

Álvaro Bustos Táuler
Universidad Complutense

En 1496 Juan del Encina llevó a la imprenta de Salamanca su *Cancionero* (96JE).¹ A la vista del extraordinario diseño compositivo que presenta esta primera edición de su obra completa, parece evidente que él mismo supervisó el proceso de compaginación y edición en las prensas salmantinas.² A su mano, pues, hay que atribuir el cuidadoso diseño por secciones que aparece en el incunable y también aspectos de gran importancia como la redacción de las rúbricas, la ordenación de los grupos de poemas, la separación entre las distintas secciones, etc.³ Una de las más extensas corresponde a las coplas de amores, un conjunto de treinta composiciones típicamente cancioneriles que se diferencian claramente del resto de textos contenidos en la compilación por la reunión de dos rasgos distintivos: uno de tipo formal, el recurso a

¹ Utilizo el número de identificación (ID) y la numeración de poemas que ofrece B. Dutton en *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols. En cambio, para las citas de los textos encinianos y de sus rúbricas acudo a la edición de M. A. Pérez Priego: Juan del Encina, *Obra completa*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1996³.

² Es una de las conclusiones que extrae V. Beltrán en su detenido estudio sobre el incunable salmantino: “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*, ed. J. Guijarro Ceballos, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 271), Salamanca, 1999, pp. 27-53.

³ Véase el trabajo de P. Botta “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, en *Canzonieri iberici*, ed. P. Botta, C. Parrilla e I. Pérez Pascual, Toxosoutos-Università di Padova-Universidade da Coruña (Biblioteca Filológica, 8), Noia, 2001, II, pp. 373-389.

la copla real, y el segundo de carácter temático, la poesía de amor. Este corpus de treinta composiciones (núms. 47-76) abarca –si excluimos el extenso *Triunfo de amor* que funciona como pórtico– quince folios del impreso salmantino (ff. lxxviii^v-lxxxiii^v);⁴ de acuerdo con el diseño trazado por su autor, se ubica entre la sección que dedica a las composiciones generales de circunstancias y la que se centra en los géneros fijos (motes, canciones y villancicos).

En este artículo me propongo realizar un recorrido por los textos de las coplas de amores encinianas con el objetivo de sistematizar los abundantes recursos de agudeza que presiden su poética. Aunque el rastreo pueda resultar árido por momentos, me parece un punto de partida necesario a la hora de enmarcar a nuestro autor en la retórica cancioneril de su generación; al tiempo, se trata de un primer acercamiento a la novedad que encontramos en estas coplas de amores, un conjunto de textos poco estudiado si lo comparamos con la restante producción poética enciniana y, desde luego, sin comparación posible con el más amplio conocimiento que tenemos de su teatro.⁵

La retórica cultivada por Encina en su producción amorosa persigue claramente la búsqueda de la originalidad mediante los recursos de agudeza, de acuerdo con el término manejado por Casas Rigall en su indispensable libro.⁶ Al tiempo, su obra poética es un ejemplo modélico de la evolución formal que ha recorrido la poesía cancioneril en el filo del quinientos castellano.⁷ Los grandes vates más o menos contemporáneos –Cartagena, Guevara, Garcí Sánchez– practican, como él, esa poesía rica en procedimientos retóri-

⁴ Puede verse la compaginación del impreso de Encina en la edición facsimil de 96JE de E. Cotarelo y Mori, *Cancionero de Juan del Encina: primera edición 1496*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1928; reimpresso en Arco/Libros, Madrid, 1989.

⁵ Este menor conocimiento de su poesía lo muestra a las claras, por ejemplo, un sencillo repaso de las entradas de la utilísima herramienta bibliográfica que es el trabajo de C. C. Stathatos, *Juan del Encina. A Tentative Bibliography*, Reichenberger, Kassel, 2003. Una honrosa excepción, que atiende –entre otras cuestiones– al componente retórico de las coplas de amores, la encontramos en el trabajo de A. Chas Aguión, “*Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina*”, *Hesperia*, VII (2004), pp. 21-36.

⁶ Véase *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1995, monografía de ayuda inestimable para calibrar la novedad de la retórica de nuestro autor.

⁷ Este recorrido ha sido descrito, entre otros, por V. Beltran en el prólogo a su magna antología de lírica medieval y poesía de cancionero, *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Crítica, Barcelona, 2002, en particular en el epígrafe *La estructura*

cos y en un conceptismo cada vez mayor, pero el gusto de Encina por la intensificación de recursos expresivos y de agudeza es muy acusado. De hecho, como han observado algunos de los estudiosos y editores de nuestro autor, esta es una preocupación que se advierte en todos los géneros y subgéneros que practica.⁸ Junto a esto, no hay que olvidar las atinadas observaciones de Casas Rigall: “las convenciones cortesas confieren unidad temática y estilística a toda la poesía amatoria de los cancioneros, independientemente de sus distintas modalidades formales”.⁹ De ahí que puedan aplicarse a las coplas de Encina las palabras que emplea Beltrán, por ejemplo, para describir la evolución formal del género de la canción cortés:¹⁰ “se intensifica el recurso a la retórica de la expresión y se desarrolla hasta el paroxismo la repetición de palabras y el conceptismo”.¹¹

Para este rastreo de recursos de agudeza me aprovecho de las convenciones adoptadas por Casas Rigall en su monografía ya citada, que aborda la presencia de este tipo de recursos en la poesía amorosa de cancionero en su conjunto. Esa ambiciosa investigación ha sido un punto de partida fundamental para otros estudios sobre autores y estilos de nuestra poesía de cancionero; un buen ejemplo de este tipo de trabajos es el panorama que traza Rodado en torno a la presencia de la retórica y los recursos de agudeza en la obra de Pedro de Cartagena.¹² Modestamente, y siguiendo la pauta de esta

de los géneros: de Santillana al Comendador Escrivá, pp. 56-71. Resulta de gran utilidad el panorama que traza J. Whetnall en la entrada *Cancioneros* del *Dictionary of Literary Biography. Castilian Writers, 1400-1500*, ed. F. A. Domínguez y G. D. Greenia, Thomson, Gale, 2003, pp. 288-323. Véase también A. M. Gómez Bravo, “Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas”, *Rhetorica*, XVII, 2 (1999), pp. 137-175.

⁸ Véase R. Senabre, “Poesía y poética en Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura*, pp. 205-216. Ya R. Andrews, en su libro clásico sobre nuestro autor, interpretó la retórica enciniana en clave socio-literaria, en el contexto de su constante voluntad de ascenso social (*Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, University of California Press, Berkeley, 1959).

⁹ *Agudeza y retórica*, p. 31.

¹⁰ *Poesía española*. 2, p. 59.

¹¹ El hecho de que se trate de coplas –un género mayor, heredero del *dezir* cuatrocentista– no impide que, en nuestro caso, se advierta claramente esta caracterización formal.

¹² A. M. Rodado Ruiz, “Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena”, *Revista de Poética Medieval*, 4 (2000), pp. 99-152. Cartagena es diez años anterior a Encina; nació en Valladolid en 1456 y pertenecía a la ilustre familia conversa de los Santa María, rica en bienes y favores reales. La obra de Cartagena ha sido editada

estudiosa, me propongo abordar las coplas de Encina desde la perspectiva abierta por el trabajo de Casas Rigall. Los textos de Encina son muy ricos en estos materiales, por lo que mi acercamiento sólo podrá ser una mera selección, restringida además a las coplas de amores; con todo, el estudio de los recursos retóricos de *sotileza* en las coplas de amores constituye un primer paso a la hora de delimitar la categoría de Encina como poeta y la originalidad de sus versos en el marco de la poesía de su tiempo.¹³

Para facilitar las citas, y antes de entrar en materia, transcribo las rúbricas de las coplas de amores en 96JE; servirán para hacernos una idea del contenido de la sección completa y para presentar las composiciones. Facilito igualmente la denominación ID y el número de cada composición de acuerdo con la organización de Dutton:

ID	nº	Rúbrica
3962	47	<i>Juan del enzina contra los que dizen 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>

ejemplarmente por esta misma estudiosa, con una generosa introducción biográfica y literaria: Pedro de Cartagena, *Poesía*, Universidad de Castilla-La Mancha-Universidad de Alcalá, Cuenca, 2000.

¹³Casas Rigall parte en su trabajo de la clasificación cronológica de poetas de cancionero en cinco grupos que establece a razón de uno por cada treinta años (período que denomina tricenio). Remarca el hecho de que suele coincidir esta clasificación “con la cronología de los poetas tradicionalmente considerados más destacables, cuya obra tendería tal vez a crear escuela”; así, por ejemplo, “durante el tricenio de 1401 a 1430 nace Juan de Mena; entre 1431 y 1460, Jorge Manrique; y entre 1461 y 1490, Juan del Encina” (*Agudeza y retórica*, p. 23). Es sintomática la posición eminentemente que ocupa Encina en la distribución ensayada por Casas Rigall, una posición que no cuadra con la escasa atención de la crítica hacia su poesía cancioneril.

4453	56 ¹⁴	<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 ¹⁵	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>
4466	69	<i>Juan del enzina a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava</i>
4467	70	<i>Juan del enzina en nombre de una dueña a su marido porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya</i>
4468	71	<i>Perqué de amores hecho por Juan del enzina requestando a una gentil muger</i>
4469	72	<i>Justa de amores hecha por Juan del enzina a una donzella que mucho le penava, la qual de su pena quiso dolerse</i>
4470	73	<i>Juan del enzina a una señora que le dio un regoxo de pan</i>
4471	74	<i>Juan del enzina 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</i>
4472	75	<i>Juan del enzina a una señora que le dio un manojo de alhelies blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas, andándose espaciando por el campo</i>
4473	76	<i>Juan del enzina a una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre y él se lo embió con estas coplas</i>

1. RECURSOS DE DUCTUS COMPLEJO

La esencia del *ductus* es el disimulo: el poeta oculta la intención o el referente de sus versos, ya sea porque acude a la ironía o bien porque emplea diversos tipos de perifrasis y fórmulas enfáticas. El recurso a la ironía es frecuente en las coplas burlescas encinianas, especialmente en aquellas que se agrupan al final de las coplas de amores; más que de un tropo, se trata de

¹⁴ Corrijo la errata de Dutton, que asigna el número 57 tanto a esta composición como a la siguiente.

