



La poesía devota del Cancionero de 1496 de Juan del Encina. Estudio crítico y análisis estilístico

Blanca Ballester Morell



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència *Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.*

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia *Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.*

This doctoral thesis is licensed under the *Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.*



*La poesia devota del Cancionero de 1496 de
Juan del Encina. Estudio crítico y análisis
estilístico.*

BLANCA BALLESTER MORELL

TESI PER OPTAR AL TÍTOL DE
DOCTOR EN LITERATURA ESPANYOLA

Dirigida per:
Dra. Lola Josa

Codirigida per:
Dr. Mariano Lambea

Tutoritzada per:
Dra. Marisa Sotelo

Programa de doctorat:
Historia e invención de los textos literarios hispánicos

Departament de Filologia Hispànica
Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona

Que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados.

(Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*)

Índice

I-. Agradecimientos	7
II-. Objetivos y resultado.....	9
III-. Metodología y estructuración del trabajo.....	17
IV-. Estado de la cuestión	19
4.1-. «La qual fe yo creo y sigo»	25
4.2-. «Y porque no pensasen que toda su obra era pastoril»	28
4.3-. «Bien creo será servida con esta pequeña obra».....	30
4.4-. «Que cuando era zagalito/ no sabía casi nada»	31
4.5-. «Tenme por de los mejores»	31
4.6-. «Mas yo, por christiano, jamás les perdono/ la injuria que sufren de perros paganos»	33
4.7-. «A la fe, unos dirán que eres lloco/ los otros que vales poco [...] Lo que dizen bien lo sé»	34
V-. Estudio introductorio. La religiosidad tardo-medieval y sus consecuencias literarias.....	45
5.1-. El predominio de lo sagrado	45
5.2-. Las corrientes espirituales de la Baja Edad Media y su confluencia en el <i>Cancionero</i>	53
5.3-. Disposición de la poesía devota del <i>Cancionero</i>	81
5.4-. Poemas escritos con motivo de las principales fiestas litúrgicas	93
5.4.1-. La exégesis y el alegorismo medieval.....	97
5.4.2-. La <i>devotio moderna</i> y su proyección franciscana	107
5.5-. La degradación de lo sagrado y la poesía de tipo promocional.....	111
5.6-. El estoicismo cristiano y el tópico del menosprecio del mundo	117
5.7-. La traducción a finales de la Edad Media.....	125
5.7.1-. La controvertida traducción bíblica	133
5.7.2-. Causas y motivos de la traslación de textos litúrgicos a lengua vernácula: ¿ejercicio pedagógico, breviario personal o práctica ritual?	137

5.8-	<i>Natividad de nuestro Salvador</i>	147
5.9-	<i>Fiesta de los tres Reyes Magos</i>	163
5.10-	<i>A la gloriosa Madre de Dios [...]</i>	169
5.11-	<i>Al Crucifijo</i>	173
5.12-	<i>Fiesta de la Resurrección</i>	179
5.13-	<i>Fiesta de la Assunción de nuestra Señora</i>	185
5.14-	<i>En alabanza y loor de la gloriosa Reyna de los cielos</i>	193
5.15-	<i>En loor de una yglesia de Nuestra Señora [...]</i>	195
5.16-	<i>En alabanza de una yglesia de Nuestra Señora</i>	199
5.17-	<i>Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris</i>	203
5.18-	<i>Quicumque vult salvus, etc</i>	213
5.19-	<i>Miserere mei Deus, etc</i>	219
5.20-	<i>Benedictus dominus Deus Israel, etc</i>	223
5.21-	<i>Magnificat anima mea, etc</i>	225
5.22-	<i>Nunc dimittis, etc</i>	229
5.23-	<i>Ave maris stella, etc</i>	231
5.24-	<i>Quem terra pontus, etc. y O gloriosa Domina, etc</i>	235
5.25-	<i>Memento salutis Autor, etc</i>	237
5.26-	<i>Vexilla regis, etc</i>	239
5.27-	<i>Te Deum laudamus, etc</i>	241
5.28-	<i>Gloria in excelsis Deo, etc</i>	243
5.29-	<i>Pater Noster, etc</i>	247
5.30-	<i>Ave María, etc</i>	249
5.31-	<i>Credo in Deum, etc</i>	251
5.32-	<i>Salve Regina, etc</i>	253
5.33-	<i>Regina celi latere, etc</i>	255
VI-	Estudio métrico	257
VII-	Estudio crítico	261
7.1-	<i>Natividad de nuestro Salvador</i>	261
7.2-	<i>Fiesta de los tres Reyes Magos</i>	311

7.3-	<i>A la gloriosa Madre de Dios [...]</i>	327
7.4-	<i>Al Crucifijo</i>	335
7.5-	<i>Fiesta de la Resurrección</i>	343
7.6-	<i>Fiesta de la Assunción de nuestra Señora</i>	363
7.7-	<i>En alabanza y loor de la gloriosa Reyna de los cielos</i>	399
7.8-	<i>En loor de una yglesia de Nuestra Señora [...]</i>	405
7.9-	<i>En alabanza de una yglesia de Nuestra Señora</i>	413
7.10-	<i>Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris</i>	423
7.11-	<i>Quicumque vult salvus, etc</i>	437
7.12-	<i>Miserere mei Deus, etc</i>	445
7.13-	<i>Benedictus dominus Deus Israel, etc</i>	449
7.14-	<i>Magnificat anima mea, etc</i>	453
7.15-	<i>Nunc dimittis, etc</i>	455
7.16-	<i>Ave maris stella, etc</i>	457
7.17-	<i>Quem terra pontus, etc</i>	461
7.18-	<i>O gloriosa Domina, etc</i>	463
7.19-	<i>Memento salutis Autor, etc</i>	467
7.20-	<i>Vexilla regis, etc</i>	471
7.21-	<i>Te Deum laudamus, etc</i>	475
7.22-	<i>Gloria in excelsis Deo, etc</i>	481
7.23-	<i>Pater Noster, etc</i>	483
7.24-	<i>Ave María, etc</i>	485
7.25-	<i>Credo in Deum, etc</i>	487
7.26-	<i>Salve Regina, etc</i>	489
7.27-	<i>Regina celi latere, etc</i>	493
VIII-	Conclusiones	495
IX-	Bibliografía	505

Agradecimientos

No quisiera presentar este trabajo sin dedicar unas palabras de sentido agradecimiento a aquellas personas que, generosamente, han decidido acompañarme durante estos años de investigación. Sin ellos, a ciencia cierta, este trabajo no hubiera visto la luz.

En primer lugar, quisiera darle las gracias a Ángel Ballester, Inmaculada Morell y Guillermo Poppelreuter, ya que, su cariño, su altruismo y compañía han resultado determinantes para mí.

También, mi absoluta gratitud a la Dra. Lola Josa por su entrega, su entusiasmo y por el magisterio de por vida que me llevo de estos años a su lado, y, al Dr. Mariano Lambea por orientarme y aconsejarme con dedicación y paciencia durante este periodo. Asimismo, quisiera agradecerles encarecidamente a ambos el haber podido formar parte de *Aula Música Poética*, Grupo de Investigación consolidado y financiado por la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 973), e, igualmente, a la propia Universitat de Barcelona por permitir el desarrollo de este tipo de plataformas de investigación.

De igual modo, quisiera referir una mención especial a mis compañeros del Grupo de Investigación: a Jordi Bermejo, por su dedicación y ánimo; a Marta Cobo por su solicitud y afecto; a Gastón Gilabert por su amistad y consejo y a Mar Puchau, por su complicidad y compañerismo.

Igualmente, y por último, quisiera agradecer los interesantes consejos, recomendaciones y sugerencias que, durante la investigación, me fueron brindando el Dr. Raimon Arola, y el Dr. Carlos Vaíllo así como mi reconocimiento hacia la Dra. Marisa Sotelo.

Objetivos y resultados

El propósito de alumbrar un trabajo como el siguiente, no podría comprenderse sin tener en cuenta la excelente labor docente llevada a cabo por la Doctora Lola Josa en la *Universitat de Barcelona*. Su magisterio ha resultado fundamental en mi carrera académica, ya que sus enseñanzas fueron las que determinaron mi inclinación hacia la investigación de una época tan interesante como los *Siglos de Oro* hispánicos.

Del mismo modo, el hecho de formar parte, desde 2010, de *Aula Música Poética*, Grupo de Investigación consolidado y financiado por la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 973) me permitió conocer, de primera mano, la intensa labor de edición interdisciplinaria de textos poético-musicales llevada a cabo, conjuntamente, por el Doctor Mariano Lambea y la Doctora Lola Josa. Este hecho, sin duda condicionó mi elección de un autor tan multifacético como es Juan del Encina, ya que, su condición de poeta, compositor y dramaturgo se ajustaba perfectamente al objeto de nuestras investigaciones, e, igualmente, resultaba una evidencia que gran parte de su obra se había abordado de manera superficial al no tenerse en cuenta el carácter misceláneo de la misma. De esta manera, uno de los puntos que, desde un primer momento, fundamentó la concepción de este trabajo fue el interés por entender las imbricaciones existentes, en el umbral del Renacimiento, entre poesía, música y teatro. Pero, en cuanto a esto, resultaba innegable que, la concepción de Encina como "padre" del teatro español, había condicionado, manifiestamente, la desatención, por parte de la crítica, de su producción lírica. Teniendo en cuenta tal desajuste en torno a la obra enciniana, y, atendiendo a la demanda expuesta por la crítica especializada, finalmente decidimos detenernos, específicamente, en el análisis de su producción poética. De igual modo, la escasez de estudios existentes en torno a la espiritualidad de la Baja Edad Media, así como el profundo estado de abandono en el que se encontraban los poemas devotos del *Cancionero* de 1496, nos impulsó a centrar nuestra

investigación en dicho segmento de la *opera magna* enciniana, pero, sin olvidar en ningún momento su carácter integral.

