | <i>Respuesta dél, por los mismos consonantes</i> | ENCYNA (6 coplas) |
| 59 | <i>Testamento de amores hecho por Juan del enzina a su amiga porque se quería desposar</i> | YUAN DEL ENCINA (40 coplas) |
| 60 | <i>Juan del enzina a su amiga porque se desposó</i> | BÁRBOLA BÁRBOLA (14 coplas) |
| 62 | <i>Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma</i> | BÁRBOLA JUAN DEL ENCINA (20 coplas) |
| 66 | <i>Juan del enzina a una señora de quien se enamoró estando muy apartado de amores y metido en devoción</i> | YSABEL (6 coplas) |
| 68 | <i>Juan del enzina en nombre de un galán a su amiga, porque aviendo alcançado lugar para hablalla, él se dio a tan mal recaudo que le hallaron con ella, y turbado se despidió sin aver quexado su mal ni satisfecho a su pena</i> | LEONOR (6 coplas) |

²⁴ Quizá sea esta una de las razones por las que la crítica no ha insistido en esta particular configuración de las coplas de amores a modo de cancionero amoroso.

²⁵ Así lo utiliza Jorge Manrique en sus coplas dedicadas a doña Guiomar, su esposa. La rúbrica lo explica claramente: *Otras suyas en que pone el nombre de una dama, y comienza y acaba en las letras primeras de todas las coplas*. Es el n. 5 de la edición de Beltrán (1993: 61-63). En este sentido, también don Jorge parece constituir un antecedente de Encina.

²⁶ Acudo como siempre a Dutton para la numeración de las composiciones. Junto al nombre propio que se obtiene al resolver el acróstico incluyo entre paréntesis el número total de coplas de que consta el poema.

Sólo hay un nombre de mujer que se repite, «Bárbola», que parece ser el de la amiga de Encina. En los tres primeros acrósticos el nombre que aparece es el del propio poeta, cuya presencia obsesiva en las rúbricas ya conocemos. En las otras dos composiciones encontramos dos mujeres más, Isabel y Leonor: ¿cómo conciliar esta variedad de mujeres con la prerrogativa de la unicidad de la dama cantada, exigida por todo cancionero? Una vez más la posición de las coplas dentro del corpus y las rúbricas –así como los mismos textos de las coplas– vienen en nuestro auxilio. En efecto, la composición n. 66 no se dirige a *su amiga*, sino a *una señora*: constituye un paréntesis, como decíamos más arriba, en el itinerario amoroso del poeta. Por eso no hay en las coplas ninguna referencia que pueda asimilar esta nueva relación amorosa (con Isabel) a la historia de Encina y Bárbola. El contenido de las coplas no admite posible confusión con la historia amorosa principal y el poeta tiene mucho cuidado en remarcarlo, como dijimos. Se justifica así la aparición de un nombre femenino distinto del de la protagonista principal, Bárbola. Una vez más encontramos a un Encina vivamente interesado en la correcta ordenación de los poemas, que acude a la rúbrica o al acróstico para deshacer posibles confusiones.

En cuanto a la composición n. 68, plantea problemas de otro orden: la rúbrica sí parece insertar la composición en el itinerario amoroso de Encina, como ya dije, pues la destinataria es *su amiga*. ¿De dónde sale entonces esa nueva mujer que indica el acróstico, de nombre Leonor? ¿Cómo explicar que aparezca el nombre de Leonor en el acróstico de la última de las coplas de amores? Confieso que no tengo una respuesta definitiva para explicar esta anomalía. Sospecho que Encina aprovechó para las coplas de amores un texto que inicialmente tendría otro destinatario y un contexto cortesano y poético totalmente distinto (algo parecido a lo que sucede con el *Testamento*). Sólo cuando ordenaba definitivamente su cancionero decidiría incluirla entre las coplas de amores –justo antes de dar paso a las coplas de circunstancias– para lo cual bien pudo redactar la rúbrica con el propósito de adecuarla al nuevo marco. Pudo ser que el desequilibrio entre la rúbrica y el acróstico quedara como rastro de ese peculiar modo de reordenar sus materiales²⁷.

