

POR DAR CUMPLIMIENTO A UNA DEMANDA:
ALGUNAS HUELLAS DEL DIÁLOGO EN LA
PRODUCCIÓN NO DRAMÁTICA DE JUAN DEL ENCINA

Antonio Chas Aguión
UNIVERSIDADE DE VIGO

Resumen: Coplas para acompañar obsequios solicitados y respuestas poéticas de todo tipo constituyen la huella en la lírica de Juan del Encina. Sus claves: parodia de la tradición vigente y artificiosidad formal.

Resumo: Este artigo estuda a parodia da tradición e a artificiosamente formal da poesía amorosa de Juan del Encina como mostras da influencia do diálogo naquela.

Abstract: This paper studies the parody of the tradition and formal artificioisity as basic elements wich show the influence of the dialogue in the love poetry of Juan del Encina.

La moda del cuestionamiento acerca de las más diversas materias impregna las compilaciones cancioneriles, dando lugar a diferentes modalidades dialogadas. Pero más allá de aquellos textos que constituyen auténticas conversaciones poéticas, con intervención de cada uno de los interlocutores, interrogantes y solicitudes de diferente naturaleza sirvieron como punto de partida para la elaboración de coplas individuales, no susceptibles de ser adscritas a una serie dialogada, aunque guarden con ella evidentes vínculos no siempre constatados.

Con mayor o menor énfasis la crítica ha señalado la estrecha relación que los ensayos dramáticos de Juan del Encina guardan respecto a la producción poética registrada en los cancioneros del siglo XV y principios del siglo XVI. Soslayando con frecuencia que él mismo dio cabida, entre los folios que llevó a la imprenta en 1496, a un buen número de piezas en las que es innegable una huella de su interés por las diferentes posibilidades que brindan los diálogos poéticos, se ha puesto de relieve el trasvase de léxico, métrica y aun de materia poética de la poesía

cancioneril a las églogas encinianas¹. Es cierto que no faltan observaciones acerca del desarrollo que alcanza el diálogo en los villancicos, tanto en los de carácter pastoril como en los sacros o en los lírico-amatorios, pero poco se ha escrito acerca del alcance de este mismo componente en la totalidad de la producción lírica compilada por Encina, “la más amplia, rica y sugestiva de toda su obra poética”, en palabras de su editor Miguel Á. Pérez Priego². Precisamente, en estas páginas pretendo analizar parte de esa producción lírica que ha carecido de interés para la crítica, en la que se manifiesta el apego de Encina hacia diferentes modalidades dialógicas³.

La mayor parte de la lírica amorosa de Juan del Encina corresponde a una etapa temprana de su producción literaria, compilada en su *Cancionero* de 1496⁴, que, como apuntó Ignacio

¹ Acerca de la permeabilidad de las peculiaridades propias de la lírica cancioneril en el arte dramático de Juan del Encina se han pronunciado, entre otros, Anthony V. Beysterveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid: Ínsula, 1972; Jeanne Battesti Pellegrin, “La dramatisation de la lyrique ‘cancioneril’ dans le theatre profane de Juan del Encina”, en *Juan del Encina et le theatre au 15eme siècle. Actes de la Table Ronde Internationale (France-Italie-Espagne) les 17 et 18 Octobre 1986*, Aix-en-Provence: Université d’Aix-en-Provence, 1987, pp. 57-78; Carmen Parrilla, “Encina y la ficción sentimental”, en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, pp. 123-137.

² Miguel Á. Pérez Priego, ed., Juan del Encina, *Obra completa*, Madrid: Turner (Biblioteca Castro), 1996, p. XXVI.

³ Dejo, por ello, para otra ocasión el estudio de la presencia del diálogo en otras formas literarias ensayadas por nuestro autor, como las glosas o los villancicos; en cualquier caso, remito de momento al detallado análisis temático y formal de los villancicos encinianos que llevó a cabo Manuel Calderón, “Los villancicos de Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina, op. cit.*, pp. 293-316.