Ciertamente, el hecho de que Juan del Encina haya venido considerándose tradicionalmente como el "patriarca" del teatro español ha determinado la desatención, por parte de la crítica, de sus trabajos poéticos. Esta circunstancia, constatada en los últimos años por la mayoría de especialistas, ponía de relieve la necesidad de que la obra enciniana contara con estudios críticos de su poesía, ya que, el hecho de exaltar sus composiciones dramáticas había condicionado sobremanera el menosprecio de sus textos poéticos. Por ello, teniendo en cuenta el vacío crítico existente en los estudios literarios, y atendiendo a la demanda expuesta por especialistas versados en la obra enciniana, nuestro propósito al concebir un trabajo como el que sigue ha sido el de contribuir al cumplimiento de dicha solicitud.

Asimismo, al llevar a cabo la labor de revisión de los trabajos tanto críticos como de edición en torno a la poesía de Encina percibimos, de manera inmediata, que los poemas recogidos en la sección de poesía devota eran los que reclamaban más atención, pues la poesía religiosa del *Cancionero*, a diferencia de lo que ocurre en relación a las canciones o los villancicos, presentaba un estado de descuido y arrinconamiento mayor. Exceptuando los meritorios (aunque aproximativos) trabajos de San José Lera y Bustos Táuler¹, los poemas devotos no solo no habían sido abordados, sino que, generalmente, componían el conjunto más despreciado por la crítica. Igualmente, resultaba evidente que muchas de las opiniones vertidas por los eruditos respondían a la repetición mecánica e irreflexiva de tópicos, y no a un verdadero análisis de los textos. Así, el estudio exhaustivo y riguroso de la sección devota se imponía como exigencia.

¹ Javier San José Lera: «Juan del Encina y los modelos exegeticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento», en *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1999. pp. 183-204; Álvaro Bustos Táuler, *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.

Dicho esto, y fijado ya nuestro propósito, ante tal empresa se nos presentaban ciertas dificultades. Por un lado, las limitaciones propias del hecho de afrontar una materia como la espiritualidad, y, por otro, la falta de información a cerca de la finalidad y uso, que, en su momento, debían tener el tipo de composiciones que conforman el conjunto. Pero, a pesar de ello, el análisis de los propios textos, así como el del contexto en el que vieron la luz, nos han ido ayudando a desentrañar los porqués de la composición y disposición de las veintisiete obras que conforman la sección devota del *Cancionero*. A pesar de que, formalmente, éstas se revelen como unas composiciones tan aparentemente dispares, todas ellas responden a un objetivo común, y todas ellas destilan las particularidades propias del declinar medieval.

De este modo, en primer lugar hemos podido determinar que las mencionadas muestras textuales constituyen, en sí mismas, un ejemplo fehaciente de las distintas formas que tomó la espiritualidad en la Baja Edad Media. Encina, como autor característico del ocaso medieval, y siendo natural de la ciudad de Salamanca, tuvo el privilegio de hallarse en un momento histórico sin precedentes y tomar parte del periodo de mayor desarrollo de la teología salmantina. Dicha circunstancia, condicionó sobremanera la idiosincrasia del conjunto de su producción artística, y perfiló muchas de las tentativas perseguidas al concebir su obra. En el caso de los versos devotos del *Cancionero*, el momento de intersección que supusieron los últimos años del siglo XV, sumado a la condición de Salamanca como uno de los centros espirituales cardinales de Europa, nos ha permitido constatar, en sus versos, el viraje progresivo que se da, en ese período, de un tipo de enunciado religioso marcado por el agotamiento de los métodos de pensamiento medievales a otro que, en consecuencia, irá detallándose por su oposición frontal a lo especulativo, por el interés por volver a vincular la religiosidad con la vida, por su entidad moral y ética, y, particularmente, por su sujeción a la creación literaria. Manifiestamente, en la sección devota hemos podido detectar tanto demostraciones de la versión más ortodoxa y dogmática de la espiritualidad, como testimonios propios de la propensión gradual hacia un tipo de religiosidad

más natural y espontánea, y, por tanto, más afín a expresiones piadosas tales como el sermón, corroborando, de esta manera, las confluencias propias de los periodos de transición. Encina es autor de encrucijada, y por lo tanto de encuentro, así que en sus veintisiete composiciones devotas hemos valorado cómo logra condensar todos los matices de la espiritualidad medieval hasta llevarlos, incluso, a su propio agotamiento, pero cómo, al mismo tiempo, en sus versos también van apuntándose ya las bases que cimentarán el nuevo sentir. De este modo, resulta lógico que, a lo largo de nuestra investigación, hayamos podido ratificar cómo nuestro autor va aproximándose al mensaje cristiano, unas veces a través de la explicación exegética de raigambre escolástica, otras mediante el discurso sermonario y los mecanismos propios de la *devotio moderna*, o, también, directamente a través de la traducción literal de la materia sagrada. Asimismo, el acercamiento al hecho sagrado desde su vertiente más popular resulta básico en la sección, sobre todo para entender la aparición de dos muestras poéticas como las dedicadas a la inauguración de templos. Sin lugar a dudas, la sección devota es un ejemplar literario que nos permite no solo garantizar la profunda religiosidad del Medievo y los matices que ésta irá tomando con la llegada de la nueva sensibilidad, sino desentrañar las particularidades e, incluso, contradicciones propias de un periodo de transformación como es la Baja Edad Media.

Del mismo modo, y contextualizado ya el conjunto en sus circunstancias, en segundo lugar cabía esclarecer los porqués de la constitución de dicha serie de obras; la finalidad o meta que posiblemente movió a Encina a la hora de concebir una sección como la devota. Dicha tarea, se revelaba harto comprometida, ya que, en relación a los textos de cariz religioso, el desconocimiento de los elementos para-textuales que los circundaba en la época, nos impedía conocer el auténtico propósito de su creación. Pero, igualmente, y gracias a ciertos datos que seguidamente apuntaremos, nuestra investigación partía de la hipótesis de que, con la creación de la sección devota, el poeta salmantino perseguiría decididamente un plan didáctico. No sabemos, a ciencia cierta, si el conjunto constituía un devocionario dirigido a la duquesa de Alba, un grupo de ejercicios académicos o si alguno de los textos

que la conforman asumían una finalidad litúrgica, pero, sin lugar a dudas, hay elementos que nos han permitido ir desvelando el perfil pedagógico de la gran mayoría de dichos textos.

En cuanto a esto, resulta esencial apuntar, en primer lugar, que la mayoría de poemas devotos –según los datos que el propio autor indica–, estarían escritos a una edad muy temprana y en los años en los que Encina se encontraría estudiando en las aulas salmantinas. Así, resulta lógico que en muchos de ellos hayamos podido constatar huellas evidentes de procedimientos escolares cuyo objeto sería el de ir clarificando la materia sagrada. Verdaderamente, nuestro autor, al crear los poemas devotos del *Cancionero*, tiene como modelo un tipo de expresión poética marcada por su vinculación a lo escolar y por su entidad didáctica; y, por este motivo, muchas de sus piezas –sobre todo las de entidad alegórica– no son, sino, ejercicios hechos al modo escolástico en los que, claramente, sale a relucir el vínculo sustantivo entre materia religiosa y rutinas escolares.

Asimismo, también resulta paradigmático que el poeta salmantino abra su *opera magna* con un tratado poético; esto es, con una serie de postulados teóricos con los que delimitar, pedagógicamente, las cuestiones principales del ejercicio poético antes de ofrecer el conjunto de su poesía. El *Arte de poesía castellana* abriga un fondo instructivo evidente, y, además, en él, Encina nos ofrece las claves para entender sus móviles y objetivos a la hora de concebir tanto la poesía devota como su proyecto artístico en general. En sus páginas advertimos como nuestro autor destaca precisamente la entidad práctica de la poesía y su utilidad a la hora de mover a los hombres a unos fines determinados. Así, mediante el ejercicio poético, el creador no busca resueltamente la composición de un artefacto lírico que destaque solo por su armonía y belleza, sino por su eficacia. Encina, como se expone en el *Arte*, concibe su poesía de carácter devoto como una herramienta de gran utilidad a la hora de divulgar los presupuestos de la fe cristiana. Siguiendo los pasos de su maestro Nebrija, defiende que tanto la lengua como la poesía castellana están en un momento de desarrollo y florecimiento tales que gozan de plena

licencia para abordar la materia sagrada. De esta manera, cobra pleno sentido que de las veintisiete composiciones de la sección, diecisiete sean traducciones a lengua vernácula de textos sagrados, ya que, con ellas, nuestro autor parece querer, simple y llanamente, trasladar la Palabra Sagrada al castellano para que su mensaje devenga lo más accesible posible. Con nuestro estudio, hemos podido determinar que, con estos textos, el poeta salmantino, indudablemente, quiere trasladar el mensaje cristiano a la lengua vulgar del modo más exacto y riguroso posible, no solo por el hecho de que el discurso sagrado sea perfecto en sí mismo y éste deba sufrir la mínima alteración en el proceso de traducción, sino para que su dogma penetre de manera más eficaz en las almas de los fieles. Al concebir traducciones tan apegadas al texto original y no recurrir a la glosa, el autor del *Cancionero* –como aparece fijado en su tratado a propósito de los himnos²– está demostrando la entidad pedagógica de sus textos devotos, su defensa del poder persuasivo del arte poético, y su interés por hacer que el mensaje cristiano sea inteligible y cale en el ánimo de los feligreses.