Sí pertenecen al ciclo de Bárbola los tres acrósticos de las composiciones nn. 59, 60 y 62²⁸. Debe notarse que se trata de composiciones centrales en su itinerario amoroso: el *Testamento de amores*, la composición *Juan del Encina a su amiga porque se desposó y*

²⁷ De hecho la historia amorosa del amante Encina termina aquí bruscamente: con un extraño último intento por parte de él de acercarse a ella. Los siguientes textos que encontramos en 96JE son coplas de amores pero se desvían claramente hacia lo circunstancial y no hay más rastros del hilo conductor que he venido siguiendo. Por otro lado, se trata del único texto en el que la rúbrica y acróstico no concuerdan.

²⁸ Cabría preguntarse por la historicidad de esta Bárbola: ¿sería una cortesana del entorno de los Duques de Alba, en el que presumiblemente se movía nuestro poeta entre los años 1492 y 1496 en que compuso sus coplas de amores? (al respecto, véase mi trabajo en prensa b). Que Bárbola corresponde a un nombre de mujer es evidente por los acrósticos de Leonor e Isabel; podría ser un nombre ficticio que aludiera a un personaje real. No he encontrado Bárbolas en el entorno del palacio ducal de Alba de Tormes ni en la corte de los Reyes Católicos. En cualquier caso, no me interesa ahora la hipótesis del posible autobiografismo reflejado en estas composiciones (que nos llevaría muy lejos y siempre en un terreno poco firme) sino las cuestiones relacionadas con la particular organización de las coplas de amores a partir de rúbricas y acrósticos. Interesó mucho la supuesta identidad de Bárbola en el coloquio que siguió a mi comunicación, pero con los datos presentados no creo posible ir más allá de meras conjeturas.

las coplas *a su amiga en tiempo de cuaresma*, respectivamente. El acróstico del *Testamento* (YUAN DEL ENCINA) es el único de todos cuyas letras iniciales no abarcan toda la extensión del poema: se corresponden con las trece primeras coplas de las cuarenta de que consta. Todos los demás acrósticos condicionan la extensión de la composición porque limitan su número de coplas a las letras del nombre correspondiente. Esto nos da una idea de la importancia que concedía Encina a este recurso verbal. La composición n. 60 (*Juan del enzina a su amiga porque se desposó*) consta de catorce coplas, las catorce letras que suma la repetición del nombre de la amada: BÁRBOLA BÁRBOLA. Recordemos que se trata de la composición en que Encina recibe la triste noticia del matrimonio de ella: a lo largo de las coplas le muestra las dificultades de la vida de los casados. Después de recriminar su comportamiento y ponderar el enorme desconcierto del amador, la composición terminaba con un guiño que nos parecía significativo: «mas sé qu'es cosa muy cierta, / aunque vos estéis cativa, / que podéis hazer que biva / la esperança que está muerta» (vv. 109-112). La boda no es un obstáculo para seguir sirviéndola, le dice Encina. El acróstico, precisamente, es toda una declaración de intenciones a la vista de ese final: el BÁRBOLA BÁRBOLA podría leerse no tanto como un grito desgarrado por su separación sino más bien como un insistente requiebro amoroso a pesar de su nuevo estado²⁹. Si este acróstico puede leerse como una velada declaración de intenciones, el que se inserta en la composición n. 62 (*Juan del enzina a su amiga en tiempo de cuaresma*) no tiene ningún velo que disfrace el propósito del poeta. Recordemos que Encina comienza pidiendo a Bárbola que confiese su pecado, pero pronto se desvía hacia una rendida declaración de perseverancia amorosa. Sin embargo, ella es ahora mujer casada, por lo que el acróstico (BÁRBOLA JUAN DEL ENCINA) vuelve a cumplir una función que va más allá de la mera retórica: los dos amantes aparecen separados en la vida por la boda de ella, pero unidos en el acróstico por los deseos de él. Una vez más Encina aprovecha con maestría las posibilidades del recurso al *locus a nomine*. Si el poder del amor es enorme en la poética enciniana, aún más poderoso es el de la poesía –parece decirnos– como fuerza superadora de los desequilibrios entre vida y amor. Es este un eje temático que recorre todas las coplas de amores, aunque bien podría decirse que recorre buena parte de las composiciones amorosas de nuestra poesía de cancionero.