¹⁵ Corrijo la errata de Dutton, que escribe ID 44665.

uno de los constituyentes esenciales de toda composición burlesca o de tipo satírico.¹⁶ Así sucede en la composición 70, en la que una señora se burla de los amoríos de su marido, impropios de su edad: “Pues que vos, señor, holgáis / de querer tener amores, / devéis buscar los mejores, / los más altos que podáis” (10, vv. 1-4). La intención del emisor –aquí la dueña burlonachoca irónicamente con el tenor literal de los versos. En esa búsqueda irónica de los “amores mejores” late el trasfondo de la llamada que hace San Pablo a los Colosenses (*Quae sursum sunt quaerite*).¹⁷ Obviamente, el recurso a la Biblia en un contexto tal subraya aún más el efecto irónico.¹⁸

Otro tropo que cae en el ámbito del *ductus* complejo es la antonomasia: un nombre propio –a menudo el de la amada– es sustituido por un enunciado perifrástico, habitualmente en aposición. En sus antonomasias Encina muestra un jugoso repertorio de piropos y expresiones galantes: “vos, una sola en primor” (48, v. 76) dice en el abecedario de amores; o, más adelante (53, vv. 99-100): “mas por mí, vos, mi tesoro, / mal podéis ser socorrida”. La ponderación hiperbólica afecta también a las antonomasias que esconden el nombre de él, como es frecuente en nuestro cancionero amoroso del XV: “Assí yo, más que dichoso, / con dichoso pensamiento” (49, vv. 11-12); pero el referente puede ser el mismo Amor, personalizado por Encina desde el primer verso del poema en el que le despide: “Anda, vete, burlador, / no pienses burlarme más” (64, vv. 1-2). Este recurso lo aprovecha irónicamente el propio Amor en la composición siguiente, por los mismos consonantes, para burlarse de las pretensiones del amante despechado también desde el

¹⁶ Sobre los caminos de la burla en poesía de circunstancias de Encina véase M. Bailey, “Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina”, *Romance Quarterly*, 36 (1989), pp. 431-443. Cortijo Ocaña analizó con detalle una obra maestra del género, el convite burlesco de Manrique, que marca una pauta importante para las coplas burlescas de Encina, por ejemplo para sus composiciones 74 y 76 (A. Cortijo Ocaña, “Notas a propósito del *Convite burlesco* de Jorge Manrique a su madrastra”, *Revista de Filología Española*, LXXXIII [2003], pp. 133-144).

¹⁷ El pasaje bíblico de la Vulgata dice exactamente: “si conresurrexistis Christo quae sursum sunt quaerite ubi Christus est in dextera Dei sedens. Quae sursum sunt sapite” (*Col. III*, 1-2).

¹⁸ Encina siempre maneja la Biblia con pericia. Véase a este respecto A. Deyermund, “La Biblia en la poesía de Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura*, pp. 55-68. En torno a la manipulación burlesca de textos bíblicos pueden verse algunos ejemplos, en un contexto más amplio (en el que no falta nuestro poeta), en el trabajo de V. Núñez Rivera, “Glosa y parodia de los *Salmos Penitenciales* en la poesía de cancionero”, *Epos*, XVII (2001), pp. 107-139.

mismo verso inicial: “¿Qué dizes buen amator? / ¿Con quién hablas? ¿Dónde estás?” (65, vv. 1-2). No falta alguna ocasión en la que la antonomasia abre el poema con una nota artificiosa y exagerada: “Mi bien y señora mía, / señora de mi bivar, / señora de mi alegría, / por quien peno noche y día, / sin jamás lo descubrir” (75, vv. 1-5); la agudeza radica en la asociación anafórica de varias perífrasis que esconden el nombre de la dama.¹⁹

Por otro lado, las perífrasis y circunloquios son muy frecuentes en esta poesía tan alusiva y elusiva. En la estrofa final de las coplas *contra los que dizen mal de mugeres* (núm. 47) encontramos varios ejemplos de perífrasis relativas a las mujeres y a aquellos que las atacan y defienden: “Bendito quien las sirviere / y ensalzare su corona; / biva, biva la persona / del que más suyo se viere; / muera quien mal les dessea / peor muerte que Torrellas; / en plazer nunca se vea / y de Dios maldito sea / el que dixere mal dellas” (vv. 172-180).²⁰

En el marco de los recursos de *ductus* complejo se encuentra igualmente la llamada lítotes: mediante la aparición de un concepto y su inmediata negación se persiguen distintos efectos de expresividad. Encina maneja la lítotes con suma habilidad: “¡O malditos maldizientes, / hombres no para ser hombres” (47, vv. 41-42); la combinación de la lítotes con la exclamación y la *derivatio* consigue exagerar la expresividad de esta maldición enciniana contra los que hablan mal de las mujeres.²¹ Se vale también de la lítotes en

¹⁹ Interesa señalar las dos ocasiones en las que lo llamativo, la *sotileza*, radica precisamente en la ausencia del tropo de la antonomasia; me refiero a aquellos dos casos en que Encina se cita a sí mismo en los versos. Nuestro poeta no esconde su propio nombre, no ya en las rúbricas (en las que aparece obsesivamente, como mostró Botta, *op cit.*), sino en el cuerpo mismo de la composición: “vos diréis: ‘¡Ay, ay, mezquina, / qu’el triste Juan del Enzina / bien me dixo la verdad!’” (60, vv. 50-52); y en otra ocasión: “Determine su sentencia / lo que razón determina, / qu’el triste Juan del Enzina / goze ya de su presencia” (67, vv. 19-22). El arte del poeta salmantino innova rompiendo el horizonte de expectativas del lector, que esperaría algún tipo de perífrasis que escondiera el nombre del autor de los versos (autor que, como vemos, se identifica abiertamente con el enamorado). Son las dos ocasiones en las que el Encina de carne y hueso irrumpe en las coplas de amores, como si quisiera firmar su obra poética.

²⁰ Otros ejemplos de perífrasis, de entre los muchos que podrían citarse: 50, vv. 2-6; 56, vv. 1-5; 62, v. 185; 70, v. 45, etc.

²¹ Sobre la maldición de amores trató E. Pérez Bosch en “*Desamada siempre seas: la maldición de amores como subgénero lírico del cancionero amoroso castellano*”, comunicación leída en el *XI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León 20-24 septiembre de 2005 (trabajo no publicado en actas).

una peculiar *definitio* del amor: “eres, Amor, desamor, / un amigo y enemigo, / un favor y desfavor, / un temor y no temor, / andas burlando conmigo” (64, vv. 5-9). El recurso, como se ve, se combina con otros tropos y figuras para dotar a los versos de una mayor expresividad y de un mayor grado de agudeza verbal: no se escapa al lector el virtuosismo de unos versos en los que se combinan con habilidad procedimientos de políptoton, *derivatio* y paradoja, algo que, por otro lado, es frecuente en la tradición de la *definitio amoris*.²² Encina ha recurrido antes a la litotes en otra composición semejante para enumerar los afectos contrarios –opósitos– que lleva consigo la relación amorosa: “sospirar, quejar, penar, / adorar y contemplar / con favor y no favor” (54, vv. 12-14). El “no favor” y el “no temor” sirven como acertada caracterización del sentimiento amoroso.

2. RECURSOS DE *PERSPICUITAS* Y *OBSCURITAS*

Casas Rigall agrupa bajo este marbete todo un conjunto de recursos de agudeza que hacen referencia a la oscuridad o dificultad que el poeta persigue con sus versos e imágenes: metáforas, símbolos, hipérbolos, etc. De hecho, la medida de la perspicacia y la habilidad retórica que buscan los poetas de cancionero está íntimamente relacionada con este tipo de tropos y recursos literarios, junto con aquellos que entroncan con el *antitheton* y la *annominatio*.²³ Las coplas de amores del salmantino (en realidad todas sus poesías) resultan particularmente ricas en recursos de *obscuritas*, por lo que me limitaré a apuntar algunos ejemplos.

En el ámbito de la sinonimia un recurso muy del gusto de nuestro autor es la isodinamia por negación, un tipo de *amplificatio* sinonímica que se basa en la repetición de un concepto mediante la negación de su contrario. A diferencia de la litotes no consiste en la negación de un término ya aparecido, pues no se trata de un tropo de iteración; así, por ejemplo, sobre las

²² Puede verse en algunas composiciones del catálogo recopilado por M. 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*, eds. A. Menéndez Collera y V. Roncero, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 275-284; sobre la evolución cancioneril del tópico, véase el documentado trabajo de A. Chas Aguión: “‘El amor ha tales mañas’. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, *Cancionero General*, 2 (2004), pp. 9-32.

²³ Sobre el virtuosismo que subyace en esa abierta búsqueda de lo difícil, véase el trabajo de M. Moreno, “El dulce placer de significar agudamente lo que se quiere decir: Sobre una invención en LB1”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVIII (2001), pp. 465-487.

gracias de las mujeres dice el poeta: “ellas son muy piadosas / en todas nuestras fatigas / y las que más enemigas, / son no menos amorosas” (47, vv. 91-94). Otros casos de isodinamia por negación aparecen cuando los versos conceptuosos y enrevesados tratan de descifrar los recovecos del sentimiento amoroso: “y más quise adelantarme / a morir, y soy contento, / que no verme y dessearme” (53, vv. 25-27); o también: “pues mi bivar fue penado, / pena quiero, que no gloria” (59, vv. 167-168). La antítesis de los enunciados, como se ve, crea el marco retórico apropiado para la presencia de la isodinamia por negación.

En cuanto a la mera *amplificatio* por sinonimia, esta aparece constantemente en las coplas: el ritmo bimembre o trimembre de muchas de ellas invita a recurrir al sinónimo en el cierre del verso. Así, por ejemplo, en el comienzo de la composición 47: “Quien dize mal de mugeres / aya tal suerte y ventura / que en dolores y en tristura / se conviertan sus plazerés” (vv. 1-4); el empleo del sinónimo (suerte/ventura, dolores/tristura) cuadra con la estructura sintáctica bimembre; al tiempo, sirve al poeta para rimar con soltura sus versos.²⁴

El ámbito de la metáfora aparece bien representado en las coplas de amores. Encontramos algunos ejemplos de metáfora bélica, esa guerra de amor provocada por la amada: “Aunque ya no llegaréis / a dar consuelo a mis ojos, / llegad a ver los despojos / de la guerra que hazéis” (52, vv. 51-54). Más abundante es la presencia de la cárcel de amor, tropo popularizado por Diego de San Pedro, contemporáneo de Encina; y es que la prisión amorosa del amante enciniano es una constante en muchas composiciones, aparezca ya en los versos iniciales: “Soy contento ser cativo, / cativo en vuestro poder” (54, vv. 1-2), ya en el mitad del desarrollo de la composición: “No dudéis en mi presión, / pues amores me prendieron / tan forzosos que vencieron / sin dexarme defensión” (53, vv. 101-104).²⁵ Son constantes, asi-

²⁴ En la siguiente copla de la misma composición encontramos otra vez la *amplificatio* sinonímica que aprovecha la disposición sintáctica por parejas o tríos. En esta ocasión se maldice al que ataca a las mujeres con términos expresivos: “Siempre biva descontento, / fatigado y congoxoso, / nunca se vea en reposo, / jamás le falte tormento, / jamás le falte cuidado” (vv. 10-14). En estos últimos dos versos la anáfora y el paralelismo iniciales apuntalan la presencia del par de sinónimos tormento/cuidado.