⁴ Para la ordenación y análisis del código remito a los detallados trabajos de Vicente Beltrán, “Dos *Liederblätter* probablemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 41-71; “Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, 78 (1998), pp. 49-101; “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, op. cit.*, pp. 27-53.

Navarrete, constituye “the first time that large amounts of poetry that is neither religious nor moral were deemed worthy of printing”⁵. En ella se recrean temas, formas y tópicos recurrentes en la todavía pujante estética cancioneril, especialmente en lo relativo al universo sentimental. Y es precisamente en esta parcela de su producción lírica donde, retomando la tradición dialógica cuatrocentista, Encina da forma a una técnica que desarrollará posteriormente en su obra dramática: el diálogo. Su presencia se hace constante en la lírica amatoria de nuestro poeta, adoptando diversas modalidades.

1. COMPOSICIONES A UNA HIPOTÉTICA PREGUNTA

El interés que, desde los comienzos del género, suscitó entre los poetas cancioneriles el componente dialogal se deja ver en la diversidad de categorías poéticas en las que pusieron en práctica su habilidad disputativa. Entre ellas, no cabe duda de que las preguntas y respuestas fueron, si no las únicas, las más numerosas y persistentes a lo largo de toda la trayectoria evolutiva de esta poesía⁶. Asimismo, con diferente grado de interés, y con mayor o menor destreza, sucesivas generaciones de poetas de cancionero mostraron sus dotes en la versificación de recuestas, procesos, debates narrativos, debates ficticios y otra suerte de piezas en las que el diálogo constituía el eje central. Pero la habilidad en la ejecución de disputas poéticas, unida a la extraordinaria acogida dispensada por los receptores, aseguró su difusión y aun la proliferación de toda suerte de esquemas dialécticos. Por ello, incluso fuera del ámbito de los diálogos poéticos, no son infrecuentes en el corpus cancioneril las piezas poéticas que exponen como *causa scribendi* la obligación de satisfacer a una supuesta pregunta, nunca conservada –quizá

⁵ Ignacio Navarrete, “The Order of the Poems in Encina’s 1496 *Cancionero*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 72 (1995), pp. 147-163; la cita corresponde a la página 147.

⁶ Me ocupé del estudio de este género poético en mi monografía *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

porque nunca existió más allá de la imaginativa del poeta—, como si de algún modo quisieran acomodarse a un esquema conceptual bien conocido. Algunos títulos pueden servir como muestra:

ID0914⁷. [Cartagena] *Otras suyas porque unas damas le preguntaron si su amiga era casada o donzella*

ID6587. *Otras coplas de un caballero a una dama que queria partir de Valencia porque morian de pestilencia y ella le pregunto que de que manera podria ir para que defecto no la acusasen en sus atavios*

ID6740. *Coplas del Comendador Estuñiga porque unas damas le dixeron que sentia en si*

Que este esquema resultó del agrado de Juan del Encina queda probado por la insistencia con la que acude al mismo en su obra lírica. Así se aprecia en tres piezas:

ID4442. *Juan del Encina porque algunos le preguntavan qué cosa era la corte y la vida della*

ID4448. *Juan del Encina alabando a su amiga porque le preguntavan quién era*

ID4466. *Juan del Encina a una señora que le preguntó qué haría para recordar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava*

En ellas, como en las arriba citadas y aun en otras muchas⁸, no hay voluntad expresa de contestar a alguien concreto, identificado en las rúbricas o en el cuerpo del texto, sino que la hipotética pregunta —probablemente nunca formulada, o, al menos, nunca vehiculada en molde literario— es un mero pretexto para tomar la palabra sobre cualquier tema, normalmente intrascendente. El motivo que nutre la *inventio* de estas piezas, al no haber tomado forma literaria la pregunta que las origina, es siempre recogido en las rúbricas, como queda expuesto en las citas precedentes, pero también en el cuerpo del texto:

⁷ En adelante, para la identificación de los textos, me sirvo de la nomenclatura proporcionada por Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.