Como se ve, el estudio de los acrósticos de Encina arroja luz sobre varios puntos. A partir de ahora ya tenemos nombre para la «amiga» de Encina, Bárbola. Conocemos también otros nombres de damas que aparecen en las coplas de amores de nuestro autor, Isabel y Leonor (con los interrogantes que plantea esta última mujer). Al tiempo, el estudio de los acrósticos nos permite insistir en la calculada *dispositio* de las coplas de amores diseñada por Encina: el acróstico se articula con la rúbrica para configurar un contexto poético muy concreto para los poemas del corpus. Se trata, pues, de un recurso ordenador más de entre los que usa Encina para configurar las coplas de amores con una estructura *in ordine*. En cualquier caso, los acrósticos de las coplas de amores nos revelan a un poeta decididamente interesado en extraer las máximas

²⁹ Encina no se limita a incluir el acróstico sin más: juega con las posibilidades funcionales que tiene el acróstico en relación con el devenir de sus amores. Muestra así una extraordinaria pericia en el manejo de los recursos de la agudeza, como vamos viendo, pues no sólo los incorpora a su poesía sino que los dota de nuevas funciones.

posibilidades que le ofrece la retórica de la agudeza cancioneril, tan difundida entre los poetas de la época de los Reyes Católicos. Es mucho lo que aún queda por hacer: sabemos ahora, gracias a los trabajos de Beltrán, que no hace falta mirar a Italia para justificar el recurso a las relaciones intertextuales en un cancionero de autor: muy posiblemente la compleja ordenación enciniana desarrolla, al menos en parte, esquemas compositivos que ya existían en la tradición compilatoria castellana³⁰; por otro lado, no hay que olvidar que en el caso de Encina nos las vemos con un texto impreso: quizá no sea esto un obstáculo porque es bien sabido que los primeros cancioneros impresos solían secundar prácticas y tradiciones comunes en la tradición manuscrita correspondiente. Con todo, habría que estudiar si la particular articulación de textos y rúbricas (con el ocasional recurso a los acrósticos), que se da en el *Cancionero* de Encina, más elaborada que una mera serie de ecos entre los poemas, tiene precedentes en la tradición de la poesía cancioneril castellana (los tiene, sin duda, en la tradición manuscrita provenzal y en la italiana): quizá sí que sea necesario apelar a una cierta influencia de los cancioneros italianos para justificar tal diseño³¹. Lo que queda fuera de toda duda, según creo, es la extraordinaria organización de las coplas de amores y la enorme habilidad del poeta salmantino para ordenar sus composiciones siguiendo un hilo conductor que he tratado de recorrer.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A.: «El teatro en la época de los Reyes Católicos», ponencia leída en el Seminario *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Universidad Complutense, 24-25 de mayo de 2007, en prensa.
- Asensio, E.: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957.
- Beltrán, V.: Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993.
- : «Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 271), 1999, pp. 27-53.

³⁰ He mencionado el caso de Pedro se Santa Fe; posiblemente los cancioneros de autor del Marqués de Santillana (SA8), Gómez Manrique (MP3) y Juan Álvarez Gato (MH2) constituyen otros antecedentes, sin llegar a presentar ninguno de ellos una articulación de texto, rúbrica y acróstico tan compleja como la del salmantino. En un trabajo de investigación inédito Burguillo (2006), en la senda de las investigaciones de Beltrán, traza un atinado panorama de la tradición castellana de cancioneros cuatrocentistas de autor en los que es posible advertir una arquitectura macrotextual compleja antes de la organización bembiana del *Canzoniere* de Petrarca (Burguillo, 2006: 13-23). Su descripción se sitúa atinadamente al servicio de una crítica del concepto mismo de «cancionero petrarquista» (al respecto, véase Burguillo en prensa); en efecto, la misma organización de las coplas de amores de Encina, sugiere que «podríamos estar ante un cancionero de autor camuflado en el interior del gran *Cancionero* de Encina» (Burguillo, 2006: 23), hipótesis que sale fortalecida a la vista de lo dicho hasta ahora; agradezco a Javier Burguillo el acceso a sus trabajos, así como las útiles sugerencias que me brindó en el desarrollo de esta investigación.