Igualmente, cabe destacar también que, con dicha tentativa, Encina despliega en sus versos las particularidades de la sensibilidad en ciernes, pues, con nuestro trabajo, hemos podido ir corroborando cómo el poeta salmantino va decidiéndose, progresivamente, por un tipo de expresión más clara, sencilla, natural y directa, con la que poder otorgar a sus lectores modelos de comportamiento y ejemplos de virtud como Cristo o la Virgen con los que poder instruirles en el arte tanto del bien vivir como del bien morir. Al igual que apuntábamos más arriba, la nueva devoción apuesta por un tipo de religiosidad menos especulativa, y su distinción reside en el pretensión de lograr que la religión adquiriera un mayor impacto sobre la propia existencia. Por ello, resulta lógico que ésta se apoye en las lenguas vernáculas y en el arte literario. La llegada de la nueva sensibilidad reclama un tipo de expresión que se vaya alejando del retoricismo y de todo aquello ceremonioso y ampuloso, y destaque por su condición práctica y funcional, es decir, por su capacidad de

² Juan del Encina, *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978. pp. 13-14.

impacto. La poesía devota enciniana ve la luz alrededor de 1496; momento en el que la lengua, el arte y la religión se convierten en instrumentos inestimable al servicio del Imperio. Por tanto, resulta evidente que, en sus textos religiosos, Encina abogue por la eficacia poética.

Concluyentemente, tras haber analizado el conjunto de poesía devota, así como el contexto en el que vio la luz, hemos podido determinar que uno de los asientos fundamentales del proyecto artístico enciniano es la entidad didáctica y divulgativa de sus textos. Según nuestro criterio, resulta indiscutible que éste es el principal fin perseguido por nuestro autor en la sección devota, y dicho dato, esclarecería decisivamente el alto grado de concordancias y correlaciones existentes entre la obra religiosa enciniana y la de dos predicadores franciscanos como son fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino. Por supuesto, no tenemos constancia de que los poemas religiosos de Encina estuvieran destinados a la predicación, pero el perfil pedagógico de los mismos es incuestionable. A diferencia de sus contemporáneos, Encina no parece derivar su pretensión instructiva hacia la predicación, pero ésta sí parece encaminarse hacia lo dramático. Verdaderamente, con sus églogas religiosas, Encina consigue que, lo que en la poesía se nos revelaba como algo más rudimentario, en el teatro vaya tomando forma. El hecho de concebir la presencia de un público le brinda a nuestro poeta la posibilidad de involucrar a los oyentes directamente en el mismísimo suceso bíblico, logrando, de esta manera, llevar hasta las últimas consecuencias su tentativa de divulgación del mensaje cristiano.

Por tanto, y tras haber llevado a cabo nuestro estudio, creemos que la poesía religiosa del *Cancionero* constituye una muestra insustituible en la que quedan ya perfectamente fijadas las bases del proyecto artístico enciniano (dignificación de la lengua vernácula, capacidad divulgativa del arte, concepción del trabajo artístico como una práctica interdisciplinaria, ennoblecimiento de lo popular, etc.), y gracias a la que hemos podido ir certificando la importancia que la poesía y la lengua castellana tienen en el desarrollo de la espiritualidad de la Baja Edad Media.

Metodología y estructuración del trabajo

Para llevar a cabo nuestro propósito; presentar el estudio de la sección de poesía devota del *Cancionero* de 1496, hemos elaborado un corpus de veintisiete composiciones, dejando a un lado, por tanto, el poema «Coplas en loor del apostol sant Pedro», incluida en la *opera magna* a partir de la edición de 1505 impresa en Burgos.

Asimismo, a la hora de abordar nuestra labor, decidimos dividir el trabajo en tres apartados diferentes. Por un lado, la parte teórica y metodológica, por otro, la analítica, y, finalmente, la referente a las conclusiones derivadas de nuestra investigación.

Así, el primero de ellos estaría compuesto por el capítulo (*Objetivos y resultados*) en el que se exponen los presupuestos de los que partíamos al comenzar nuestro examen, y la trayectoria hacia dónde fue derivando, progresivamente, la investigación. Seguidamente, aparece el (*Estado de la cuestión*) en el que se ofrecen los resultados del análisis de la bibliografía generada a propósito de Juan del Encina y su producción poética, y, finalmente el (*Estudio introductorio. La religiosidad tardo-medieval y sus consecuencias literarias*) en el que se examina el conjunto de poesía religiosa del *Cancionero* enmarcándola en sus coordenadas tanto históricas como espirituales. En dicha división, se analiza, a su vez, la disposición de la sección devota y se ofrece un estudio particular de las veintisiete composiciones del conjunto.

Tras ello, el segundo apartado corresponde al segmento más analítico de nuestro trabajo, y, éste lo conforman el apartado (*Estudio métrico*), y (*Estudio crítico*) respectivamente. En el primero de ellos hemos abordados las cuestiones referentes a la métrica de los veintisiete poemas de la sección devota (número de versos, tipo de estrofa y esquema métrico), y, en el segundo, presentamos cada una de las composiciones analizadas en el correspondiente apartado crítico.

Finalmente, el último apartado corresponde a la exposición de las distintas conclusiones derivadas tanto del estudio teórico como del analítico.

De igual modo, en cuanto a la fijación del texto, cabe señalar que nuestro método de trabajo responde, en gran medida, a la técnica propuesta por Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual*¹.

¹ Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001.

Estado de la cuestión

El *Cancionero* de Juan del Encina es una obra que, a pesar de amalgamar en sí diferentes temas, géneros y registros, constituye un ejemplo de armonía y coherencia. Formalmente, y como advirtieron en su momento Ignacio Navarrete, Vicente Beltrán y Bustos Táuler¹, en él nada resulta aleatorio o circunstancial, pues la disposición que concibió el autor para su edición de 1496 permite corporeizar el hilo argumental que cohesiona toda la composición y que parte del *Arte de poesía castellana* y de la poesía devota, y culmina en las églogas – primeras muestras dramáticas del autor—. Así, a pesar de que en el siguiente trabajo hayamos decidido centrarnos en una sección del conjunto de la *opera magna* enciniana con el propósito de analizarla a la luz de los acontecimientos espirituales de la Baja Edad Media, no debe olvidarse que tanto las muestras poéticas, dramáticas y musicales de Encina deben entenderse como las distintas manifestaciones de un mismo proyecto artístico; como diferentes procederes a la hora de abordar una misma realidad. Esta concepción del *Cancionero* como obra total resulta básica, y cualquier estudio sobre ella debe girar en torno a su carácter integral, ya que, ante la producción de un autor que se nos revela tan complejo y misceláneo, debemos tener especial cuidado al analizar un aspecto aislado de su genio artístico. En cuanto a esto, el trabajo de Van Beysterveldt, titulado *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* resulta paradigmático, pues este especialista demostró que las distintas secciones del *Cancionero* se corresponden y complementan entre sí, y certificó la imposibilidad de entender los tanteos dramáticos de Encina sin tener en cuenta su asiento poético.

Precisamente, el argumento expuesto por Van Beysterveldt constituye una cuestión cardinal en cuanto a los estudios encinianos – sino la más

¹ Ignacio Navarrete, «The order of the poems in Encina's 1496 Cancionero», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72 (1995), pp. 147-163. Vicente Beltrán, «Tipología y génesis de los cancioneros. El Cancionero de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, (1999), pp. 27-53. Bustos Táuler, *op.cit.*

importante—, pues, la actitud seguida por la crítica respecto a su producción poética ha sido, o bien la de desamparo, o la de inconsistencia analítica. Ciertamente, si examinamos el conjunto de bibliografía generada a propósito de Juan del Encina, advertimos, —no sin sorpresa—, la escasez de estudios dedicados a sus trabajos poéticos, y nos asalta la pregunta de por qué la crítica ha descuidado de tal manera la obra lírica de uno de los primeros poetas españoles que gozó del gran privilegio de reunir toda su obra en un cancionero único y personal. El gran número de reediciones del *Cancionero* hechas entre 1496 y 1516, la vinculación de sus textos a figuras como los duques de Alba, los Reyes Católicos y el príncipe Juan, o el hecho de que él mismo declare el éxito de sus textos («Y tan bien porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías que como mensagerasavía embiado adelante, que ya no mías más ajenas se podían llamar²»), nos permite demostrar la notoriedad y relevancia de Encina como poeta a finales del siglo XV. Por tanto, teniendo en cuenta estos datos, ¿qué podrían condicionar el olvido, y, en ocasiones, el desaire de la crítica ante la producción poética enciniana? ¿Por qué la mayoría de trabajos y comentarios críticos versan sobre sus tanteos dramáticos y no sobre su extensa y prolífica labor poética? Sin duda, el hecho de que el autor salmantino haya venido considerándose como "padre" o iniciador del teatro español ha supuesto que el Encina dramaturgo haya eclipsado casi por completo al Encina poeta: «La contribución de Encina al teatro es indudablemente mucho más significativa que la que ha hecho a la poesía y a la música³».

Al analizar los principales estudios dedicados a la labor artística enciniana, observamos que comentarios como éste enunciado por Zimic resultan ser una constante, y, la repetición sistemática de dicha realidad —hecha ya tópico— ha condicionado la desestimación por descarte de su obra poética. En consecuencia, y como muy bien advirtió Senabre, Encina se nos presenta como un autor eminentemente dramático que, ocasionalmente, cultivó el arte poético y el musical:

² Rambaldo, *op.cit.*, p. 32.

³ Stanislav Zimic, *Teatro y poesía: Juan del Encina*, Madrid, Taurus, 1986, p. 44.