⁸ A este respecto, el *Cancionero* de Hernando del Castillo ofrece un buen número de textos que obedecen a este planteamiento y, casi en su totalidad, relativas a cuestiones de carácter sentimental o circunstancial. Confróntese en ID0231, 6829, 2830, 1931, 2079, 1059, 2724, 0461, 3100, 3101, 6109, 0914, 0869, 1046, 1059, 6615, 6622, 6631, 6669, 6675, 6735, 6763.

Si queréys nuevas saber
de la corte qué tal es [ID4442, vv. 1-2] ⁹

Esta interrogación ofrece a Encina la posibilidad de explayarse sobre el espacio áulico, del que era buen conocedor, en una pieza que, lejos de almiaradas visiones filtradas en algún que otro manual de gentileza¹⁰, descubre el haz y el envés de ese ámbito cortesano y de los personajes que por él pululan, sin prescindir de un más que evidente panegírico a los monarcas. Pieza, en todo caso, meticulosamente construida bajo un alambicado andamiaje retórico; sirva como muestra una de sus coplas, en las que expone su maestría en la técnica del encadenado¹¹:

Allí las damas servidas,
muy servidas y loadas,
muy loadas y miradas,
muy miradas y queridas,
muy queridas y seguidas,
muy seguidas de penados,
de penados que las vidas,
las vidas tienen perdidas,
perdidas con mil cuydados [vv. 109-117]

En otros casos alude de manera reiterada a esa hipotética pregunta, como en ID4448, donde Encina precisa ese deseo de saber tanto en el *incipit*:

Pues que tanto me mostráys
que desseáys
saber a quién amo y quiero,
plázeme que veáys
cómo no sin causa muero;

⁹ Como en adelante, para todas las citas utilizo la edición de Ana M. Rambaldo, Juan del Encina, *Obras completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1978, 3 volúmenes; la cita corresponde al vol. II, p. 30.

¹⁰ Acerca del conjunto de códigos de cortesanía he tratado en “Los manuales de gentileza en la poesía de cancionero”, en Charles Heusch (ed.), *Hommage à Michel Garvia*, número monográfico de *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 12 (2003), en prensa.

¹¹ En su *Arte de poesía castellana* Encina incluye el encadenado entre las galas de trovar, cuya técnica reside en “que en el consonante que acaba el un pie en aquél comienza el otro” (Ana M. Rambaldo, *op. cit.*, vol. I, p. 28).

y con todas mis passiones
 y ocasiones,
 por contentar y serviros,
 començar quiero a deziros
 sus faciones,
 sus gracias y perfeçiones [vv. 1-11]

como en el cabo que da fin al texto:

ya podéys ver la nobleza
 y lindeza
 désta que no medio alabo;
 que no quiero más contar
 ni alargar,
 pues ya ternéys conocido
 que con razón fuy vencido
 por amar,
 y quedo a vuestro mandar [vv. 280-288] ¹²

A lo largo de toda la composición, en medio de estos versos citados, nos ofrece un pormenorizado e hiperbólico retrato de la dama que hace de esta pieza una exquisita y rara, por original, muestra de detallismo en la elaboración de una *descriptio puellae* en la poesía cancioneril castellana. Este pasaje descriptivo muestra a las claras el conocimiento de los cánones de la poética medieval, especialmente del *Ars versificatoria* de Mathieu de Vendôme y de la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf, quienes habían fijado el patrón retórico del retrato femenino¹³, del que Encina apenas escapa en estos versos.

Pero si las dos composiciones hasta ahora comentadas en este apartado son de carácter áulico, a la manera de tantas piezas cancioneriles, una última añade una tonalidad perceptiblemente irónica: ID4466. *Juan del Enzina a una señora que le preguntó que haría para recorar, que durmía tanto que en toda la noche no recordava*. En ella,

¹² *Ibidem*, vol. III, pp. 20 y 29.