²⁵ Es interesante la alusión a una cárcel que, aunque sea solo por una vez, es real y no metafórica; el contexto, obviamente, es amoroso, pero el amante incide en esta ocasión en el maltrato al que lo somete ella con su desdén: “y daisme tan gran dolor / que preso en tierra de moros, / entre negros ni entre loros / no me trataran peor”

mismo, las metáforas en torno a los sufrimientos amorosos, como resulta preceptivo en la retórica cancioneril: entre ellas quizá las más comunes son la herida de amor, la enfermedad amorosa (del amante o de la amada) y, por supuesto, la muerte metafórica. La primera de ellas, popularizada por Manrique y manejada por Cartagena con habilidad,²⁶ es un tropo que emplea el salmantino para referirse a su personal historia de amor y, en concreto, para matizar su secuenciación; pienso en los poemas 66 y 67, en los que esta metáfora sirve para marcar el transcurso del tiempo en la relación amorosa: “Siendo libre de desseo, / de otras heridas ya sano, / ora las vuestras poseo / muy dichoso, en que me veo / herido de vuestra mano” (66, vv. 11-15). Se comprende así que la composición siguiente se inicie con este mismo motivo: “Las llagas envejecidas / suelen ser de tal natura / que a veces alcanzan 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” (67, vv. 1-9).

La metáfora de la enfermedad de amor es la clave poética que estructura los poemas 52 y 53, como indica la rúbrica del primero: *Coplas que embió una señora a uno que mucho quería porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida*.²⁷ Sin embargo, más que la metáfora de la enfermedad, anunciada en la rúbrica, se subraya en este texto el motivo de la inminencia de la muerte amorosa; los versos finales constituyen un buen ejemplo (es la dama la que habla): “Venid presto, no tardéis, / que mi muerte está muy cierta / y bien creo me hallaréis, / quando ya viniédes, muerta / y la sepultura abierta / donde enterrar me veréis” (52, vv. 55-60). La imagen de la sepultura ya dispuesta –con el cuerpo de la dama que acaba de morir y a la espera de la llegada del amante– es muy plástica y cuadra, por su gusto in-

(62, vv. 137-140). El lector pensaría –quizá tópicamente– en la cárcel de amor, pero Encina prefiere acudir a un símil exótico para aumentar la carga retórica e hiperbólica de su comparación

²⁶ Véase la citada edición de Rodado, pp. 83-93.

²⁷ La pasión amorosa disfrazada de enfermedad aparece en la composición núm. 69: aunque en la rúbrica se precisa que es ella la que padece una cierta enfermedad del sueño (*a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava*), el enamorado invierte los papeles: “si queréis sanar mi vida / assí la avéis de curar. / Curadme por vuestra mano / y luego seré guarido, / sin vos no puedo ser sano; / si se duerme el çurujano, / contad por muerto al herido” (69, vv. 17-21). Nótese la atinadísima comparación, traída a modo de *exemplum* del ámbito de la medicina, que cierra la copla con dos versos finales sentenciosos, de perfecta distribución sintáctica.

quietante por lo extraordinario y morboso, con otra imagen de ese mismo poema en la que la mujer da rienda suelta a sus quejas: “ved que quedo en gran dolor / y el cuchillo a la garganta / que el vivir no se adelanta / por tener mucho temor” (52, vv. 17-20).²⁸

Encina manejó con habilidad el tópico de la muerte de amor, en el que apenas me detendré. Al igual que sucedía con la enfermedad amorosa en relación a los poemas 66 y 67, el motivo de la muerte de amor sirve para hermanar dos textos, las composiciones 52 y 53. La secuencia es clara: ella le recrimina su partida y se dispone a morir (núm. 52), en tanto que él en su respuesta (con las mismas rimas) justifica su partida y se apresta a la muerte: “por no sufrir ver moriros / me partí sin más tardarme; / y más quise adelantarme / a morir” (53, vv. 23-26); sin embargo, al final el amante no se quita la vida, sino que da la razón a su amada y se dispone a volver a toda prisa a donde ella está (“ya me parto, no dudéis, / a veros sin más reyerta”, vv. 55-56).²⁹ Por otro lado, la metáfora del fuego de amor, no muy frecuentada por nuestros autores cuatrocentistas, aparece igualmente entre las coplas de amores; la encontramos en la última copla de la composición *a las damas* (núm. 49): “Assí que, señoras damas, / a los que tan vuestros son, / el amor, con bivas llamas, / por dexar bien sus famas, / les abrasa el cora-

²⁸ Cabría preguntarse por el origen de estas imágenes de un realismo muy vívido en torno a la muerte de la amada. Y quizá la respuesta haya que buscarla en el entorno de los petrarquistas italianos, que tanto gustaban de este tipo de manifestaciones, distantes del petrarquismo sereno y ortodoxo. Para el caso de Encina, A. Alonso señaló la huella inequívoca de Antonio Tebaldeo y Filenio Gallo en la *Égloga de los tres pastores* (“Acerca de la *Égloga de los tres pastores* de Juan del Encina”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, ed. M. Freixas y S. Iriso, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, I, pp. 129-136). En ella el pastor Filenio se da muerte con un “boto cuchillo”, ante el que pronuncia un monólogo final de despedida. Precisamente en este par de composiciones (núms. 52 y 53 de las coplas de amores) se deja notar una cierta huella de la tradición de la *disperata* italiana de la que habla Alonso: el amante se despide de la vida en la composición 53 y, llegado a “aqueste despoblado” (v. 10), pronuncia su adiós particular con versos de despedida del mundo: “desde aquí doy despedida / aquesta tierra en que moro” (vv. 36-37).

²⁹ Este tipo de cambio un tanto caprichoso justo al final de la composición, en marcado contraste con el sentido de los versos anteriores, es frecuente en otras coplas de amores de Encina.

zón” (vv. 111-115).³⁰ El término “fuego” como pasión amorosa aparece en el *Testamento de amores* (núm. 59), cuando el amante testador señala, en el contexto de sus últimas voluntades: “Sea el atahúd de fuego / donde yo fue-re metido, / con amor muy encendido, / pues amor me tiene ciego” (vv. 199-202).³¹ En la composición 74 vuelve a aparecer el fuego de amor, aunque se trata de un contexto un tanto peculiar por su condición burlesca; la rúbrica explica que se trata de un envío de un cuarto de carnero a unas damas para que cada una lo guise y lo coma a su gusto. Los dobles sentidos relacionados con el universo de la gastronomía (el cocer, asar y cocinar) favorecen la presencia del fuego amoroso:³² “Y si lo queréis assado, / tomaréis un assa-dero / con amor muy verdadero / de tres gajos de cuidado, / y en fuego muy abrasado / de muy mucha compassión / assaréislo de buen grado, / que presto será guisado / si no falta ell afición” (vv. 27-35).³³

Localizamos otras metáforas menos frecuentes, de muy diverso origen. El mundo de la religión ofrece algunas comparaciones sugerentes, como las que incorpora en la descripción de su amiga: “las manos angelicales, / celestiales, / delgadas, largas y blancas” (51, vv.115-117); o las que abordan el conocido motivo del sueño de amor, menos reverente: “si me duermo con fatiga, / entre sueños, con tristura, / sueño ver vuestra figura / más cruel que

³⁰ Estas mismas rimas aparecen en la composición núm. 51, *alabando a su amiga porque le preguntaban quién era*. Tras la descripción física de ella se niega a decir su nombre: “mas el nombre desta dama, / cuya llama / me quema como enemiga, / sin que mi pluma lo diga, / su gran fama / os dirá cómo se llama” (vv. 138-144).

³¹ Sutilmente Encina combina dos metáforas, la del fuego amoroso y la de la ceguera de amor: demuestra así su destreza en el manejo de algunas de las principales metáforas para la descripción de la pasión amorosa (un amor que es herida, guerra, fuego, ceguera o muerte).

³² Véase el trabajo de Bailey, “Lexical Ambiguity”, en el que analiza los dobles sentidos de esta composición.

³³ Es interesante advertir cómo Encina recurre a la alegoría imperfecta, tropo estudiado por Alonso en el contexto de poemas de circunstancias en los que la alegoría suaviza la brusquedad de una metáfora pura; véase A. Alonso, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del “Cancionero general” a la lírica italianista*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (PMHRS, 32), London, 2001, pp. 31-33. En efecto, nos encontramos imágenes como “fuego de compasión” o “tres gajos de cuidado”: las imágenes tomadas de la vida real se combinan con un segundo elemento que remite al mundo de los sentimientos. La elaboración sintáctica es muy sencilla: nombre común + de + nombre abstracto, un procedimiento que aparece también en la *Justa de amores* (núm. 72).

de enemiga” (62, vv. 117-120). Merece la pena reseñar, por último, el manejo que hace de metáforas y comparaciones tomadas del mundo de la escritura; en este punto, la misma composición 62, dirigida *a su amiga en tiempo de Cuaresma*, presenta al poeta como amante atormentado y, esta vez, la referencia contiene una reflexión sobre el itinerario de su propia obra: “¡ay, cuidado, que solía / escribir devotas cosas / y ora amor, con su porfía, / me manda sin alegría / que escriba penas penosas!” (vv. 106-110);³⁴ cierra la copla siguiente con una bellísima metáfora de gran fuerza poética: “son serviros mis porfías / y vos siempre más cruel, / hago mil hechizorías, / hago de las noches días, / llora sangre mi papel” (vv. 126-130). La poderosa imagen del papel que llora sangre resume con precisión el estado confuso y desolado del enamorado enciniano y, al tiempo, da cuenta acertadamente del tema, estilo y tono propios de las coplas de amores del *Cancionero* de Encina.