La obra de Juan del Encina presenta dos facetas diferentes y bien marcadas: por un lado se encuentra su poesía; por otro, el incipiente teatro de sus églogas. La crítica se ha encargado de acentuar esa distinción presentado, además, una atención muy diversa a cada una de las dos vertientes. Mientras la poesía se ha visto despachada, por lo general, con unos cuantos juicios someros, las piezas teatrales han sido objeto de múltiples ediciones y estudios, de modo que la imagen que podríamos considerar canónica de Encina, la resultante de siglo y medio de estudios literarios, es la de un autor teatral que, además, escribió algunos poemitas.⁴

Efectivamente, y como podemos apreciar en estas palabras, se trata de una realidad que en los últimos años se ha ido evidenciando, y en trabajos recientes advertimos que ciertos especialistas han ido apuntando las inexactitudes en las que la crítica ha persistido dependiendo del género cultivado por nuestro autor. Por ello, no resulta de extrañar que, por ejemplo, Rambaldo presentara el estudio preliminar de su edición de las obras completas de Encina con las siguientes palabras:

Según Menéndez Pelayo, Juan del Encina es "el ingenio más digno de estudio entre cuantos florecieron en tiempos de los Reyes Católicos". La escasez de ediciones de su *Cancionero* ha hecho, sin embargo, que el aspecto poético de este autor haya quedado casi totalmente abandonado en nuestros días en pro de su obra dramática.⁵

O, que, también, Battistesa nos ofrezca una consideración tan esclarecedora como la siguiente: «Reducirlo [a Encina], como suele ser usual, a mero poeta bucólico y rústico patriarca del primitivo teatro castellano, es empobrecerlo»⁶.

Por supuesto tiene razón el profesor Battistesa cuando afirma que dicha actitud merma el proyecto artístico enciniano, y, a pesar de advertencias como éstas, la insistencia habitual en la notoriedad de la vertiente dramática de la obra enciniana ha llevado a la mayoría a pensar que, en el conjunto de su obra, lo poético funciona como algo complementario a lo teatral, obviando, en consecuencia, la importancia que el autor le concedió siempre a la poesía⁷. Por

⁴ Ricardo Senabre, «Poesía y poética de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). p. 205.

⁵ Rambaldo, *op.cit.*, p. 7.

⁶ Angel Battistesa, *Canciones*, Buenos Aires, Editoria Argentina, 1941. p. 14.

⁷ «Suficientemente creo aver provado la autoridad y antigüedad de la poesía y en cuánta estima fue tenuta acerca de los antiguos y de los nuestros, aunque algunos ay que, queriendo

ejemplo, si, como recomienda Senabre, consultamos (a modo de panorámica) las diferentes historias de la literatura española publicadas en los últimos tiempos, observamos que, en la mayoría de ellas, las menciones a la obra poética de Encina son más bien escasas, en cambio los artículos dedicados a sus méritos dramáticos están siempre presentes⁸. En la *Historia general de las literaturas hispánicas*⁹ advertimos que al teatro de Encina se le concede un artículo titulado «El teatro sistematizado», en cambio, toda su poesía queda resumida en una sola frase en la que se apunta la tendencia del poeta al cultivo de la canción popular. También, en la *Historia de la literatura española*¹⁰ de Alborg podemos observar cómo al dramaturgo se le dedica un estudio de seis páginas, y, en cambio, el poeta-músico debe conformarse con uno de una página. Asimismo, en la *Historia y crítica de la literatura española*¹¹, López Morales y Rosalie Gimeno dedican, respectivamente, dos estudios de gran extensión a la obra teatral de Encina, en cambio, sobre la poesía enciniana no hay estudio alguno y se nos remite directamente a una bibliografía de consulta. Con todo, parece que solo en el *Manual de literatura española*¹² y en la *Historia de la literatura española e hispanoamericana*¹³ de Valbuena Prat se intenta enmendar dicho desajuste. En el *Manual*, aunque integrado en el apartado de teatro, se dedica un anexo a la obra poética de Encina en el que, precisamente, se pone el acento en la falta de atención que ha recibido la lírica enciniana por parte de la crítica:

Dentro de la obra no dramática de Encina, hay que subrayar la importancia de sus poemas de corte tradicional. Esos poemillas son obras definitivas, mucho más logradas que sus intentos dramáticos. El relieve que se ha dado al teatro se debe a que abre una etapa, el olvido en que se tiene su obra lírico-musical

parecer graves y severos, malinamente la destierran de entre los humanos como ciencia ociosa, bolviendo a la facultad la culpa de aquellos que mal usan della [...]». Rambaldo, *op cit.*, pp. 12-13.

⁸ «Sin embargo, a vuelta de noticias sumarias, envejecidas si no tradicionalmente equivocadas, hay antologías que sólo reproducen un breve fragmento de égloga escénica o un par de villancicos, y eso es todo». Battistessa, *op. cit.*, 12.

⁹ Guillermo Díaz-Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968. (VOL II).

¹⁰ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1975. (VOL I).

¹¹ Alan Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979. (VOL I).

¹² Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, Navarra, Cénlit ediciones, 1980-2005. (VOL I).

¹³ Ángel Valbuena Prat y Agustín del Saz, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Juventud, 1986.

obedece a que es la culminación y el broche (de oro, ciertamente) de una época: la Edad Media.¹⁴

En definitiva, y teniendo en cuenta tanto las opiniones vertidas por la crítica historiográfica como la especializada, podríamos decir que, en términos generales, la tendencia de los expertos ha sido la de abordar la vertiente dramática del proyecto enciniano en claro detrimento de su obra poética. Sin embargo, y aunque resulte paradójico, la mayoría de especialistas en la obra del poeta salmantino (a pesar de que dicha creencia no acabe materializándose en sus trabajos) afirman que el valor y la originalidad de Encina reside, justamente, en su poesía lírica de arte menor. En este punto vuelven a nosotros las palabras de Pedraza y Rodríguez: «Esos poemillas son obras definitivas, mucho más logradas que sus intentos dramáticos»¹⁵, o las siguientes de Domingo Ynduráin: «[...] es en este tipo de reelaboraciones tradicionales o popularizantes donde hay que buscar lo más valioso de Encina»¹⁶. También, Pérez Priego, en su ensayo «Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica» expone: «La producción lírica de Encina es, con todo, la más amplia, rica y sugestiva de toda su obra»¹⁷, y Orlando Martínez no duda en ofrecernos una afirmación como la que sigue:

Encina contribuyó a perfeccionar la poesía castellana, siendo el primero que imprimió a la *letrilla* la espontaneidad y la gracia que autores posteriores habían de darle, no teniendo rival en su época como autor lírico.¹⁸

Como vemos, la mayoría de estudiosos resaltan los méritos poéticos de Encina, pero, lamentablemente, estas afirmaciones no suelen tener como consecuencia y feliz resultado la aparición, en el horizonte crítico, de estudios cabales y rigurosos sobre la dimensión poética del proyecto enciniano. Así, la poesía de Encina acaba, o no abordándose, o despachándose de manera atropellada y rudimentaria, y los aspectos que suelen señalarse de ella

¹⁴ Pedraza y Rodríguez, *op.cit.*, p. 268.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Domingo Ynduráin, «Juan del Encina y el Humanismo», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 268.

¹⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, «Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica», *Estudios sobre la poesía del s.XV*, (2004), p. 231.

¹⁸ Orlando Martínez, «Juan del Encina, el músico poeta», *Discurso de ingreso pronunciado en la sección de música, pronunciado en sesión solemne el 28 de Junio*, La Habana, (1951), p. 28.

responden a cuestiones más bien baladíes y superficiales. En cuanto a esto, resultan representativas las palabras que, por ejemplo, Cotarelo apostillaba en la introducción de la edición del *Cancionero* de la Real Academia, en las que se puede observar perfectamente el tipo de comentario trivial que, tradicionalmente, ha acompañado a las realizaciones poéticas de Encina:

Todo cuanto se diga en alabanza de estas poesías, ligeras cuanto se quiera, pero graciosas, alegres, sabrosas y dulces como las frutas del campo y olorosas como el tomillo y el romero.¹⁹

Por suerte, cada vez vamos contando con trabajos en torno a la poética de Encina en los que se revisan las opiniones adquiridas por repetición ciega, y en los que el estudio pormenorizado de los textos comienza a situar a la producción poética enciniana en el lugar canónico que le corresponde. Pero, también cabe señalar que, desgraciadamente, dichas necesarias y oportunas tentativas fluctúan dependiendo de la temática sobre la que verse dicha poesía. Sin lugar a dudas, las canciones amorosas y los villancicos pastoriles son los que han gozado de mayor aceptación y aplauso entre la crítica, en cambio, la poesía de cariz religioso ha devenido el blanco de los peores ataques «No parece dar lo mejor de sí nuestro autor en la escritura de poemas religiosos»²⁰. Los especialistas son unánimes a la hora de especificar que en los versos religiosos es dónde se encuentran lo más desdeñable del conjunto artístico del poeta salmantino. Por ejemplo, recordemos que Zimic, siguiendo la pauta de Menéndez Pelayo, se refería a ellos como «un enjambre de anémicos poemas de tema religioso»²¹, e, igualmente, si revisamos cualquier estudio en el que se abarque dicha cuestión, veremos que las críticas que, por aclamación, suelen atribuírsele van desde la falta de emoción e inspiración lírica, hasta el reproche por su frialdad, prosaísmo y excesivo formalismo. Como especificó de manera ejemplar San José Lera a colación:

Tradicionalmente la poesía religiosa de Juan del Encina se ha considerado fría, carente de inspiración y de verdadero sentimiento religioso. Así quedó establecido por la autoridad de don Marcelino y así lo repitió Emilio Cotarelo y más tarde Michel Darbord y Pierre Le Gentile ya convertido en tópico. A ellos

¹⁹ Emilio Cotarelo, *Cancionero de Juan del Encina*, Madrid, Arco/Libros, 1989, p. 32.