¹³ Pueden consultarse ambos textos en Edmon Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris: Edouard Champion, 1924. Asimismo, remito a las páginas que a esta figura retórica dedica Enzo Franchini en *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor*, Madrid: CSIC, 1993, pp. 309-322.

aunque se alude a algunas de los síntomas preceptuados por tantos manuales de cortesanía, como el desvelo provocado por el amor o los males que afligen al enamorado no correspondido, el poeta recurre a aquellos convencionalismos cortesanos, tantas veces fingidos¹⁴, en una pieza plagada de pícaras alusiones eufemísticas, donde, una vez más, no faltan las galas del trovar tan del gusto de Encina¹⁵. No puede, en ningún caso, hablarse de poesía burlesca; el poeta ofrece al receptor la posibilidad de lecturas dispares y aquí, en este pluriperspectivismo, radica, precisamente, el interés de la pieza.

2. COPLAS PARA ACOMPAÑAR OBSEQUIOS SOLICITADOS

Dentro de la producción lírica de Juan del Encina, un grupo de textos tienen como característica común acompañar la entrega de un regalo material previamente requerido a nuestro poeta¹⁶. Al igual que en el apartado anterior, constituye una suerte de diálogo truncado del que sólo conocemos la intervención de Encina, quien se encarga de reproducir en los epígrafes el motivo que da ocasión a estas composiciones. De nuevo, puede constatarse cómo el esquema pregunta (o, en este caso, petición de

¹⁴ A este respecto, el mismo Encina reconocía, en sus *Coplas contra quienes dicen mal de mugeres*, que: “nosotros fingimos penas / por mostrarles que penamos / mil presiones y cadenas” [ID3962, vv. 131-135; Ana M. Rambaldo, *op. cit.*, vol. III, p. 5].

¹⁵ Sólo así cabe interpretar las estrofas encadenadas construidas a partir de términos como pena y curar. Para la utilización deliberadamente ambigua de estos y otros términos llevada a cabo por los poetas de cancionero, y muy especialmente de la etapa que nos ocupa, resulta inexcusable la lectura de Keith Whinnom, *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981. Asimismo, las debilidades a que una mala interpretación de la teoría de Whinnom ha conducido por parte de la crítica son resumidas por Juan Casas, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 29-32.

¹⁶ Doy cabida en esta sección tan sólo a los textos que Encina elabora a partir de una petición previa (en este caso, de tipo material), que, de algún modo, remiten a un esquema semidialógico; sin embargo, no incluyo otras composiciones en las que es Encina quien agradece un obsequio, en tanto que carecen de ese esquema al que he aludido.

tipo material)-respuesta está en la base del patrón estructural de la lírica amatoria enciniana.

Tres de estas piezas van dirigidas a mujeres, siempre anónimas, y pueden enmarcarse en la atmósfera cortesana que envuelve buena parte de esta poesía amatoria; por ellas, descubrimos, por ejemplo, la apetencia lectora de alguna de sus corresponsales femeninas, como la que en ID4445 le solicita una cartilla para aprender a leer. A través de ocho coplas castellanas, esta solicitud obtiene respuesta en un decir que nos hace partícipes del probable trasiego de coplas más o menos frívolas en los ambientes cortesanos, trufadas de alusiones a la *humilitas* femenina:

Para aprender a leer
me pedís una cartilla;
élo a tanta maravilla
que no lo puedo creer.
Porque creo que burláys,
y es razón que no lo crea:
no ay cosa que buena sea
que vos ya no la sepáys¹⁷.

Pero, sobre todo, el poeta nos da muestras nuevamente de su maestría y virtuosismo técnico, desplegado ahora en la construcción de un verso con cada una de las letras del abecedario, versos en los que logra una apretada síntesis de la cosmovisión amatoria cortesana y, de manera especial, de dos de los tópicos más recurrentes: la excelencia de la dama y el sentimiento del enamorado, o, lo que es igual, “vuestra gracia y mi penar” (v. 24), de modo que:

es la a por el amor,
por la b vuestra beldad,
por la c la crueldad,
y la d de mi dolor (vv. 25-28)¹⁸.

¹⁷ Ana M. Rambaldo, *op. cit.*, vol. III, p. 8, vv. 9-16.