La alegoría es otro de los tropos fundamentales relacionados con la *obscuritas* retórica. Una alegoría es un conjunto de metáforas de un universo temático determinado que se asocian en una misma composición; en el caso de las coplas de amores las alegorías pertenecen, como era de esperar, a ámbitos temáticos semejantes a los de las metáforas estudiadas. Ya señalé que la *Justa de amores* (núm. 72) constituye un buen ejemplo de alegoría de tipo bélico: el vocabulario y las imágenes de esa lucha entre el amador y su amada reproducen los de una justa real. El *Testamento de amores* (núm. 59), por su parte, ofrece un ejemplo certero de alegoría legal; una rápida lectura de las coplas que lo integran muestra que Encina reproduce el vocabulario jurídico propio de los testamentos, con expresiones como “sepan quantos” (v. 60), “ordeno primeramente” (v. 87) o “Ítem más quiero y ordeno” (v. 154).³⁵ La figura de la alegoría legal aparece en otra composición, mucho

³⁴ El lector de su teatro conoce bien este tipo de confusiones –voluntarias, por supuesto– entre el plano real (los escritos de Encina) y el plano de la ficción (la relación amorosa). Recordemos la primera égloga enciniana o la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* en la que el pastor Mingo, *en nombre de Juan del Encina, llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras*; véase la edición de A. del Río: Juan del Encina, *Teatro*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 71. El recurso que empleará en su teatro aparece también en la poesía. Por cierto que el texto de Encina contiene muy probablemente una referencia a la propia organización de su *Cancionero* en la que, efectivamente, aparecen primero las “devotas cosas” y luego la materia de amores.

³⁵ La alegoría no se limita únicamente al vocabulario: el amante testador da precisas indicaciones sobre sus exequias y honras fúnebres, nombra albaceas y herederos y lo firma y fecha; incluso no falta la cláusula de derogación de testamentos an-

más breve, la núm. 67, en la que el enamorado vuelve a recuestar a su amiga *aviéndola dexado mucho tiempo de seguir*; este nuevo intento del enamorado se disfraza, a lo largo de las tres coplas de que consta el poema, de memorial o exposición de motivos ante la amada con su correspondiente petición de sentencia (favorable, por supuesto); ya en la copla final, se solicita: “Determine su sentencia / lo que razón determina, / qu’el triste Juan del Enzina / goze ya de su presencia; / y assí, señora, concluyo / que sentencie con amor, / y que quiero y constituyo / al presente siervo suyo / para mi procurador” (vv. 19-27).³⁶

En cuanto a la alegoría religiosa, son muy frecuentes los ejemplos de *religio amoris*.³⁷ Algunas composiciones avisan, ya desde la rúbrica, que el recurso a la alegoría religiosa es una de las claves interpretativas de la obra que sigue; es el caso de las coplas *en tiempo de Cuaresma* (núm. 62), la *Confesión de amores* (núm. 63) o el mismo *Testamento de amores* (núm. 59), que también puede leerse como una alegoría religiosa, al menos las secciones en las que ofrece algunas precisiones sobre la liturgia fúnebre de su entierro (exequias, oraciones, entierro) y las celebraciones posteriores (alegoría religiosa y legal se dan la mano en un mismo texto).

La descripción de la amada que aparece en la composición 51 contiene una serie de referencias minerales y vegetales que se impondrán en su uso

teriores: “Si hallaren yo aver hecho / otro testamento alguno, / yo lo doy ya por ninguno, / según costumbre y derecho” (vv. 280-283). Encina conocía bien el ámbito de las leyes y el derecho. Sobre el motivo del testamento de amores véase ahora el atinado trabajo de A. Chas Aguión en el que destaca, entre otras piezas, la del poeta salmantino: “Los testamentos en la poesía de cancionero”, *Revista de Poética Medieval*, 16 (2006), pp. 53-78. Puede verse un útil panorama acerca del recurso a la alegoría en tiempos de Encina en A. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente, “La alegoría, por encima de épocas y estilos: los años de los Reyes Católicos”, en *Metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, ed. R. Sanmartín Bastida y R. Vidal Doval, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2005, pp. 203-224.

³⁶ Los tres versos finales aluden con precisión a la figura jurídica del procurador, aquella persona que precisamente hace las veces del representado en ausencia de este, tal y como anuncia el epígrafe oportunamente: *por tercera persona*. La metáfora, por tanto, está muy bien traída en el contexto del caso amoroso –visto para sentencia– que diseña el poeta salmantino.

³⁷ Sobre este recurso véase el panorama trazado por F. Crosas, “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, ed. F. Crosas López, Eunsa, Pamplona, 2000, pp. 101-128.

durante los siglos siguientes: “Tiene crecidos cabellos / y tan bellos / como finas hebras de oro” (51, vv. 37-39); y más adelante: “las mexillas muy hermosas / y vistosas, / ni postizas ni afeitadas, / de suyo muy coloradas / como rosas, / muy perfetas y graciosas” (51, vv. 67-72).³⁸ Es interesante notar cómo Encina huye voluntariamente del símbolo: en este grupo de referencias opta por aclarar el proceso de metaforización mediante la partícula “como”, que convierte lo que podría ser metáfora o símbolo en simple comparación; es el mismo procedimiento que sigue para la descripción de los labios: “los labros muy concertados, / colorados / como de fino coral” (51, vv. 79-81).³⁹

Un último recurso de *obscuritas* al que conviene atender es la hipérbole, que persigue la exageración con el fin de encarecer la expresividad de los versos. Resultaría poco apropiado traer aquí un elenco detallado de hipérbo-

³⁸No se me oculta la novedad de este tipo de descripciones: no es frecuente la descripción del cuerpo femenino partiendo de metáforas petrarquistas como las que incluye en esta composición. Cabe relacionar esta novedad con la lectura de Encina de algunos petrarquistas italianos. Tampoco hay que olvidar que esa descripción podría estar más cerca del canon del retrato femenino establecido por Boccaccio, quien sí que fue conocido en nuestro siglo XV; sería la otra posible vía de la que bebió Encina. Tomo esta última precisión del trabajo de M. P. Manero: “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, en *El ‘Canzoniere’ de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección. Actas del Seminario Internacional Complutense (10-12 noviembre 2004)*, ed. M. Hernández Esteban, núm. extraordinario de *Cuadernos de Filología Italiana*, 12 (2005), pp. 247-260.

³⁹En la descripción de la amada enciniana encontramos los tópicos de la belleza femenina que se multiplicarán hasta la saciedad en nuestro Siglo de Oro; como vemos, no hay que esperar hasta Garcilaso para encontrar estas pautas para la *descriptio puellae*; en realidad, buena parte de la retórica de nuestros poetas del Siglo de Oro (pienso en los tropos de *annominatio*, las figuras de posición, la búsqueda de la sutileza, en general) tiene más vinculación de la que se ha venido señalando con los esquemas y los recursos de los poetas de cancionero, como ha puesto de manifiesto A. Gómez Moreno con dos ejemplos señeros: “Garcilaso entre apuntes de poética y teoría literaria cuatrocentista”, en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, ed. J. L. Girón Alconchel *et alii*, Editorial Complutense, Madrid, 2003, II, pp. 1241-1251; y A. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente, “Comentario al soneto quevedesco ‘Admirase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo’ (con una nota sobre la antigua Escitia)”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 6 (2002), pp. 137-150.

les en las coplas de amores, puesto que la poesía cancioneril se fundamenta precisamente en una concepción exagerada, extremada del amor: el dolor del amante es máximo, tanto como la perfección de su amada o como la falta de compasión de ella; de ahí que el recurso a la hipérbole sea constante. Rodado señala tres ámbitos temáticos de la hipérbole:⁴⁰ la concepción extrema del amor que lo hermana con la muerte, el llamado elogio imposible y la hipérbole sagrada. Ya hemos señalado más arriba algunas muestras, a las que podríamos añadir, por ejemplo, el poema 64, en el que el poeta expulsa al dios de Amor con afirmaciones enfáticas: “Desde agora te despido, / que, aunque muera y más que muera, / quiero ya que no te quiera / mi querer, si te ha querido” (64, vv. 37-40); ese “más que”, partícula inequívoca de un enunciado exagerado, es muy frecuente en las coplas de amores.⁴¹

Pero el recurso hiperbólico más frecuente es probablemente 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);⁴² parece tratarse de un verdadero rasgo de estilo personal que Encina bien pudo tomar de Jorge Manrique.⁴³ No faltan otras hipérboles que adoptan la forma de elogio desmesurado hacia la mujer amada: “que no bive criatura / que en veros biva segura / sin teneros afición” (57, vv. 15-17), o la bella declaración amorosa de la *Confissión de amores*: “estoy puesto en vuestro olvido, / aunque os quiero y he querido / más que nadie a nadie quiera” (63, vv. 52-54).

En cuanto al tercer tipo de hipérbole, la llamada hipérbole sagrada, encontramos abundantes ejemplos. Las declaraciones de amor se prestan a este tipo de exageraciones, como sucede en los siguientes versos, en los que suena una expresión tomada también de Jorge Manrique: “no tenéis más fe que un moro, / pues sabéis que en vos adoro / y tenéis la fe perdi-

⁴⁰ “Agudeza y retórica”, p. 124.

⁴¹ Otro ejemplo tomado de las coplas: “No porque muchos no tengan / tal querer con las que quieren, / que mueren y más que mueren, / mas otros ay que se vengán” (47, vv. 136-139). Aparece el mismo verso que en la hipérbole anterior y la combinación de idénticos verbos, “querer” y “morir”.

⁴² Podrían señalarse otros ejemplos: 49, v. 80; 51, v. 15; 52, v. 30; 55, vv. 5 y 20; 59, v. 136; 62, v. 128; etc.

⁴³ M. Morras lo considera un rasgo de estilo de Jorge Manrique, a quien probablemente Encina leyó con detalle; véase su edición: Jorge Manrique, *Poesía*, Castalia, Madrid, 2003, p. 35.

da” (52, vv. 38-40).⁴⁴ En general los juegos de palabras y dobles sentidos de este tipo aparecen por doquier: es tópico el manejo de equívocos (en los que se emplea a un tiempo el significado religioso y el amoroso) en términos como “passión” (61, vv. 7-12), “fe” (51, v. 162), “devoción” (66, v. 36), etc.⁴⁵

3. RECURSOS DE *DISPUTATIO DIALECTICA* Y CITAS

La *disputatio dialectica* es la “tensión entre argumentaciones y refutaciones ingeniosas”;⁴⁶ incluye los distintos tropos que se basan en la proposición de una alternativa, así como aquellos otros que constituyen pruebas en una argumentación. La *communicatio*, por ejemplo, consiste en la enunciación de una alternativa sin llegar a decidirse por una de las opciones: el poeta se limita a analizar los dos términos de la enunciación. El recurso encaja muy bien en algunas coplas encinianas en las que el elemento temático fundamental es la duda o el desconcierto del amante puesto en una circunstancia concreta; es el caso, por ejemplo, de la composición núm. 50: “No sé qué modo me siga / ni sé, triste, qué me diga / ni sé cuál es lo mejor; / si la trato como amiga, / con amor, / desdeñará mi dolor; / y si le muestro enemiga, / con fatiga, / o si finjo desamor, / quizá que será peor, / pues amor amar obliga” (50, vv. 12-22).⁴⁷

Dentro del capítulo de las *probationes* destacan los recursos al *exemplum*, al *argumentum* y a la *sententia*. Se trata de tres estrategias retóricas que buscan demostrar una verdad del discurso. Cuando el *exemplum* –prueba por analogía– hace referencia a la vida cotidiana se denomina *simil*, como aquel ejemplo del cirujano que se duerme mientras opera, traído

⁴⁴ Una vez más volverá a tomar Encina el recurso de la hipérbole sacroprofana de versos manriqueños en la composición 68: “pues entre nosotros dos / yo soy siervo y vos mi dios, / vos avéis de remediallo” (vv. 48-50).