²⁰ Juan del Encina, *Teatro*, Barcelona, Crítica, p. 35.

²¹ Zimic, *op.cit.*, pp.28-29.

sigue también Ana M^a. Rambaldo en su edición de la obra completa de Encina. Ese juicio negativo, al tiempo que ha privilegiado la poesía amorosa del *Cancionero* de Encina y, sobre todo, su poesía de corte popular y su teatro, ha vetado el conocimiento preciso de las composiciones poéticas que Encina reservó para abrir la composición salmanticense. Y aunque no faltara razón a don Marcelino, que no le falta, una cabal comprensión del autor obliga al estudioso a tratar de explicar esa aparente quiebra del estro, más allá del hecho, irrefutable, de que nuestro gusto secular se incline decididamente hacia los breves poemas populares y burlescos y rechace los largos y técnicos –al menos en apariencia –poemas religiosos.²²

Concluyentemente, llegados a este punto, y como reclama el propio San José Lera, se hacía necesario «tratar de explicar esa aparente quiebra del estro»; entender por qué siendo Encina un autor de aptitudes artísticas tan destacadas compone, de forma circunstancial, un tipo de poesía de tan presumible baja calidad; y todo esto, evidentemente, al calor de las argumentaciones argüidas por los principales especialistas. Por tanto, para nuestro propósito resultaba imperioso revisar, por un lado, las conclusiones a las que ha ido llegando la crítica en cuanto a la producción religiosa enciniana, y, por otro, presentar las conclusiones surgidas tras el estudio de los propios textos.

Así, a continuación, y con el propósito añadido de considerar el asentamiento crítico del que partíamos, iremos apuntando los argumentos y razones de los que se ha valido la crítica para rechazar en bloque la poesía devota enciniana. En cuanto a esto, resulta obligado afirmar que nuestra tentativa no ha sido nunca la de ensalzar estos textos como algo más de lo que son, o la de intentar contraponerlos a sus ejercicios dramático, sino la de ir llegando a conclusiones, –afines o no a los dictámenes de la crítica–, pero fundadas siempre en el análisis de los textos y no en la repetición automática de tópicos enraizados en la tradición.

4.1-. «LA QUAL FE YO CREO Y SIGO»²³.

Sin lugar a dudas, la primera cuestión que causa recelo entre la crítica es la supuesta falta de devoción por parte del poeta salmantino, su actitud laxa

²² San José Lera, *op.cit.*, p. 183.

²³ Rambaldo, *op.cit.*, 163.

y su doble moral. «La opinión de la crítica en general, con respecto a los poemas religiosos de Juan del Encina, es que carecen de verdadera inspiración»²⁴. Ciertos acontecimientos en su vida²⁵, así como las afirmaciones insertas en la *Trivagia* en cuanto a sus años de juventud («retraxe en mí mesmo mis çinco sentidos/ que andavan muy sueltos, vagando perdidos/ sin freno siguiendo la sensualidad»²⁶), han supuesto el acicate idóneo para demostrar el vago interés de Encina por las cuestiones referentes al espíritu. Asimismo, su querencia por asuntos de naturaleza profana y su tendencia al cultivo del género bucólico-pastoril han servido, por un lado, para apuntalar la opinión en cuanto a la falta de fervor piadoso del autor del *Cancionero*, y, por otro, para legitimar el descrédito de sus versos devotos. Hablando en estos términos, Zimic, en este caso a propósito de la *Trivagia* (–otro de los textos de carácter religioso de Encina–), nos resume la opinión general vertebrada por la crítica en cuanto a dicha cuestión:

[...] pero nunca se percibe en él una verdadera conmoción religiosa, ni siquiera en las referencias a la primera misa, experiencia supuestamente de profundo significado personal. Se indigna muy justificadamente Menéndez Pelayo: «Véase de qué modo tan pedestre nos da noticia del mayor acontecimiento de su vida espiritual (...) tanto prosaísmo aflige». No creemos que se trate de una incapacidad de dar forma poética adecuada al sentimiento, sino más bien de que la forma poética es incapaz de dar cabida a un sentimiento inexistente. Como tantos otros viejos pecadores, Encina, con toda probabilidad, experimentó un repentino temor a la Justicia Divina, que debió de parecerle inminente, y decidió aplacarla con un acto congraciador—su peregrinaje—, en cuya eficacia confiaba, pero quizás sin gran convicción y, por esto, sin honda emoción.²⁷

Como vemos, en este texto queda perfectamente fijada la sentencia de que Encina es un autor poco piadoso, y que, por tanto, sus obras religiosas resultan mediocres por constituir el molde de «un sentimiento inexistente» o de una emoción, cuanto menos, fingida. Según mi opinión, este tipo de afirmaciones resultan comprometidas, pues el estudio analítico y ecuánime de los propios textos no puede ser sustituido por la mera especulación subjetiva

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ Me refiero aquí a su tardanza a lo hora de tomar órdenes mayores. Gracias a la *Trivagia* sabemos que Encina se ordenó sacerdote en 1519, cuando contaba con cincuenta y un años de edad.

²⁶ *Ibid.*, 410.

²⁷ Zimic, *op.cit.*, p. 19.

en cuanto a los aspectos biográficos del autor en cuestión. Basar el estudio de la sección de poesía devota del *Cancionero* en argumentos de índole personal y no de carácter filológico, suele llevar, como vemos, a no ahondar en los textos mismos y a juzgarlos de manera rápida y superficial basándose solo en ciertas afirmaciones expresadas por el autor. Como expone de manera magistral Ramón Andrés a propósito de la figura de Bach:

Es utópico creer que los estudios biográficos y el análisis de las obras ayudan a desvelar las interioridades de un ser humano; tarea imposible, porque la distinta actitud ante las mismas cosas a lo largo del tiempo y la inconstancia de ánimo nos caracteriza como especie. Contar la vida ajena –o la propia–, opinar sobre ella, es cultivar el equívoco²⁸.

Por tanto, debemos procurar no «cultivar el equívoco» y ser cautelosos a la hora de desestimar una parte de la producción artística de un autor basándonos en argumentos tal inconsistentes como los biográficos.

Asimismo, y como hemos podido ir comprobando en nuestro trabajo, cabe señalar que el diálogo sacro-profano es uno de los vértices que caracteriza la Baja Edad Media. Así, no debe sorprendernos que en la vida y en la obra de un autor como Encina se entremezclen ambos registros sin inconveniente, y sin que ello suponga, en ningún caso, la falta de devoción y fervor piadoso del poeta. El *Cancionero* es una obra en la que están fijadas las contradicciones propias de un periodo tan característico como el ocaso medieval, y, por ello, debemos tener la suficiente perspectiva crítica a la hora de entender las mezclas y asociaciones que en ella se dan, no dejándonos llevar por criterios tan elementales. Battistessa, en su análisis de la obra enciniana, ya advertía los peligros de no matizar y catalogar al poeta salmantino como un autor heterodoxo.

Esas fiestas, que ya entonces suscitaban fuertes rebeldías reformistas y a las que siglos más tarde hasta el propio Menéndez Pelayo no titubeó en calificar de "verdaderas orgías", parecen no haber turbado, sin embargo, la arraigada fe del poeta. Español esencial– o, por lo menos, español de esa época– la momentánea flojera de su conducta no estorbaba ni quebrantaba en nada la entereza de su adhesión al dogma. [...] En un autor vuelto casi de continuo hacia lo mundanal y placentero, difícilmente podría sospecharse estos

²⁸ Ramón Andrés, *Johann Sebastian Bach: los días, las ideas y los libros*, Barcelona, Acontilado, 2005, p. 22.

reveladores escrúpulos y una tan desgarrada referencia a la propia vida. [...] No nos engañe mucho la supuesta frivolidad de este amable poeta. Ni siquiera el autor del *Cancionero* hace excepción en el antitético siglo XV.²⁹

Pero, por desgracia, el caso de Battistessa resulta excepcional, pues, al analizar el corpus bibliográfico editado hasta el momento en torno a la poesía enciniana comprobamos que, muchos especialistas se quedan en la superficie, y su argumentación acaba centrándose en la especulación en torno a la condición inspirada o no del autor. Bajo mi criterio, solo el análisis crítico de la poesía del *Cancionero* puede llevarnos a entender los porqués de tal aparente frialdad y supuesta falta de devoción, ya que, en la mayoría de casos, como apuntaba Senabre, sobre ella «se han vertido más elogios superficiales que análisis»³⁰.

4.2-. «Y PORQUE NO PENSASEN QUE TODA SU OBRA ERA PASTORIL,...»³¹.

Otro de los argumentos que suelen aducirse para desprestigiar la sección devota del *Cancionero* es el hecho de que este tipo de expresión estaría completamente alejada del temperamento artístico de Encina:

Se dice, con plena justificación, que estos poemas cultos son pedantescos, pesados, pomposos, informes, desmesurados y que, en suma, en ellos Encina se esforzó en vano «para alcanzar un virtuosismo que estaba por completo alejado de su sensibilidad y temperamento»³².

Así, el poeta salmantino se erigiría como un autor eminentemente profano centrado en el despliegue del género bucólico-pastoril, y, a su vez, el cultivo de la materia religiosa se instituiría como una suerte de *peaje* que el autor tendría que pagar para practicar libremente el tipo de poesía afín a su naturaleza artística. Con todo, los poemas devotos nacerían con el único propósito de demostrar erudición, virtuosismo y talento poético, y no por verdadera necesidad íntima del poeta.