¹⁸ Y así sucesivamente, hasta completar el abecedario. Este juego poético no es del todo original en el cancionero castellano; en el *Cancionero de Herberay des Essarts* se compila un *Abecedario* anónimo [ID2304], en el que cada letra corresponde no a un verso, sino a una estrofa que finaliza, en todos los casos, con un refrán. Hay edición de Charles V. Aubrun, *Le Chansonnier espagnol*

Otras dos piezas de Encina van dirigidas a cumplir el encargo formulado por un destinatario femenino, pero, al contrario que este abecedario arriba citado, adquieren una tonalidad bien distinta. El tono serio deja paso a una nueva concepción del universo amoroso bajo un prisma paródico que no excluye la posibilidad de diferentes, y hasta antitéticas pero no excluyentes, interpretaciones, donde a la habilidad técnica se une ahora la destreza en la selección de léxico marcadamente erótico.

Un destinatario múltiple da origen a ID4471. La rúbrica no sólo expone el motivo de la pieza, sino también la tonalidad de la misma:

*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 de ellos.¹⁹*

En las seis coplas de esta pieza Encina retoma un tema bien conocido en la literatura medieval: los diferentes estados amorosos de la mujer y las razones que llevan a los galanes a elegir entre una y otra condición. Limitándonos a la poesía de cancionero, y dejando a un lado la tradición cortesana precedente, en la que tiene cabida desde los *jeux-partis*, el *De amore* del Capellán, el *Filocolo* boccacciano o el *Libro de buen amor*²⁰, ese mismo motivo había dado lugar a un decir de Nicolás Núñez compilado en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo²¹, así como a una todavía más extensa pieza en *prosimetrum* de Fernando de la Torre, el *Juego de Naypes*, en la que los estados femeninos, religiosas, viudas, casadas y solteras, son representados por cada uno de los cuatro

D'Herberay des Essarts (XVe siècle), Bordeaux: Féret et Fils Éditeurs, 1951, n° CC, pp. 188-196.

¹⁹ Ana M. Rambaldo, ed. cit., vol. III, p. 109. La negrita es mía.

²⁰ Para el análisis de este motivo en relación con la obra de Boccaccio, remito a mi trabajo "Ecos de Boccaccio en la literatura castellana del siglo XV", *Il Confronto Letterario*, 36 (2001), pp. 291-308.

²¹ ID6622. *Otra obra suya respondiendo a mosen fenollar que le pregunto que qual era mejor servir a la donzella o a la casada o a la beata o a la monja y diçe assi.*

palos de la baraja española²². Pero, a diferencia de estos dos últimos, Encina reduce el catálogo (excluyendo del mismo a las viudas) y, sobre todo, altera el tono, de manera que, sin prescindir del carácter lúdico, incorpora –y esto es lo realmente original– la parodia del *topos*. Ya no se trata tanto de advertir acerca de los peligros que comporta el servicio a las diferentes mujeres, de acuerdo con la casuística imperante, sino de ridiculizar, por medio de esta burla, la artificialidad de tanta poesía cortesana.

Tampoco está desprovista de dobles interpretaciones aquella pieza *a una señora que le pidió un gallo para correr en su nombre y él se lo embió con estas coplas* [ID4473]. Además de las connotaciones eróticas del obsequio solicitado²³, la arquitectura retórica del poema, con profusión de recursos como el políptoton (especialmente a partir de verbos como morir, vencer y correr, los tres de claras connotaciones eufemísticas), permite a Encina ofrecer, una vez más, una visión distinta de la lírica amatoria en la que se inserta. Pero, con todo, no puede obviarse, incluso en textos donde los referentes eróticos son tan explícitos, la posibilidad de diferentes lecturas, algo que el autor probablemente ha buscado de manera deliberada; no hay alusiones explícitas, sino que todo queda velado bajo una pátina que permite el juego de dobles interpretaciones, tan apreciado por los poetas del tramo final de la lírica cancioneril.

²² Hay edición de María Jesús Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983, pp. 212 y 232; estudio del poema en pp. 58-60. Véase, además, lo expuesto sobre este texto por Ana Menéndez Collera, “La figura del galán y la poesía de entretenimiento de finales del siglo XV”, en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 495-505, especialmente, pp. 501-502.