³¹ De hecho hay más indicios de influencias de cancioneros italianos en la organización del *Cancionero* de Encina. Por ejemplo, Alonso (en prensa) sugirió que la misma ordenación de los textos contenidos en 96JE recuerda la *dispositio* de algunos cancioneros italianos de su tiempo: en ellos, como en el del salmantino, las églogas pastoriles (es decir, los materiales teatrales) aparecen ubicadas casi siempre en la posición final de la compilación.

- : «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en Vicenç Beltrán, Begoña Campos, María Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato, *Estudios sobre poesía de cancionero*, A Coruña, Universidade/Toxosoutos, 1999, pp. 9-54.
- : «Las conexiones intertextuales en los cancioneros; orígenes y funcionalidad», en Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi y Niccolò Scaffai (eds.), «Liber», «Fragmenta», «Libellus prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle», Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 187-208.
- Botta, P.: «Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende», en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, Biblioteca Filológica, 8, Noia, Toxosoutos; Padua, Università; A Coruña, Universidade, II, 2001, pp. 373-389.
- Burguillo, F. J.: *Aproximación al concepto «cancionero petrarquista» y a su relación con la poesía española del primer siglo de oro*, trabajo de investigación inédito dirigido por Miguel M. García-Bermejo en Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.
- : «Notas para una revisión del concepto de cancionero petrarquista», en Javier San José Lera (dir.) y Francisco Javier Burguillo López y Laura Mier Pérez (eds.), *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca, SEMYR, (en prensa).
- Bustos Táuler, A.: «“Llora sangre mi papel”: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina», en prensa.
- : «Juan del Encina en Alba de Tormes: el mecenazgo de los Duques de Alba en algunos textos del *Cancionero* de Encina (1496)», ponencia leída en el XVIII Colloquium, Londres, Queen Mary and Westfield College, 28-29 junio de 2007, en prensa.
- Chas, A.: «Un subgénero cancioneril: el testamento de amor», en Armando López Castro y María Luzdivina de la Cuesta (eds.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad, de León, 2007, en prensa.
- Cotarello y Mori, E.: *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos; reimpresión en 1989, Madrid, Arco-Libros, 1928 (disponible en recurso electrónico: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963876700436328813/index.htm>).
- Crosas, F.: «La *religio amoris* en la literatura medieval», en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, Eunsa, 2000, pp. 101-128.
- Dutton, B.: *El cancionero del siglo XV, c. 1460-1520*, Salamanca, Universidad (Biblioteca Española del Siglo XV, Serie Mayor), 1990-1191.
- Jones, R. O. y Lee, C. (eds.): Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia), 1975.
- Marino, N.: «A Life of their Own: Reading the Rubrics of the *Cancionero de Baena*», *Romance Notes*, XXXVIII, 3, 1998, pp. 311-319.
- Navarrete, I.: «The Order of the Poems in Encina's 1496 *Cancionero*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII, 1995, pp. 147-163.
- Nigris, C. de (ed.): Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Pérez Priego, M. A. (ed.): Juan del Encina, *Obra completa*, Madrid, José Antonio de Castro y Turner, 1996.
- Rubio, M.: «Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular», en Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América Colonia. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR/Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 241-251.
- Tato, C.: «Cronología de una serie poética en elogio de Alfonso V incluida en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Andrew M. Beresford (ed.), «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval*

Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (PMHRS, 30), 1997, pp. 299-308.

- : *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos, 2000.
 - : «Las rúbricas de la poesía cancioneril», en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri Iberici*, Noia, Toxosoutos; Padua, Università; A Coruña, Universidade (Biblioteca Filológica, 8), 2001, II, pp. 351-372.
 - : «Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio*», en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin (eds.), *Los cancioneros españoles: materiales y métodos* [1997], Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (PMHRS, 43), 2005.
 - : «Sobre los cancioneros de autor: el caso de Pedro de Santa Fe», en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi (eds.), *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII)*, Padova, Unipress, 2005, pp. 105-124.
- Tillier, J. Y.: «Passion Poetry in the *Cancioneros*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 1985, pp. 65-78.