De nuevo, dichas afirmaciones nos sitúan en un terreno pantanoso, pues, como advertía Huizinga a este respecto, la Edad Media, y, por tanto, su

²⁹ Battistessa, *op.cit.*, pp. 24-26.

³⁰ Senabre, *op. cit.*, p. 206.

³¹ Rambaldo, *op.cit.*, 769.

³² Zimic, *op.cit.*, p. 36.

declinar destaca precisamente por la invasión de lo sagrado en todos los ámbitos de la vida y la cultura, y, por norma general, el religioso era el asunto predilecto de los creadores. Así, y aunque el *Cancionero* sea una amalgama de géneros y registros, lo sacro es uno de los vértices que sustenta la *opera magna* enciniana, pues, como apuntaban con acierto Márquez Villanueva y San José Lera «La obra de Encina presenta una sostenida vena religiosa»³³.

Ciertamente, si analizamos el conjunto de su producción, advertimos que el poeta salmantino no solo encabeza el *Cancionero* con veintisiete poemas devotos, sino que cuatro de sus églogas son religiosas³⁴ y dos más responden a fiestas litúrgicas³⁵. De igual modo, la *Trivagia* es un texto que perfectamente puede enmarcarse en la poesía de corte religioso³⁶, y, si examinamos sus canciones y villancicos apreciamos que muchos de ellos llevan rúbricas tan esclarecedoras como las siguientes: Villancico a Tierra Santa: «¡Sálvete Dios, tierra santa»; Canción a Nuestro Redentor: «Tu sagrado advenimiento»; Canción a Nuestra Señora: «Pues que tú, Virgen, pariste»; Canción «¡O Madre del Rey del cielo!»; Canción a los tres Reyes Magos: «Reyes santos que venistes»; Villancico: «Hermitaño quiero ser», etc. De igual modo, el

³³ San José Lera, *op.cit.*, p. 203.

³⁴ Me refiero aquí a los textos: *Égloga representada en la noche de la Natividad*, *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* y *Representación de la santísima Resurrección de Cristo*.

³⁵ Y, también, a la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* y la *Égloga representada la misma noche de Antruejo*, (ambas representadas justo antes de la Cuaresma).

³⁶ Comparto plenamente la opinión de Lina Rodríguez Cacho de enmarcar, dicho texto, dentro de la poesía de carácter religioso a pesar de su signo narrativo: « El hecho de querer clasificar la *Tribagia* dentro de la poesía religiosa tan sólo puede llevarnos, como ha venido ocurriendo hasta ahora, a decir que se trata de un poema religioso imperfecto al que le faltaría lirismo. Es lo que opinó M. Darbord: que no tenía ningún espíritu lírico, por perseguir lo pintoresco «como un periodista más que como un poeta»; y que además «no mostraba cambio alguno en el espíritu de Encina, cuya poesía religiosa, por lo demás, no entusiasmó a nadie». Criterio repetido por Ana M^a Rambaldo en su edición y revisado más recientemente por Nieves Baranda, quien precisamente niega ese carácter religioso subrayando lo que tiene de narrativo; lo cual tampoco es muy exacto, pues no son rasgos excluyente: narrativa es la *Vida de Santa María Egipcíaca*, por ejemplo, y nadie duda en llamar religiosos a los poemas hagiográficos». Lina Rodríguez Cacho, «El viaje de Encina con el Marqués: otra lectura de la *Tribagia*», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999), p. 168.

Cancionero Musical de Palacio nos ofrece también la confirmación de que el asunto religioso trascendería igualmente a sus composiciones musicales³⁷.

Dicho esto, y a las pruebas nos remitimos, cabría alegar que el sentimiento religioso campea por todos los registros abarcados por Encina, y no solo en las obras compuestas por encargo. Así, los temas de cariz espiritual quizás no estarían tan alejados de su sensibilidad artística, sobre todo, teniendo en cuenta el momento histórico en el que se enmarcan.

4.3-. «BIEN CREO SERÁ SERVIDA CON ESTA PEQUEÑA OBRA³⁸».

Si seguimos analizando las opiniones en torno a la obra devota enciniana, advertimos que otro de los argumentos en que se basa la crítica para probar su mediocridad poética responde al hecho de que la mayoría de ellas fueron escritas por encargo. Así, en las argumentaciones de Zimic leemos: «[Los poemas religiosos] Carecen, de modo muy llamativo, de una genuina inspiración íntima, quizás por el hecho de que fueron compuestas sólo por encargo de patronos y asociaciones religiosas»³⁹,o, también, en las de Rambaldo se dice: «Palabras del mismo Juan del Encina dirigidas a la duquesa de Alba nos inclinan a pensar que muchos de los poemas religiosos fueron escritos para complacer, más que por necesidad íntima del poeta»⁴⁰.

A mi modo de ver, este argumento resulta cuanto menos insuficiente, pues, si lo tuviéramos en cuenta, la gran mayoría de composiciones artísticas de los Siglos de Oro deberían desestimarse. Es cierto que las rúbricas que acompañan a algunas de las piezas religiosas evidencian que éstas fueron escritas, en parte, para complacer a sus mecenas, pero dicha tesis se disuelve cuando advertimos que la mayoría de églogas también están dirigidas a los duques de Alba, y, en este caso, nadie duda de la calidad artística de las mismas.

³⁷ En el *Cancionero Musical de Palacio* aparecen musicados los textos «Hermitaño quiero ser», «¿A quién devo yo llamar?» y «¡O Reyes Magos benditos». José Romeu Figueras, *El Cancionero Musical de Palacio*, Barcelona, CSIC Instituto Superior de Musicología, 1965.

³⁸ Rambaldo, *op.cit.*, p. 100.

³⁹ Zimic, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁰ Rambaldo, *op.cit.*, p. 26.

4.4-. «QUE CUANDO ERA ZAGALITO/ NO SABÍA CASI NADA»⁴¹.

Asimismo, otro argumento que suele manejar la crítica es el hecho de que las poesías religiosas fueron escritas en años de juventud, y, de nuevo, esta afirmación se revela inerte, ya que, según palabras del propio autor, todo el *Cancionero* fue escrito entre los catorce y los veinticinco años, y no solo los textos de índole religiosa. A pesar de que resulta evidente que en algunos poemas devotos puede advertirse la huella de los procedimientos escolares propios de la escolástica, o que ciertos usos y modos, (por el momento de preludio en el que escribe el poeta), pueden parecer algo elementales y rudimentarios, estos datos son cuanto menos insuficientes para arrinconar los textos poéticos de la *opera magna* en los que se aborda la materia religiosa.

4.5-. «TENME POR DE LOS MEJORES»⁴².

También, desde que Andrews instaurara a Encina como un obstinado Prometeo en busca de prestigio⁴³, la crítica ha defendido que la principal finalidad del autor salmantino a la hora de componer dichas piezas sería la de medrar socialmente y acallar las críticas hechas por «detratores y maldizientes»⁴⁴. Es cierto que este hecho parece constituir una preocupación constante a lo largo de toda su vida, pero, comparto la opinión de San José Lera de que la ambición que percibimos en Encina es igual que la de cualquier humanista al uso⁴⁵. Por ello, la creencia de que el poeta escribía solo en base al prestigio que pudiera obtener, debería ir atenuándose, pues, este hecho puede no dejarnos ver con claridad otras finalidades, objetivos y metas

⁴¹ *Ibid.*, p. 771.

⁴² *Ibid.*, p. 772.

⁴³ Richard J. Andrews, *Juan del Encina: Prometheus in search of prestige*, Berkeley, University of California Press, 1959.

⁴⁴ « Para J. R. Andrews, el hecho de que Encina conceda tanta importancia a sus «detratores» y maldizientes», pone de manifiesto su propia ansiedad de prestigio, su imperioso deseo de ganar fama como poeta de mérito. No hay duda de que esta ambición de ser apreciado es la que lo lleva por caminos de cultismo. La lucha por sobresalir como poeta culto le hace penetrar en terrenos que requerían toda su erudición y todo su esfuerzo para alcanzar un virtuosismo que estaba alejado de su sensibilidad y temperamento artísticos». Rambaldo, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁵ « Aunque la humildad no fue virtud practicada por los humanistas, para quienes la fama es valor altamente estimado, tampoco debe creerse que mueven a Encina solamente impulsos vanidosos de quien sabe, porque lo había dicho Cicerón, que *honos alit artes*, «La honra cría las artes», como repetirá después al autor del Lazarillo». San José Lera, *op.cit.*, p. 187.

acometidas en el conjunto del proyecto artístico enciniano. En cuanto a esto, cabe destacar que los seis primeros poemas de la sección devota –aquellos referentes a las principales fiestas litúrgicas–, destacan por su erudición, tecnicismo, extensión, y, porque en ellos, Encina, pretende demostrar su amplio saber en torno a los asuntos capitales de la fe cristiana. Este hecho, como se detalla en nuestro estudio, resulta evidente, pero, por ejemplo, el prosaísmo y la frialdad que en ellos se ha detectado, en ocasiones responde esencialmente al hecho de que Encina está manejando una tradición poética y exegética agotada en sí misma, y no a sus ansias de ascensión social. Solo en los poemas de la sección devota en los que el poeta está manejando los procedimientos exegéticos propios de la escolástica, se manifiesta ese interés por acumular notas al margen, hacer acopio de citas de autoridad, o llevar hasta el extremo las conexiones simbólicas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Las composiciones de la sección devota son veintisiete en número, así que no podemos reducir el dictamen sobre ellas teniendo únicamente en cuenta patrones frecuentados en seis de ellas. Asimismo, de nuevo resulta comprometido tachar de deslucida a este tipo de poesía, atendiendo a criterios tan ligeros, y no al estudio de los propios textos y del contexto en el que fueron creados.