²³ Tal como nos informa I. Navarrete, “the association rooster/penis is still current in English: depending on the code applied, this one will either die in a cock fight (not the courtliest topic for a love poem), or lose its vitality at the successful completion of a love joust” (art. cit., p. 157). Véase, además, el esclarecedor trabajo de Mathew Bailey, “Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina”, *Romance Quarterly*, 36 (1989), pp. 431-443.

De naturaleza un tanto diferente es ID4436 *Juan del Encina a un amigo, gran poeta, que le rogó le glosase un villancico que avía hecho, y él, juntamente con la glosa, embióle estas coplas*. Esta composición, única de estas piezas que obedece a una petición formulada por un destinatario masculino, se inscribe en la órbita del intercambio sobre asuntos de carácter literario entre los poetas cancioneriles, tan frecuente a lo largo de todo el siglo XV y, de manera especial, de enorme recurrencia en diferentes modalidades dialogadas, herencia, quizá, de la *tenso* o el *sirventés* literario. Ahora bien, en este caso sólo se deja oír la voz de Encina. Arquitectónicamente, la composición se ajusta al patrón retórico de algunas peticiones de cancionero –y de no pocos textos dialogados–, articulada en torno a un prolongado *exordium* en el que no faltan ni la *laudatio* al destinatario ni el consabido *topos humilitatis*, técnicas con las que logra atraer la benevolencia de su destinatario hacia la calidad de la glosa de villancico requerida. Y aquí, una vez más, Juan del Encina nos ofrece un texto en el que podemos descubrir diferentes posibilidades de lectura, para constatar que esa aparente humildad y respeto dejan paso, de manera progresiva, a un sutil dardo a la habilidad técnica de su supuesto amigo²⁴. Quizá así queda justificada la anonimia del destinatario, aspecto extraño en una composición de carácter panegírico, y cobra nuevo sentido tanto el calificativo de “gran poeta”, con el que irónicamente lo obsequia en la rúbrica, como algunos de los supuestos cumplidos enunciados:

De vuestra mano emendado
según vuestro gran saber,
le daréys vos nuevo ser
si de vos fuere sellado;
aunque vaya mal trobado
si vos le sacáys la escoria,
en vuestra fragua acendrado,
será dino de memoria
según yrá muy limado (vv. 28-36).

²⁴ Para Ana M. Rambaldo la alusión a Jacob y Esaú, que Encina incluye en los versos 44 y 45 de esta composición, supone que “la ironía va más allá de la crítica literaria, abarcando dos clases sociales diametralmente opuestas que, sin embargo, se une en su hostilidad hacia el poeta” (ed. cit., vol. II, p. 27).

3. RESPUESTAS A UN TEXTO POÉTICO

Con relativa frecuencia, desde los orígenes de la poesía cancioneril, los poetas dieron respuesta en forma poética a textos en los que, de alguna manera, se sentían aludidos. No pueden considerarse pertenecientes al grupo de preguntas y respuestas, en tanto que no se formula ninguna cuestión en el texto inicial, pero, sin duda, comparten con estos textos –y con otros de un amplio grupo dialogal– no pocos rasgos definitorios.

La existencia de un texto previo, y más cuando se trata de un ataque de carácter satírico, provocó una inmediata respuesta. Así sucede con la serie poética originada por las *Coplas de las calidades de las donas* de Pere Torrellas [ID0043], punto de partida de una reacción poética en cadena que hace de este conjunto la serie más representativa de la polémica pro y antifemenina en el cancionero castellano del siglo XV. Del alcance de estas *Coplas* nos informa la existencia de hasta veintidós testimonios diferentes, de los que veinte son manuscritos –convirtiéndola en “una de las piezas más difundidas de la lírica castellana cuatrocentista”²⁵–, y, sobre todo, la inmediata reacción de respuestas poéticas en defensa de la condición femenina, de la pluma de autores procedentes de cortes tan distintas y distantes. Desde la misma corte napolitana de Alfonso V se aplican a responder Suero de Ribera [ID0199], Hugo de Urríes [ID2365] y Carvajal [ID0657]; posteriormente, desde la Castilla de Enrique IV, escriben sus defensas Antón de Montoro [ID2364] y Gómez Manrique [ID2770]. Y a Juan del Encina, en los últimos años del siglo, le corresponde el cierre de esta serie profeminista con sus *Coplas contra los que diẏen mal de mugeres* [ID6962]²⁶.