⁴⁵ Véase el trabajo de J. Y. Tillier, heredero de las investigaciones de Whinnom, en torno al doble sentido religioso y amoroso con el que los poetas de cancionero se refieren a la pasión: “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 65-78. Encina lo maneja con gran habilidad.

⁴⁶ Casas Rigall, *Agudeza y retórica*, p. 137.

⁴⁷ Precisamente esta composición 50 se sustenta retóricamente en esta figura: las coplas forman extensas proposiciones disyuntivas que no acaban por decidir nunca al amante en un sentido o en otro (vv. 23-33 y 45-55). De este modo, Encina consigue subrayar la oposición de parejas de conceptos frecuentes en las coplas de amores: “amor/razón”, “amiga/enemiga”, “alegría/tristeza”, etc.

a colación por Encina para censurar el excesivo sueño de su amada;⁴⁸ la composición 52 se abre con un *exemplum* similar: “El metal que está forjado, / en el toque da señal, / mas el qu’es fino metal / es más fino más tocado; / assí vos, desamorado, / de la muerte temeroso, / ya señal avéis mostrado” (vv. 1-7).

En las coplas de amores encontramos algunos otros *exempla* en el marco de variadas argumentaciones amorosas, como el teológico, con la tópica comparación entre la Virgen María y Eva, en el contexto de la alabanza a las mujeres: “Siempre en deuda les quedamos, / pues que por muger cobramos / lo que perdimos por Eva. / Sirvanlas todos de gana, / pues que Dios, por nos salvar, / de muger vino a tomar / en el mundo carne humana” (47, vv. 52-58); se trata de un lugar clásico de la teología mariológica medieval, presente en otros poetas y textos cancioneriles y en la liturgia cristiana.⁴⁹ Tampoco es original la almalgama de mitología e historia de la composición 54: “Y si Troya agora fuera / con más justa causa y buena, / más razón agora huviera / para que se destruyera / por vos, que no por Elena; / y a Marco Antonio su pena / fuera más dulce fatiga / si Cleopatra, su amiga, / fuera de gracias tan llena” (vv. 37-45).

Con todo, la mayor concentración de *exempla* mitológicos, bíblicos e históricos lo constituye el *Perqué de amores* (núm. 71). Precisamente la cita de autoridades es un rasgo particular de este subgénero dialogado con el propósito de probar cada una de las doctrinas en disputa.⁵⁰ Un último *exemplum* mitológico aparece en el comienzo de la composición 58, que Encina dirige a su amiga porque se le escondía en viéndola: la proximidad de ella, unida a su rechazo voluntario y sin concesiones, le inspiran la comparación con la tragedia de Tántalo:

⁴⁸ Véase *supra* n. 27.

⁴⁹ La poesía religiosa de Encina contenida en la primera sección de 96JE es muy rica en conceptos doctrinales y en profundidad teológica; en las coplas de amores, el texto que acabo de transcribir no deja de ser una alusión puntual. Para un interesante panorama de las discusiones teológicas en la poesía de cancionero, véase M. Moreno y A. M. Rodado Ruiz, “Las polémicas teológicas en los cancioneros”, en *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (PMHRS, 30), London, 2000, pp. 43-64; en particular, para las disputas mariológicas, pp. 53-63.

⁵⁰ Ha estudiado este subgénero cancioneril A. Chas Aguión, “Categorías minoritarias en el cancionero del siglo XV: notas al estudio del *perqué*”, en *Canzonieri iberici*, II, pp. 53-69.

Como Tántalo que está
 en ell agua en tal manera
 que hasta la barva le da
 y, al tiempo que a beber va,
 húyele, que no le espera,
 y la fruta que comiera
 también huye y no le toca,
 ¡o mal que assi desespera,
 que de hambre y sed se muera
 viendo el remedio a la boca!

Assí yo, por mi ventura,
 muy metido en contemplaros,
 viendo vuestra hermosura
 hüyeme vuestra figura
 ya que voy para hablaros (vv. 1-15).

Frente al *exemplum*, el *argumentum* es una prueba por deducción. Si se origina en una hipótesis potencial (mediante el enunciado de un suceso o anécdota posible), suele hablarse de *locus a fictione*, puesto que la prueba no deja de ser una ficción artificial elaborada por el poeta.⁵¹ Es un recurso frecuente en el cancionero amoroso de Encina, apoyado en enunciados de frases condicionales como el siguiente par de ejemplos: “si me acuerdo de olvidaros, / más me acuerdo de acordaros / por no veros olvidada” (55, vv. 33-35); “si a vuestra puerta llegare / y por Dios os demandare, / sin olvido / socorráis al afligido” (61, vv. 39-42). La *sententia*, por su parte, suele aparecer al final de una copla y busca cerrar una demostración con alguna afirmación breve y taxativa que confiera validez general a un enunciado concreto. Así, la composición 68 establece una situación muy concreta, la de un amante que en el momento de su declaración no consigue su propósito *y turbado se despidió sin aver quejado su mal* a su amiga; la primera copla se cierra con un ejemplo típico de sentencia: “porque todo el más saber / es en guardar lo ganado; / lo ganado y no guardado / presto se torna a perder” (vv. 6-9).⁵²

⁵¹ Por otro lado, el recurso a acrósticos (*locus a nomine*) es una constante en las coplas de amores; frecuentemente es el propio nombre del poeta el que se oculta tras la primera letra de cada vuelta (véase en las composiciones núms. 52, 53, 59, 62).

⁵² La sentencia se confunde con el refrán, otro recurso de gran eficacia probatoria en el cierre de una copla: “porque según son mortales / mis heridas, tan sin medio, / quieren desigual remedio / los males muy desiguales” (69, vv. 33-36).

La cita es un recurso muy habitual en la poesía cancioneril, a la que Encina recurre con destreza para acomodar refranes, si bien hay algunos casos de cita litúrgica o bíblica: se trata más bien de ecos de esos textos que tan bien conocía nuestro autor. Así, leemos en el *Testamento de amores*: “No mirando a mis pecados / sino a su misericordia, / le suplico sin discordia / me quieran ser perdonados” (59, vv. 100-103), donde se advierte claramente un eco de la liturgia de la eucaristía: la invocación *ne respicias peccata nostra sed fidem* del rito de la comunión del Misal romano. En la copla siguiente encontramos otro eco litúrgico: “A la tierra el cuerpo mando / porque no tenga querella, / pues que fue formado della / y en ella se va tornando” (vv. 109-112); es clara la resonancia de la liturgia de la ceniza bajo la conocida expresión *pulvis eris et in pulveris reverteris*.⁵³ Encina aprovechó la peculiaridad temática y estilística de su *Testamento de amores* para emplear el recurso de la cita litúrgica.

Otra clase de cita que corresponde tratar aquí es la de índole literaria. Encina acude puntualmente a dos poetas de cancionero que habían adquirido, por distintos motivos, un punto de leyenda ya en la misma tradición cancioneril en la que se insertan sus obras: Torrellas y Macías. Los textos muestran el conocimiento que tenía nuestro poeta acerca de los tristes destinos, convertidos en mito, de esos predecesores; así, Torrellas aparece oportunamente al final de las coplas *contra los que dicen mal de mugeres*: “muera quien mal les dessea / peor muerte que Torrellas” (47, vv. 175-176). Como es sabido, en *La historia de Grisél y Mirabella con la disputa de Torrellas y Braçayda*, conocida novela sentimental del también salmantino Juan de Flores, se atribuye a Pere Torrellas una muerte violenta a manos de las mujeres, que se vengán por sus coplas antifeministas. Nuestro autor maneja esta versión legendaria sobre la muerte de Torrellas, quien en realidad apenas había muerto diez años antes de la publicación de 96JE.⁵⁴ Por otro lado,

⁵³ En la Biblioteca Nacional hay un pliego suelto (R 3642) que contiene las *Coplas del memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris, hechas por Juan del Encina*; aparecen igualmente en 96JE. Para una nueva atribución a Encina de coplas de tipo moral véase ahora A. Gómez Moreno, “El *Tratado del desprecio del mundo* ¿de Juan del Encina?”, en *Medieval and Renaissance Spain in Honor of Arthur L-F. Askins*, ed. M. Schaffer y A. Cortijo Ocaña, Tamesis, London, 2006, pp. 207-220.

⁵⁴ Sobre la biografía de Torrellas, véase N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Alhambra, Madrid, 1977, pp. 221-227. Pueden leerse sus coplas, paradigma del antifeminismo castellano del cuatrocientos, en la edición del *Cancionero de Estúñiga* del propio Salvador Miguel (Alhambra, Madrid, 1987, pp.

la cita aparece en su poema en defensa de las mujeres: obviamente conocía la tradición literaria con la que entroncaba su propia composición. En cuanto a Macías, es una referencia frecuente entre los poetas de cancionero, que convirtieron en leyenda su supuesta locura y muerte de amor;⁵⁵ bajo su condición de poeta triste, aparece en las coplas *a su amiga en tiempo de Cuaresma*: “tengo más desconfianças, / más y más desesperanças / que aquel triste de Macías” (62, vv. 123-125), donde no pierde la ocasión de ponderar sus males como más penosos aún que los del más triste de los enamorados.

En cuanto al manejo del refranero, Encina inserta algunos refranes a lo largo de sus coplas, una práctica frecuente en la poesía del XV; su modo de proceder es similar al de otro poeta contemporáneo suyo, Pedro de Cartagena.⁵⁶ Los refranes del salmantino son traídos siempre con tino, aplicados a la circunstancia concreta de los versos en que aparecen y, a menudo, en el verso final de la copla en que se insertan; tal sucede en el poema 70, en el que una mujer censura a su marido *porque siendo ya viejo tenía amores con una criada suya*: “y sed vos mesmo el juez, / que lo podéis bien sentir, / no digan: ‘A la vegez, / los aladares de pez’, / como lo suelen decir” (vv. 23-27).⁵⁷ La siguiente copla de esa misma composición incorpora

647-656). Véase también la edición, más reciente, de V. Beltran, *Poesía española*, 2, pp. 446-453. En cierto sentido, el texto de Encina no deja de ser una respuesta en defensa de las mujeres –otra más– contra las coplas misóginas de Torrellas. En cuanto a la cuestión de las fechas, Salvador sitúa en torno a 1495, un año antes del *Cancionero* de Encina, la publicación de la novela sentimental de Juan de Flores, que Encina pudo tener ocasión de leer. La muerte real de Torrellas debió de tener lugar entre 1486 y la citada fecha *ad quem* que supone el texto de Juan de Flores (1495), probablemente más cerca de la primera que de la segunda (véase N. Salvador, *La poesía cancioneril*, p. 227).