En éstos términos, cabe señalar también, que el hecho de que Encina, al editar su *Cancionero*, decidiera que las composiciones religiosas fueran las que encabezaran su recopilación, ha sido visto por los críticos como toda una declaración de intenciones. Encina sitúa la poesía devota en primer término para demostrar sus aptitudes poéticas en cuestiones tan elevadas y doctas, y para, una vez demostradas ampliamente su habilidad y maestría, poder cultivar géneros poéticos más prosaicos. Este dato, defendido por los principales estudiosos en la disposición del *Cancionero*, inviste mucha lógica, pero, teniendo en cuenta lo que apuntábamos más arriba, dicha creencia ha magnificado la opinión de que Encina escribió la poesía religiosa exclusivamente para demostrar su talento. Que el poeta, al recopilar el conjunto de sus obras, las sitúe al comienzo con fines de garantía y salvaguardia, no significa que la finalidad primera de dichas composiciones fuera la de

garantizar la pericia técnica y el saber de Encina. Así, aunque en los textos del *Cancionero* encontramos huellas suficientes que nos permiten atisbar la preocupación de Encina por su estatus social y su prestigio como autor, en ningún caso creo que podamos, como ha sostenido una rama amplia de la crítica, defender que la única finalidad de nuestro autor a la hora de componer los poemas de la sección devota sea la de demostrar su talento para lograr progresar en la escala social.

4.6-. «MAS YO, POR CHRISTIANO, JAMÁS LES PERDONO/ LA INJURIA QUE SUFREN DE PERROS PAGANOS»⁴⁶.

Una causa más que, según la crítica, abrigaría la mediocridad de los poemas religiosos sería el posible origen converso del autor del *Cancionero*, tesis ampliamente defendida por Andrews y Rambaldo, y que, según la editora justificaría también la baja calidad de dichos poemas⁴⁷. En palabras de Zimic:

¿Era judía conversa esta familia? Se han aducido hechos muy sugestivos a favor de esta posibilidad. Una conclusión definitiva a este respecto contribuiría mucho a la comprensión correcta tanto de la personalidad como de la obra de Encina. Por ejemplo, esa patética búsqueda de prestigio, que se manifiesta tantas veces en sus obras –tan agudamente percibida por Andrews–, ¿no sería quizás atribuible, más que a la mera ambición, a la conciencia abrumadora del poeta de su condición de marginado, lo cual lo llevaría, casi instintivamente, a adoptar ciertas actitudes autoafirmativas frente al mundo, compensatorias de las anticipadas desventajas y hostilidades acechadoras en su camino?⁴⁸

De nuevo, esta argumentación volvería a estar centrada en aspectos de índole personal, y, a mi juicio, aunque bien pudiera ser cierta, quedaría desestimada, ya que, la calidad poética de la obra religiosa de otros autores contemporáneos a Encina de clara ascendencia judía, no solo no ha sido puesta en entre dicho, sino que, precisamente entre sus filas, se encuentran los mejores poetas devotos del momento. Así, a diferencia de lo que ocurre en el caso del poeta salmantino, el origen converso de fray Íñigo de Mendoza, Gómez Manrique, el marqués de Santillana, Juan Álvarez Gato, Diego de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 452.

⁴⁷ Ana María Rambaldo, *El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Santa Fe, Editorial Castellví, 1972.

⁴⁸ Zimic, *op.cit.*, p. 8.

Valera o Guillén de Segovia no constituye un argumento para desestimar su obra poética de cariz religioso.

4.7-. «A LA FE, UNOS DIRÁN QUE ERES LLOCO/ LOS OTROS QUE VALES POCO./ [...] LO QUE DIZEN BIEN LO SÉ»⁴⁹,

Tras este acopio de argumentos a favor de la vulgaridad de los poemas religiosos del *Cancionero*, bien pudieran tornar a cobrar sentido estos versos de la *Égloga de las grandes lluvias*. Hasta el momento, vemos que la crítica cimenta dicha afirmación teniendo en cuenta criterios como la falta de devoción del poeta, la carencia de verdadera emoción causada por su desdén en relación a las cuestiones religiosas, el hecho de que sean obras escritas por encargo, que estén compuestas en años de juventud, que con ellas el autor solo buscara reconocimiento y prestigio, y, por último, el hecho de que su supuesto origen converso condicionara la falta de aliento lírico. Asimismo, a dichas consideraciones, podríamos sumar también la que convenientemente San José Lera apuntaba en torno al gusto presente por el tipo de poesía más breve y secular, y, por tanto, la aversión de lector actual ante unos poemas tan arduos y extensos⁵⁰. Pero, si nos fijamos con atención, advertimos que la mayoría de estas argumentaciones suelen centrarse en cuestiones relativas a la personalidad del autor. Resulta lógico que una época como la Edad Media,— eminentemente oral y en la que prima la ausencia de textos —, los datos biográficos resultes claves para reconstruir la historia literaria española, pero el análisis pormenorizado tanto de los propios textos como del contexto en que vieron la luz deben ayudarnos a entender las circunstancias que rodean a la sección devota del *Cancionero* antes de aventurarse a afirmar enunciados como el siguiente: «La versificación perfecta no es sinónimo de poesía y, por desgracia, una parte considerable de la obra enciniana se distingue sólo por lo primero. En esta categoría debe entrar inevitablemente un enjambre de anémicos poemas de tema religioso [...]»⁵¹. Según estas palabras de Zimic, los

⁴⁹ Rambaldo, *op.cit.*, p. 845.

⁵⁰ San José Lera, *op. cit.*, p. 183.

⁵¹ Zimic, *op.cit.*, p. 28.

poemas religiosos casi ni podrían considerarse como poesía propiamente dicha.

Según nuestro criterio, y atendiendo a todo lo apuntado por la crítica, la cuestión que desde un primer momento nos pareció más llamativa es la de que un autor de tales capacidades como es Encina, al dedicarse a la materia religiosa creara un conjunto de obras tan prosaicas y consideradas de baja calidad. ¿El hecho de abordar la temática religiosa podría condicionar directamente la calidad de los textos? Ciertamente, parece impensable, pero, quizás, en el asunto tratado y en su función es dónde se encuentran las claves para entender las incógnitas que rodean a la sección devota del *Cancionero*, y no tanto en los argumentos en relación al temperamento del poeta esgrimidos hasta ahora por la crítica. Pedro M. Cátedra, en su estudio sobre el *Cancionero musical de Astudillo* vendría a arrojar luz, y a darnos las pautas necesarias para entender las particularidades que rodean a la poesía religiosa medieval:

Se extrañaba de la abundancia de *reliquias* poéticas de distintas épocas cuya función religiosa o, en algunos casos y más concretamente, litúrgica era tan paralela a su existencia y uso efectivo, cuanto estéticamente desdeñable. La cosa empezaba a ser más llamativa cuando se advierte que poetas del canon con capacidades artísticas y calidad innegables, como Berceo, o, sobre todo, Juan Ruiz, en el siglo XV, Pérez de Guzmán, Santillana o Encina, eran fieles cultivadores de géneros religiosos que, sencillamente y desde la perspectiva poética cortesana, por ejemplo y si se quiere concretar, eran sólo aceptables o, en la mayor parte de los casos, deleznable y guiados por una estética y poética propias de copleros. Quien me hacía esta rica consideración quizá veía el corpus al que nos referimos inquietante por su configuración y, sobre todo, por su función; corpus que removía cánones poéticos desde una perspectiva histórica, pero que –tal como se nos conserva –parecía también, más que un mar con icebergs que sólo muestran una punta limpia, un verdadero cenagal histórico-literario, en el que afloran cabeceantes y a la busca de su espacio real y literario textos que, perdida su función y anulado por la historia el ámbito en el que la cumplían, quedan sueltos y sin ninguna justificación ideológica o literaria.⁵²

Tras analizar la poesía religiosa enciniana, comparto la opinión de Cátedra en torno a que, por ejemplo, el prosaísmo de dichos textos vendría motivado, más bien, por nuestra incompreensión actual sobre la funcionalidad específica de los mismos que por constituir socavones literarios en los que el

⁵² Pedro M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2005, p. 23.

autor hubiera olvidado por completo sus capacidades poéticas. Así, partiendo de dicha premisa, ¿qué finalidad podría perseguir el autor salmantino a la hora de componer las veintisiete obras que conforman la sección devota?, y, también, ¿cuál sería la función originaria de dichos textos teniendo en cuenta que, hoy en día, no contamos con los elementos para-textuales que los envolvían?

A pesar de la niebla que circunda una época y una cuestión como la que pretendemos abordar, podríamos apuntar diferentes funciones posibles para los textos de la sección devota del *Cancionero*. Por un lado, la finalidad de su factura podría ser litúrgica. Recordemos, por ejemplo, que seis de ellos coinciden concretamente con fiestas del año litúrgico, y que éstas están dispuestas al uso de los ciclos de representaciones religiosas medievales. Pero, de igual modo, por otro lado podríamos sostener también que su función fuera más bien oracional, ya que, las rúbricas que acompañan a muchos de ellos evidencian que están dirigidos a la duquesa de Alba, y su prosaísmo podría derivar de su revestimiento recitativo. En cuanto a esto, cabe apuntar que las diecisiete últimas piezas, que corresponden a traducciones de himnos, oraciones y antífonas, podrían haber constituido en su momento una suerte de oracional o libro de horas dirigido a doña Isabel de Pimentel para su recitación personal o para un tipo de lectura colectiva ritualizada⁵³, aunque, nosotros creemos más bien que dichos textos conforman un conjunto de ejercicios de traducción de factura escolar.