Sin duda, de entre todas las características que distinguen a los diálogos de cancionero, quizá el más relevante sea la identidad formal entre la respuesta y el texto que la origina; esto es, la respuesta “por los consonantes”, como tantas veces pone Juan

²⁵ Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977, p. 227.

²⁶ Hay edición conjunta de toda la serie en la antología de Miguel Ángel Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia, 1989, pp. 135-208.

Alfonso de Baena al frente de sus textos²⁷. Juan del Encina muestra su disposición a entrar en este juego formal en dos series poéticas para las que él es el único autor. Constituyen, por tanto, un diálogo ficticio, en el que el poeta asume voces distintas²⁸.

En ID4461 el poeta despide al amor y éste le responde adaptándose al mismo verso, rima y estrofa. En este caso, la recurrente *oppositio* cancioneril entre amor y desamor toma la forma de dos composiciones diferentes en las que poeta y Amor exponen, respectivamente, sus puntos de vista enfrentados; si el primero muestra sus deseos de despedirse, a la manera de tantas otras piezas de cancionero²⁹, el Amor le recrimina su ingratitud, recordándole que:

No te podrás apartar
de me querer y servir,
y aunque encubras el sufrir
no podrás el sospirar;
ni podrás dissimular
si en tu corazón estoy;
ni podrás tanto callar
que no muestres el penar
de la pena que te doy³⁰

²⁷ La regla de los consonantes consistía en la simetría métrico-estrófica entre una respuesta y un texto inicial, no necesariamente pregunta. Juan Alfonso de Baena suele destacar tal circunstancia en las rúbricas que preceden a estas composiciones y, probablemente por imitación, aunque en menor medida, también aparece esta especificación en otros códices; Hernando del Castillo, en su *Cancionero general*, pone al frente de la respuesta de Santillana a la petición de un cancionero formulada por su sobrino Gómez Manrique: *Respuesta del marqués por los consonantes* [ID3351].

²⁸ Para lo que concierne al análisis de los debates ficticios en la poesía de cancionero todavía siguen vigentes las aclaraciones de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes: Plihon, 1949, I, pp. 497-507.

²⁹ Las piezas de despedida de amores son constantes en la poesía cuatrocentista, constituyendo uno de los motivos temáticos más frecuentes. Entre otras, sirvan como muestra: ID0023, 0008, 0047, 2124, 2514, 0649, 0234, 0533.

³⁰ Ana M. Rambaldo, *op. cit.*, III, p. 83, vv. 46-54.

Y, si en esta respuesta prestaba su voz al Amor, en ID4449 el poeta asume una voz femenina: *Coplas que embió una señora a uno que mucho quería, porque en tiempo de pestilencia huyó quedando ella herida. Hechas por Juan del Encina*. Como contestación, de su misma pluma, ID4450 *Respuesta dél, por los mismos consonantes*.

En este intercambio Encina nos ofrece, de nuevo, una peculiar visión del amor poetizado en tantos versos de cancionero, apartándose de los cánones establecidos y adoptando una visión distanciada de los convencionalismos. Ahora, desde una óptica femenina, se nos descubre la falta de sinceridad del galán y de sus sentimientos:

No me parece, señor,
vuestro esfuerzo qual fingistes
quando vos me requeristes
a tener con vos amor;
vos, que avéys de dar favor,
media muerte ya os espanta;
ved que quedo en gran dolor
y el cuchillo a la garganta,
que el bivar no se adelanta
por tener mucho temor³¹.