⁵⁵ “Su figura histórica tiene menos interés que su leyenda, gracias a la cual se convirtió en prototipo del martirio de amor, ya en el siglo XV” (*Poesía de cancionero*, ed. A. Alonso, Madrid, Cátedra, 2002, p. 75).

⁵⁶ Rodado ha estudiado esta faceta concreta de Cartagena: “El refrán en la poesía de Pedro de Cartagena”, en *Nunca fue pena mayor*, pp. 547-560.

⁵⁷ La explicación del *Tesoro* de Covarrubias es bien clara: “Aladares. Los cabellos que están sobre las sienas; dijéronse así, cuasi *ad latera*, adlátares; y perdiendo la D, aladares. Proverbio: ‘A la vegez aladares de pez’, cuando por encubrir las canas se las tiñen. Las cuales nacen primero en las sienas que en otra parte de la cabeza, ni barba” (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1994, s. v. *aladares*).

otro refrán, bien conocido, que encaja en la circunstancia de los amoríos extemporáneos del anciano marido: “que nunca Dios tal mandó / que criasse el cuervo yo / para que me saque el ojo” (70, vv. 34-36).⁵⁸ El texto núm. 73, dirigido a una señora que le dio un regoxo de pan, ofrece otro interesante ejemplo de refrán, que, en esta ocasión, se cita mediante una paráfrasis; el poeta –convirtiendo la porción de pan en filtro que acentúa su amor por ella– le insta a que se lo dé todo y no solo un pequeño trozo: “Mas porque más mi mal obre, / por merced, assí gozéis, / que vos, señora, me deis / todo el pan, porque me sobre; / dístesmelo como a pobre, / en regoxo y muy poquito; / quiero ser romero hito / para que entero lo cobre” (vv. 33-40). El penúltimo verso hace referencia a un refrán bien conocido por nuestros autores medievales, “romero hito, saca zatico”, que aparece, por ejemplo, en los *Refranes* de Santillana⁵⁹ y en el *Tesoro* de Covarrubias;⁶⁰ su sentido es claro: la insistencia del romero a la hora de pedir limosna acaba por tener un premio que, según el tenor literal del refrán, llega en forma de pedazo de pan, “zatico”. La expresión de Encina (“quiero ser romero hito / para que entero lo cobre”) se limita a enunciar el comienzo del refrán dejando el resto simplemente esbozado, dado que el contexto explica sin problemas la continuación: todo el poema gira en torno a la insistencia del enamorado para que ella le entregue el pan entero, esto es, su amor; en este contexto, el refrán resulta particularmente oportuno. Por otro lado, O’Kane en su repertorio de refranes medievales cita otros testimonios en Berceo o Juan Ruiz y en poetas de cancionero como Gato, Montoro y Pinar;⁶¹ quizá en estos últimos lo pudo encontrar Encina.⁶²

⁵⁸ Dos refranes distintos se agrupan en apenas dos coplas de una misma composición; en ambos casos la inserción encaja perfectamente con la situación descrita por el epígrafe: ahí radica, en esa oportunidad de la cita, el mérito de agudeza que persigue Encina

⁵⁹ Véase en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, ed. H. O. Bizarri, Reichenberger, Kassel, 1995, núm. 628.

⁶⁰ “Çatico. Vale pedazo; vocablo español antiguo. (...) Otro proverbio dice: ‘Romero ahito saca zatico’, el pobre reacio y porfiado que, no embargante le hayan despedido se está quedo, cuando no sea por caridad le dan por su importunidad limosna. El hito vale fijo y quedo sin mudarse de un lugar”; véase Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *zatico*.

⁶¹ E. S. O’Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Anejos del BRAE (Anejo II), RAE, Madrid, 1959, s. v. *zatico*.

⁶² Otros refranes de las coplas de amores: “no me acuerde si te vi” (64, v. 45), “como la pega en el soto” (59, v. 100), “en los cuernos del toro” (52, v. 36).

4. RECURSOS DE *ANTITHETON* Y *ANNOMINATIO*

El *antitheton* aglutina tres tropos fundamentales en la poética cancioneril: la antítesis, la paradoja y la *cohabitatio*, esta última analizada y explicada con detalle por Casas Rigall.⁶³ Las coplas de amores de Encina no son ninguna excepción al amplio manejo que hacen del *antitheton* los poetas de cancionero; se trata de tropos esenciales para formular la contradicción que subyace en la relación amorosa, en las causas y efectos de la pasión, en los razonamientos contradictorios de amante y amada, etc.

La antítesis señala una oposición semántica entre términos enfrentados, con parejas de conceptos irreconciliables entre sí: bueno/malo, amiga/enemiga, muerte/vida, etc. La primera composición del corpus, por ejemplo, en la que se ataca a quienes censuran a las mujeres, es paradigmática: “Y muera pues que merece / morir como malhechor, / pues por malicioso error / lo bueno mal le parece; / qu’el que está de vicios lleno / es enemigo mortal / del que del mal es ageno; / mas los buenos de lo bueno / nunca saben dezir mal” (47, vv. 19-27); la oposición es clara: hay buenos y malos, amigos y enemigos. La presencia de la *derivatio* en los distintos términos compuestos a partir del término primitivo “mal” (“malhechor”, “malicioso”) enfatiza uno de los extremos de la antítesis.⁶⁴

Frente a la antítesis, en la paradoja no hay oposición de contrarios sino síntesis de ambos; supone un mayor grado de *sotileza* porque enlaza lo que a primera vista no admite unión posible, obligando así al lector a un esfuerzo de comprensión adicional. Precisamente por eso, un virtuoso de la agudeza como Encina la maneja con profusión y extraordinaria habilidad técnica. Del amante correspondido dice en la composición 49: “Porque se deve tener / por muy dichoso, aunque muera, / y es vitoria padecer / por tan alto merecer, / pues otro fin no se espera” (vv. 66-70). La vinculación a modo de oxímoron de victoria y padecimiento es frecuente en las coplas de

⁶³ *Agudeza y retórica*, pp. 201-203.

⁶⁴ Los ejemplos podrían multiplicarse: “que amor no sigue razón, / pues da menos galardón / a los que más han servido” (50, vv. 31-33), donde la oposición entre amor y razón se acentúa mediante los adverbios (más servicio/menos galardón). El recurso puede hacerse más refinado, como vemos, mediante la combinación de antítesis y otros tropos en pocos versos. Otro ejemplo: “A vos deve Dios culpar / las culpas de mis errores, / a mí debe perdonar / y apartarme de os amar / y a vos daros mis dolores” (62, vv. 61-65). Se advierte otra doble antítesis: vos/yo, culpa/perdón, acentuada esta vez por la anáfora y el paralelismo sintáctico.

amores: “Pues vuestro merecimiento / grandes servicios merece, / yo me hallo muy contento / de sufrir por vos tormento, / que es vitoria quien padece” (54, vv. 46-50). El mecanismo de la paradoja busca, pues, hermanar lo que parece irreconciliable: tormento/contento, vencer/padecer. No hay maniqueísmo, como en la antítesis, sino síntesis superadora de dos términos opuestos: “¿Qué puedo por vos perder / que ganancia no me sea?” (54, vv. 28-29).⁶⁵

La *annominatio* es uno de los procedimientos favoritos de los poetas cancioneriles y uno de los más frecuentes; no hay poema de Encina en el que no podamos rastrear algunos de los tropos que se aglutinan bajo este marbete. Es común a todos ellos el juego con los lexemas de las palabras buscando a un tiempo efectos fónicos y cambios de significado. La paranomasia, por ejemplo, contrasta dos significantes muy parecidos con los respectivos significados (a menudo, opuestos o muy disímiles); como recuerda Casas Rigall, es un tipo de *annominatio* semántica antes que morfológica.⁶⁶ En nuestro autor el uso más frecuente aparece con tres monosílabos de gran semejanza fónica: el adverbio “más”, la adversativa “mas” y el término “mal”, ya sea sustantivo o adverbio: “El fingido enamorado / sufre ver cruieza y mal, / mas el amador leal / no puede de lastimado” (53, vv. 1-4); en la siguiente copla de la misma composición leemos: “el temor temor quebranta / y más esfuerço levanta / para mal sufrir mayor” (vv. 19-20); y aún por tercera vez en un mismo poema: “mas por mí, vos, mi tesoro, / mal podéis ser socorrida” (vv.

⁶⁵ En un estadio intermedio entre la paradoja y la síntesis se encuentra la *cohabitatio*, un tropo que se emplea con frecuencia creciente a medida que transcurren las generaciones de poetas cancioneriles. Casas Rigall la explica como convivencia de motivos contrapuestos, una convivencia que propende al absurdo porque se queda en un punto intermedio: los dos conceptos enfrentados ni constituyen términos antitéticos en contraste, ni se resuelven en una síntesis superadora; simplemente conviven en enumeraciones que aglutinan todos los extremos: “que descanso de mi pena / ni lo pido ni lo espero” (57, vv. 39-40). O también ese eco de Manrique, ya citado: “Yo, sin mí, con vos, sin vos, / por veros, que no deviera” (55, vv. 41-42). La *cohabitatio* o convivencia de términos contrapuestos se da particularmente en la estructura anafórica “ni... ni”, que niega un extremo pero no para afirmar el opuesto (sería lo esperable) sino para negarlo también; ahí radica su eficacia expresiva a la hora de dar cuenta del desconcierto del sentimiento amoroso. Encontramos esta estructura anafórica en las coplas de amores: “Assí que no sé valerme / ni ya sé, triste, qué diga, / ni sé si sois mi enemiga / ni sé si queréis quererme” (60, vv. 105-108).

⁶⁶ *Agudeza y retórica*, p. 222.

39-40).⁶⁷ Otra paranomasia consiste en la combinación de “veros” y “averos”, dos conceptos contrapuestos debido a la distancia que guarda la amada respecto de su enamorado: “gano tanto mal en veros / que de veros sin averos / muero más por más miraros” (55, vv. 58-60).