Además, Encina da muestras en este intercambio de su preocupación por el virtuosismo formal, como había dejado patente en el *Arte de poesía castellana*. El conjunto que forman el texto inicial y su respuesta constituyen un auténtico muestrario de habilidad técnica. El mismo hecho de adaptarse a un rígido esquema de metros y rimas ya supone una prueba de tal dominio, pero no agota aquí las posibilidades de la serie, sino que va más allá. Cuatro versos de la pieza inicial ofrecen una muestra de las rimas *macho e fembra*, con alternancia de rima -a/-o, uno de los procedimientos más artificiosos de la agudeza cancioneril³²:

Ya mi memoria me olvida
porque estoy en vuestro olvido

³¹ *Ibidem*, p. 30.

³² Como señala Juan Casas Rigall, el grado de artificiosidad a que se llegaba en estas piezas provocó que los poetas utilizasen este recurso sólo en unos cuantos versos de sus composiciones (*op. cit.*, p. 231).

y soys muy desconocido
sin yo ser desconocida

A estos versos, con una ligera alternancia, corresponden los mismos versos, y en idéntica posición, en la respuesta; el resultado queda como sigue:

Y la mi triste partida
no creáys me fue partido,
pues agora estoy metido
en muerte más dolorida

Pero nuestro poeta todavía podía acrecentar el grado de dificultad técnica de esta serie. Para ello, logra articular ambas composiciones en torno a un mismo acróstico, integrado por las letras de su apellido, al quedar éste desvelado tras la inicial del primer verso de cada una de las seis estrofas de los dos textos. Y si la utilización de acrósticos ya suponían un grado de dificultad técnica, Encina multiplica esta dificultad al constreñirse, además, al patrón formal del texto inicial, para cumplir la regla de la identidad métrico-estrófica. Quizá, por ello, aunque no faltan ejemplos de acrósticos en la poesía de cancionero, ningún otro presenta esta complicación añadida³³. En este caso, a su dominio técnico, y al carácter de divertimento que este tipo de artificios conlleva, habría que sumar, con toda probabilidad, el interés por reivindicar su autoría, algo que concuerda con su manera de proceder en las rúbricas, “insistentemente autoatributiva”, como modo de combatir a los usurpadores, según las atinadas observaciones de Patrizia Botta³⁴.

³³ Otros ejemplos de acrósticos cancioneriles pueden encontrarse en dos composiciones de Jorge Manrique [ID6147, ID6156] o en una de Cartagena [ID4334]. En las tres se esconde el nombre de la amada. También se utiliza un recurso muy similar en las octavas iniciales de *La Celestina*, en las que, como en los textos de Encina, queda desvelada su identidad.

³⁴ Patrizia Botta, “Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende”, en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri Iberici*, Noia: Università di Padova-Universidade da Coruña-Toxosoutos (Biblioteca Filológica, 8), II, pp. 373-389.

Así pues, la lírica enciniana, y muy particularmente la lírica amatoria, ofrece no sólo un extraordinario campo de cultivo para sus futuras empresas literarias, en las que el diálogo alcanzará un más que notable desarrollo, sino que, al tiempo que recoge la tradición todavía vigente, condensa, filtra y, sobre todo, parodia la cosmovisión amatoria de las décadas precedentes. Encina expone su distancia respecto al grado de convencionalismo y artificialidad a que había llegado la poesía amatoria recogida en los cancioneros, adoptando una perspectiva irónica e incluso burlesca, tonalidad a la que contribuye en buena medida la arquitectura dialógica o semidialógica de algunas de sus composiciones –con contraste de opiniones– y, sobre todo, rompiendo el monolitismo al que nos habían acostumbrado los poetas cuatrocentistas, para ofrecer al lector la posibilidad de múltiples enfoques. Por otra parte, y tal como sucederá a lo largo de los siglos posteriores, reparará sobre todo en el grado de artificiosidad y complejidad técnica, en la *sotileza* cancioneril, a la que acude en busca de procedimientos retóricos como encadenados, políptoton, acrósticos o rimas *macho e fembra*, que hacen de esta parcela de su producción literaria un auténtico manual práctico de cuanto había teorizado en su *Arte de poesía castellana*.