El políptoton es probablemente el recurso más frecuente de toda la lírica cancioneril y quizá el que mejor representa ese cúmulo de vericuetos sentimentales y amorosos que los poetas van trazando en sus composiciones; consiste en la variación morfológica por flexión de un mismo lexema, ya sea nominal o verbal. Los casos en nuestro corpus podrían multiplicarse, por lo que únicamente seleccionaré algún texto representativo. La composición 55, por continuar con la que acabo de citar, tiene un final donde se exprime al máximo el conceptismo del políptoton verbal: “no sé qué modo me siga / de teneros enemiga / para no querer quereros; / piérdome por no perderos / sin jamás poder ganaros, / gano tanto mal en veros / que de veros sin averos / muero más por más miraros” (vv. 53-60); es un clásico ejemplo en el que se combinan los recursos de políptoton (“gano” y “ganaros”, “piérdome” y “perderos”) con la antítesis de los significados respectivos (ganar/perder).⁶⁸

La *derivatio*, por su parte, se basa en la búsqueda de nuevas palabras derivadas de un lexema primitivo; a diferencia del políptoton verbal, los términos derivados pueden pertenecer a una categoría léxica distinta. Encina, con la habilidad que le caracteriza, maneja la amplia gama de procedimientos que le facilita la morfología derivativa del castellano. En este sentido, los efectos de la *derivatio* en el ámbito de la agudeza son aún más expresivos que en el caso del políptoton verbal por la variedad de formas y combinaciones que permiten la prefijación y la sufijación; consciente de esto, Encina emplea este recurso con más frecuencia aún que el políptoton verbal y, desde luego, con la brillantez que le permite un instrumento tan rico, como sucede en la estrofa inicial de la ya citada composición 55: “Mis males nunca cessando / de esforçar su fuerça fuerte, / por verme bivar penando / ándanme siempre buscando / mil muertes, sin darme muerte, / de tal suerte que mi suerte / en vida me tiene muerto; / no sé, triste, cómo acierte / para que mi fe concierte / con su

⁶⁷ Aunque mayor virtuosismo aún revelaría una triple cita de “mal”, “más” (adverbio) y “mas” (conjunción) en un mismo verso; no se resiste Encina a realizar ese ejercicio de orfebre: “Mas porque más mi mal obre” (73, v. 33).

⁶⁸ El políptoton nominal es menos frecuente porque el nombre castellano ofrece menos posibilidades de flexión: “es secreto de secretos” dice Encina alabando a su amiga (51, v. 192).

cierto desconcierto” (vv. 1-10).⁶⁹ También la composición núm. 51, en una descripción de su amiga, ofrece otro ejemplo interesante de *derivatio*: “es para todo muy suelta, / sin rebuelta, / de gentil aire en andar, / en el dançar y bailar / desembuelta, / y en virtudes toda embuelta” (vv. 223-228); en este caso no llega a aparecer la palabra primitiva (“vuelta”) sino solo palabras derivadas (un adjetivo, un verbo y una expresión lexicalizada, “sin rebuelta”), todas por prefijación y todas en posición de rima.⁷⁰

Un último recurso dentro del ámbito de la *annominatio* es la *traductio*, empleada igualmente con frecuencia por el poeta salmantino en sus coplas; consiste sencillamente en la repetición de una palabra y suele combinarse con otras figuras del mismo tipo. En las coplas de amores hay varios casos de repeticiones contiguas de palabras en las que el contexto suele ser siempre enfático; ello sucede en el final de las coplas *contra los que dizen mal de mugeres*: “Bendito quien las sirviere / y ensalçare su corona; / biva, biva la

⁶⁹ Encontramos una *derivatio* tópica, bien conocida por los poetas cancioneriles, en el segundo verso; en él se combinan tres categorías léxicas distintas: el nombre primitivo (“fuerça”), un adjetivo derivado de él (“fuerte”) y un verbo, también derivado (“esforçar”). Menos frecuente y con un grado mayor de virtuosismo es la *derivatio* de los tres versos finales, un prodigio de elaboración retórica en el que Encina explota las posibilidades de la prefijación para crear nuevas palabras. En él los recursos de agudeza no suelen aparecer solos; en esta misma copla se suman otros: la hipérbole (“mil muertes”), la paradoja (“bivir penando”), la repetición mediante equívocos (del término “muerte” y “suerte” en un primer enunciado recto y un segundo uso figurado), etc. De este modo, por adición de tropos, Encina consigue multiplicar los efectos expresivos de sus versos hasta límites cercanos a la hipertrofia del sentido, aunque no suele llegar a tanto.

⁷⁰ Los ejemplos de *derivatio*, con adición de otras figuras y procedimientos, podrían multiplicarse: 48, v. 31; 49, v. 43; 51, vv. 126-127; 55, vv. 20-22; 59, vv. 138-139; etc. Por su parte, la llamada figura etimológica es una variante de la *derivatio* y consiste en la repetición –generalmente inmediata– de un mismo lexema en enunciados redundantes como “de pasión apassionado” (48, v. 2) o, en la misma copla: “bivo con vida que muere” (48, v. 5); en este último verso se suman figura etimológica y paradoja. Se trata de un tropo muy del gusto de Encina, que lo emplea abundantemente en coplas como la siguiente, tomada del *Testamento de amores*: “En mis obsequias penosas / díganme por oraciones / muy tristes lamentaciones / de lástimas lastimosas; / y taña tres a tres posas / mi fatiga fatigada, / campanas muy dolorosas, / de quexas muy aquejosas, / por mi dicha desdichada” (59, vv. 172-180). Hasta cuatro veces utiliza la figura etimológica en la misma copla del retórico *Testamento de amores*.

persona / del que más suyo se viere” (47, vv. 172-175); en el abecedario de amores: “y es la *h* el sospirar / que siempre, siempre os embió” (48, vv. 53-54); o, en un último ejemplo, en el contexto de una alabanza de su amiga, donde se lee una hermosa enumeración enfática dirigida a ella: “saber de toda cordura, / minero de discreción, / sello de la perfección, / ventura de mi ventura” (54, vv. 24-27).⁷¹

5. FIGURAS DE POSICIÓN, REPETICIÓN Y APELACIÓN

La alteración del orden sintáctico de un verso contribuye a resaltar el valor estilístico de determinadas palabras, secuencias o sintagmas. Son figuras de posición los paralelismos, los quiasmos sintácticos y los hipérbatos, entre otros tropos que podrían citarse.⁷² Las coplas de amores presentan un gran número de estructuras paralelísticas que persiguen efectos expresivos de énfasis. La estrofa final del abecedario de amores, por ejemplo, revela la marcada tendencia de Encina (frecuente en los textos cancioneriles) a la distribución sintáctica bimembre: “leamos ambos a dos / estas letras que aquí veis; / vos, porque sepáis doleros / de mis penas y suspiros, / yo, porque sepa serviros / tan bien como sé quereros” (48, vv. 91-96);⁷³ el paralelismo sintáctico dota de ritmo a los versos y se combina con otros tropos como la

⁷¹ En el último verso se está jugando con los dos significados de “ventura”, interpretada como “buena suerte” por un lado y “suceso o acontecimiento feliz” por otro: más bien se trata de un ejemplo de lo que los tratadistas llaman *reflexio*, la repetición de un vocablo en acepciones distintas (Casas Rigall, *Agudeza y retórica*, pp. 47-51).

⁷² El quiasmo es un tipo de paralelismo cruzado: la alteración del orden lleva a la simetría de las construcciones sintácticas. Se puede advertir en los dos versos finales del siguiente texto de las coplas, tomado de la alabanza de las mujeres del poema núm. 47: “Ellas nos hazen devotos, / corteses y bien creados, / de medrosos esforzados, / muy agudos de muy botos” (vv. 118-121); aunque no faltan ejemplos de quiasmos más sencillos, en un solo verso, como el precioso verso final de la composición 55: “muero más por más miraros” (v. 60), o el segundo verso de la última composición de las coplas de amores (aquella en la que el amante se dirige a un gallo como interlocutor de sus amores): “muere tú por quien yo muero” (76, v. 2).

⁷³ Nótese la adecuación entre tropo y contenido: el amante le pide a ella que acceda a una lectura conjunta de su poema; la figura empleada es precisamente el paralelismo, que contribuye a la formación de parejas de miembros. Nuevamente, Encina muestra su pericia a la hora de intensificar los recursos retóricos fundiendo forma y sentido del texto.

antítesis y los sinónimos, distribuidos siempre por parejas. Es lo mismo que sucede en la composición 62, en la que la contraposición entre amante y amada contribuye a sustentar el paralelismo: “Nunca yo supe sufrir / hasta que vos me heristes; / nunca yo supe morir / ni en amores escrever / hasta que vos me prendistes” (vv. 151-155).⁷⁴ Por su parte, el hipérbaton consiste en la alteración, sin más, del orden sintáctico canónico: “de sólo penar dichosas / se deven cierto llamar” (49, vv. 39-40) dice el poeta de las mujeres. Otra muestra la tenemos en la composición que escribe *a su amiga en tiempo de Cuaresma*: “Entierros y perdonanças / sigo siempre, romerías” (62, vv. 121-122); obviamente la posición de la palabra desubicada no es casual, sino que está condicionada por la necesidad de la rima.

Entre los recursos o figuras de repetición ya hemos mencionado la anáfora, tan recurrente en nuestro autor, como he tenido ocasión de mostrar. Algunas composiciones son particularmente ricas en este tipo de estructuras; por ejemplo, el retórico *Testamento de amores* (núm. 59), en el que encontramos numerosos casos: “ya ningún bien he por bueno, / ya por muerto me condeno, / ya ningún plazer codicio” (vv. 160-162).⁷⁵ A lo largo de esta extensa composición no faltan nuevos casos: “y... y... y” (vv. 299-302), “crece... crece... crece” (vv. 325-331), y la penúltima copla, que repite en ocho de sus diez versos el imperativo “mirad” (vv. 343-350).

En cuanto a la aliteración, se trata de un tropo que aparece con frecuencia entre los versos de Encina, quien, siendo hombre de fino oído, aprovechó con habilidad los efectos fonéticos y rítmicos de este recurso: “Y muera pues que merece / morir como malhechor, / pues por malicioso error / lo bueno mal le parece” (47, vv. 19-22).⁷⁶ También podemos leer aliteraciones de otros sonidos: “con su pena y su pasión / les pagáis y bien pagado” (49, vv. 119-120); “que començais alabar / cosa que no tiene cabo” (56, vv. 9-10). A veces el procedimiento encaja admirablemente con el sentido de los versos, como sucede en la aliteración de s-s en la composición 58: “mis entrañables

⁷⁴ Otra vez se refiere el poeta a la novedad que supone su poesía de amores, frente a los temas anteriores. No hay duda de que amante cortesano y escritor se identifican en las coplas de Encina, que gusta de aludir a su labor literaria en sus textos.

⁷⁵ La anáfora con el adverbio “ya” aparece en otras ocasiones en las coplas de amores. Por ejemplo, en la composición núm. 70, en la que el tono –triste, de despedida– es similar al del *Testamento de amores*: “Ya mi plazer se perdió, / ya no me falta otro mal / sino ser yo el cabeçal / y que no lo diga, no; / ya vuestro tiempo passó, / ya no me deis más enojo” (vv. 28-33).

⁷⁶ Encontramos otra aliteración de m-m en la copla siguiente de la misma composición: “Los maldizientes mundanos / sufren menguas más que menguas” (vv. 28-29)

sospiros / son muy mudos mensajeros” (vv. 26-27); Encina demuestra así su habilidad en el manejo de este recurso de repetición.⁷⁷ Citaré un último ejemplo, el de la composición de circunstancias dedicada a la mujer *que le dio un manojo de alhelíes*: “en veros a vos venir / cuidado cobré doblado”, con una sutil aliteración doble (*v-v / co-co*) en dos versos distintos, acentuada por la rima interna “cuidado / doblado”.⁷⁸

Quedan por señalar las figuras de apelación, que Encina también maneja con pericia, buscando siempre combinar *sotileza* y originalidad. Ya hemos visto algunos casos de apóstrofes e invocaciones dirigidas al amor, a su amiga, a las mujeres... En las coplas *contra los que dicen mal de mugeres* maldice varias veces a esos hombres culpables por su delito: “¡O malditos maldicientes, / hombres no para ser hombres, / en maldades diligentes, / a personas inocentes / queréis infamar sus nombres!” (47, vv. 41-45). En positivo, el apóstrofe puede buscar la alabanza y no el vituperio, de modo que llegará a alabar –mediante el recurso a la paradoja– hasta los mismos dolores que la desidia de las mujeres causa en los hombres: “¡o, cuán buenos son los males / de los galanes, mortales, / a quien dais penas penosas!” (49, vv. 33-35).⁷⁹ Las exclamaciones aparecen por doquier en un poeta tan retórico y extremado como el salmantino; a menudo adoptan la forma de lamen-

⁷⁷ Otro ejemplo en el que demuestra esa pericia, conjugando la aliteración con la pauta acentual de las palabras llanas y una aguda final: “que vengança es la vitoria / del vencido corazón” (62, 14-15). Otras aliteraciones: 62, vv. 111-113; 68, vv. 48-49.

⁷⁸ La anadiplosis o reduplicación es otro recurso de repetición muy frecuente en Encina; consiste en la repetición de un mismo vocablo al final de un verso y al principio del siguiente: “esas letras conocidas, / conocidas y sabidas” (48, vv. 86-87). Este tropo puede convertirse en una técnica compositiva para todo un grupo de estrofas. Es lo que sucede en la composición núm. 49, muy rica en el manejo de este recurso, o en la retórica *Confesión de amores* (núm. 63): “Soy contento ser cativo, / cativo en vuestro poder, / poder dichoso ser bivo, / bivo con mi mal esquivo, / esquivo no de querer; / querer por vos padecer, / padecer por dessearos, / dessearos por amaros, / amaros por merecer” (vv. 1-9).

⁷⁹ Pero no faltan invocaciones en el otro sentido, censurando a las mujeres su comportamiento. Así sucede en la composición 60; la destinataria del vituperio del enamorado es su amiga y el motivo de la censura lo explicita a las claras la rúbrica, *porque se desposó*: “¡O muger linda y discreta, / graciosa, gentil y bella, / siendo libre y tal donzella / os avéis hecho sujeta!” (vv. 33-36). Nótese que la recriminación del apóstrofe no puede evitar la alabanza galante: el poeta no puede dejar de alabarla, pese a su traición. El resultado efectista es evidente.

taciones, algo frecuente entre nuestros autores cancioneriles. Recordemos aquel texto, ya citado, en el que el poeta no oculta su propio nombre: “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); el dolor ante la boda de su amiga justifica la deliciosa reconvencción que pone en sus labios. El recurso a la exclamación resulta aquí particularmente útil para ponderar el estado desolado en que queda sumido su ánimo y para dirigir reproches a la dama (compatibles con alabanzas, por supuesto). De ahí que aparezcan otras exclamaciones, alguna particularmente sugerente: “¡O, quién tal cosa pensara! / ¡O, quién antes lo supiera! / ¡O, quién el clérigo fuera / que las manos os tomara!” (60, vv. 89-92);⁸⁰ nuevamente nos topamos con una exclamación que esconde una alabanza galante: el poeta envidia al clérigo que la casó porque pudo tomarla de la mano.⁸¹

La misma función efectista de llamar la atención o criticar algo o a alguien la cumple la interrogación retórica: al tratarse de una pregunta de la que no se espera respuesta, el poeta puede dar rienda suelta a todas sus alegrías, tristezas, críticas y lamentaciones.⁸² El mismo poema 60, al que nos hemos referido antes, constituye un lugar donde esperaríamos las preguntas retóricas preceptivas, como así sucede: “¿A quién diré mi dolor, / mi pasión y tristeza? / ¿Quién sentirá la crueza / de vuestro gran desamor?” (vv. 65-68); es el tópico de la imposibilidad de compartir la tragedia amorosa

⁸⁰ La alusión al clérigo que administra un sacramento a la dama aparece, por ejemplo, en una esparsa de Juan Fernández de Heredia (ID 1092), *Otra suya porque esta dama bino de confesarse*, que transcribo: “Mas necesidad señora / tuviera quien tal se siente / de confesar de doliente / que no vos de pecadora / si no fuera por los males / que vuestra merced me dio / y sienpre da / y estos son y fueron tales / que si el fraile os ausolbio / por vos esta / poco menos mal que yo”. El motivo de la confesión de amores es también típicamente enciniano, como sabemos por las composiciones núms. 62 y 63.

⁸¹ La ocurrencia tiene su punto de hilaridad y nos remite a ese universo galante donde se conjugan verdad y ficción, acción y reacción, disfraz y pose. La exclamación, en fin, cuadra con el espíritu de casi todas las coplas de amores: nunca falta una persona o una actitud que censurar, alabar o encarecer, ya sea la amiga concreta del poeta (51, vv. 271-273), el marido que busca nuevas y ridículas experiencias amorosas (70, vv. 16-18) o la propia condición de poeta reducido a escribir acerca de sus amores en lugar de tomar la pluma para esas otras “devotas cosas” que escribió tiempo antes (62, vv. 106-110).

⁸² A. Chas Aguión estudia este tipo de preguntas sin respuesta características de Encina en “*Por dar cumplimiento a una demanda*”, pp. 23-27.

con un interlocutor válido, un tema frecuente en nuestro autor. La interrogación retórica puede convertirse también en alabanza de las mujeres, en continuidad con el razonamiento y el vocabulario enciniano que ya conocemos: “¿Con qué gesto o con qué cara, / el que maldiziente fuere, / si algún mal dellas dixere, / delante de ellas se para?” (47, vv. 82-85).⁸³

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

A menudo se ha considerado la poesía amatoria de Encina como la obra de un mero retórico insustancial; es una lectura que sigue el tradicional desprestigio de la poética cancioneril en los estudios literarios hasta los trabajos, entre otros, de Keith Whinnom.⁸⁴ Aunque nuestro hombre se comporte a veces como un mero virtuoso en el manejo de los recursos de expresión,⁸⁵ no creo que sea este un cargo que se le pueda echar en cara. Tal virtuosismo no es un lastre en la poesía de nuestro autor sino todo lo contrario: para él, como para los grandes poetas cancioneriles de su tiempo, el mérito (y la originalidad) radicaba precisamente en el hábil manejo de los recursos expresivos del ámbito de la agudeza. El recorrido por las coplas de amores nos muestra a un Encina extraordinariamente diestro en el arte de versificar, capaz de

⁸³ Véanse otros casos de interrogaciones retóricas: 54, vv. 28-30; 65, vv. 1-2; etc.

⁸⁴ K. Whinnom, *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham University Press, Durham, 1981. No me detendré aquí porque es una cuestión bien conocida; para el caso de Encina, el lector encontrará un puñado de jugosas referencias en el conjunto de artículos recopilados por J. Guijarro Ceballos, *Humanismo y literatura*. La lectura que M. Menéndez Pelayo hizo de la poesía amorosa de Encina, como de otros poetas de cancionero, condicionó la recepción de su poesía: “Juan del Encina, que a juzgar por las confesiones que hace en sus obras, debía de ser muy enamorado, no acertó, como tampoco ningún otro de su escuela, con la sincera expresión del sentimiento amoroso, como no fuese en alguna de sus églogas dramáticas; pero se lució mucho en el discreto galante” (*Antología de poetas líricos castellanos*, ed. E. Sánchez Reyes, CSIC, Madrid, 1944, Parte 1^a: La poesía en la Edad Media, III, p. 255). Lo cierto es que dedica a nuestro autor un jugoso capítulo XXV (pp. 221-297). Hay que reconocer un mérito singular a algunas de las opiniones de don Marcelino sobre nuestro poeta (“el ingenio más digno de estudio entre cuantos florecieron en tiempo de los Reyes Católicos”, *Antología de poetas líricos*, p. 221), pero la verdad es que apenas atiende a las coplas de amores.

⁸⁵ Véase J. A. Anderson, “Juan del Encina: An Abuse of Form?”, *Romance Notes*, X (1968-1969), pp. 353-358, que insiste en la extraordinaria perfección formal de las coplas de Encina.

manejar con soltura los tropos de *annominatio*, las figuras de posición y repetición, los recursos a la *perspicuitas* y la *obscuritas*, de modo que apenas encontramos un tropo de la retórica cancioneril que no cultive. En algunos casos resultará insustancial o hasta tedioso, pero el lector actual de las coplas de amores (al igual que los que leyeron su *Cancionero* en su tiempo) reconocerá que muchas otras veces Encina sorprende con nuevos hallazgos expresivos y que, en cualquier caso, se mueve con gran habilidad entre los resortes de la retórica cancioneril, que era lo que fundamentalmente buscaba; en la selección de textos encinianos que he traído aquí he intentado mostrar también esa faceta. Su interés por renovar la vieja retórica de los poetas de cancionero, gastada por más de un siglo de uso, queda patente en las coplas de amores, un conjunto de poemas que merece ser reivindicado entre la poesía amatoria del reinado de los Reyes Católicos.⁸⁶

⁸⁶ Agradezco a Ángel Gómez Moreno, Nicasio Salvador Miguel y Ana Rodado las útiles observaciones que hicieron a la primera versión de este trabajo.