Como vemos, solo con el materia textual es difícil responder a estas cuestiones, pero lo que sí resulta evidente es el hecho de que en la obra enciniana se entremezcla de manera representativa lo hagiográfico, lo poético, lo oracional, lo litúrgico, lo sermonario y lo dramático, y, por tanto, en su producción religiosa podrían estar las claves de los resultados de la fusión de todas estas expresiones literarias y rituales y de su verdadero uso. Por ejemplo, en su poesía de carácter devoto estarían los signos para entender el paso que se da de lo poético a lo dramático y representacional, pues,

⁵³ Me sirvo aquí del término propuesto por el propio autor. Cátedra, *op.cit.*, p. 14.

pensemos que las primera églogas de Encina comprenden temas religiosos abordados ya en la sección de poesía devota. Asimismo, resulta clave que en el prólogo que antecede a la *Égloga representada en la noche de la Natividad*, Encina explicita que el espacio litúrgico y el representacional coincidían en el Palacio de Alba de Tormes: «Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban oyendo maitines»⁵⁴, evidenciando, así, el común denominador de las manifestaciones litúrgicas, poéticas y dramáticas. Con todo, y a pesar de tanta indeterminación, hay ciertas cuestiones en relación a la función de dichos textos que, según nuestro criterio resultan evidentes más allá de su uso primigenio. Según hemos podido determinar, en estos textos puede constatarse una tentativa didáctica por parte de nuestro autor, un proyecto de divulgación afín a las demandas de la nueva sensibilidad.

Por ejemplo, no debemos olvidar, en ningún momento, que en el *Cancionero*, la poesía religiosa viene precedida por el *Arte de poesía castellana*, tratado poético con finalidad instructiva en el que nuestro autor nos ofrece muchas de las claves para ahondar en el arte de la versificación a finales del siglo XV. Además, en él, advertimos que el Encina preceptista nos brinda dos pautas básicas en cuanto al carácter ilustrativo de la poesía; estas son dos cuestiones tan capitales como su dignidad y su utilidad. En las páginas del *Arte*, apreciamos que el poeta salmantino nos informa del hecho de que la lengua castellana nunca había estado en el grado de perfección y magnificencia en el que se encuentra en el ocaso medieval: «Y assí yo, por esta mesma razón, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar»⁵⁵. En relación a esto, comparto la opinión de Domingo Ynduráin de que Encina, más que a la lengua se está refiriendo aquí explícitamente a los conceptos y contenidos⁵⁶. En este momento, la poesía en lengua castellana ha llegado a tal punto de apogeo, que ésta ya

⁵⁴ Rambaldo, *op.cit.*, p. 769.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁶ Domingo Ynduráin, «Juan del Encina y el Humanismo», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). p. 261.

tiene plena licencia para tratar los temas y cuestiones de mayor altura. Así, la versificación en lengua vernácula ya puede llegar a abordar hasta la mismísima Palabra Sagrada, conquistando, de este modo, el espacio de lo sacro. Con los datos que contamos hoy en día, no sabemos, a ciencia cierta, si la lengua vernácula tenía cabida en el espacio de la liturgia, pero ésta sí que penetra en las manifestaciones religiosas tanto poéticas como dramáticas. Así, podríamos decir que uno de los fines perseguidos por el autor salmantino es la de poner en lengua vulgar la Palabra Sagrada con el fin de que ésta resulte más accesible e inteligible, y, por tanto, penetre en los ánimos de los receptores y los mueva a devoción: «¿qué diré de nuestra religión cristiana cuánto conmueven a devoción los devotos y dulces ynos [...]?»⁵⁷. Por tanto, en este punto, entraríamos directamente en el terreno de la eficacia poética, en la utilidad de dicha práctica a la que el poeta se refiere manifiestamente en el *Arte*. Asimismo, y entroncando con el cambio estético que conlleva la llegada progresiva de la nueva sensibilidad⁵⁸, apreciamos que en su poesía, Encina apuesta por un tipo de expresión que va alejándose paulatinamente de lo retórico y solemne, y, en consecuencia se va volviendo cada vez más sencilla, natural, clara y directa. Si atendemos a lo dicho por la crítica, apreciamos que todos los especialistas reconocen la perfección formal, la pureza y la corrección de los textos poéticos encinianos «cuyo problema no es de fidelidad, sino de galanura y emoción»⁵⁹, y es que, quizás, no andaba muy desencaminado San José Lera cuando apuntaba que los poemas religiosos «ni pudieron ni quisieron ser otra cosa»⁶⁰. Bajo nuestro criterio, los poemas religiosos pueden resultar fríos y prosaicos porque, en ellos, no primaría el lirismo y la emoción, sino la eficacia de la lengua vulgar a la hora de exponer y divulgar los misterios de la

⁵⁷ Rambaldo, *op.cit.*, 12.

⁵⁸ «Ese cambio de rumbo, que se traduce en el nuevo prestigio de la lengua vulgar y en el deseo de dar a ésta una forma estable y fija se debe en parte al advenimiento de los Reyes Católicos, a la introducción de la imprenta en España y a la creciente influencia humanística. El cambio lingüístico que lleva del español medieval al español clásico coincide con un cambio estético. Poco a poco el gusto por el estilo retórico cede el paso al nuevo gusto –típicamente humanista– por el estilo llano. Se busca en el lenguaje, cada vez con mayor insistencia, claridad, sencillez y naturalidad en la expresión de ideas y sentimientos». Rosalía Gimeno, *Obras dramáticas, I (Cancionero de 1496)*, Madrid, ISTMO, 1975, pp. 21-22.

⁵⁹ Manuel García Blanco, «Juan del Encina como poeta lírico», Oviedo, *Revista de la Universidad de Oviedo* 19-20 (1944), p. 15.

⁶⁰ San José Lera, *op. cit.*, p. 196.

fe cristiana. Este hecho, resulta evidente por ejemplo en el apartado de traducciones de himnos, pues, en cada una de sus traslaciones el poeta no ambiciona alzar el vuelo lírico, sino ser lo más fiel posible al texto sagrado, ya que, al ser palabra revelada, ésta resulta perfecta en sí misma. En ellos, la principal preocupación del autor del *Cancionero* parece ser la de ser lo más exacto, preciso y correcto posible a la hora de traducir la materia sagrada para que ésta funcione igual al ser trasladada a lengua castellana, y, así, cumpla su función. Rafael Luna, en cuanto a la traducción de himnos expone lo siguiente:

Entre sus traducciones bíblicas, merece especial mención la del salmo *miserere*, [...], tanto por la pureza y corrección con que está vertido al castellano, como por la exactitud con que están conservados los conceptos del original.⁶¹

Por ello, tanto el uso de la lengua castellana como su exposición clara, precisa y pura, denotarían un plan didáctico evidente por parte de Encina, y la conciencia manifiesta del poder de la literatura como una herramienta práctica y funcional capaz de mover a los hombre hacia unos fines. Bajo nuestro criterio, dicha tentativa, sería una de las causas que también llevaría al autor a entender el arte poético como, en palabras de Julian Weiss, «una creatividad plenamente social, con capacidad de definir y transformar relaciones sociales»⁶². Consideraciones que, claro está, nos ayudarían a reconstruir el tenue paso que se da, en ese momento, de lo poético a lo dramático; de la obra escrita para uno mismo a la plena conciencia de un público receptor.

El hecho de que Encina decida esmerarse en la traducción de la materia sagrada a lengua vernácula evidencia su inquietud en que el mensaje cristiano fuera entendido, en unos casos, por un público más amplio, y, en otros, por la propia duquesa. Pero, de igual modo, existen otros datos que nos permiten probar la función pedagógica de los textos religiosos encinianos. Verdaderamente, y como apuntaba Rosalie Gimeno, Encina «cuenta para

⁶¹ Rafael Luna, «Juan del Encina», *Revista contemporánea*, Tomo XI, Madrid, (1877), pp. 462-463.

⁶² Julian Weiss, «Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999), p. 244.

enseñar»⁶³, y su propósito adoptará diferentes formas y moldes. El poeta salmantino intentará instruir a sus lectores no solo a través de traducciones fidedignas de la materia sagrada, sino mediante la explicación exegética de los misterios de la fe, a través de la severa amonestación sermonaria, de la recomendación de visitar templos y adquirir reliquias, o, muy especialmente, a través de la exaltación de la ejemplaridad de Cristo y de la Virgen.

Si nos fijamos bien, el poeta, tras abarcar en sus versos devotos el sistema escolástico y su método tipológico –tradición manida y desgastada en la época, como se detalla en el estudio sucesivo– comienza a tantear un tipo de expresión que responde claramente al cambio de sensibilidad. En la sección devota del *Cancionero* vemos cómo comienza a cobrar forma un tipo de religiosidad que progresivamente se aleja del férreo dogma, y que tenderá a la búsqueda de una mayor autonomía religiosa. Dicha piedad, destacará, precisamente, por su carácter útil y eficaz, y por instituirse, más bien, como una ética o una moral. Así, la nueva religiosidad tiende a basarse en los aspectos más prácticos e inmediatos de la religión. Por ejemplo, resulta evidente que, en sus poemas Encina incide en la aplicación y, por tanto, la utilidad y el servicio que la palabra sagrada puede tener en la propia vida. Por ejemplo, en el poema que se dedica *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo* hallamos una prueba fehaciente del uso de dicha tendencia. En las últimas estrofas, y tras ensalzar el comportamiento de la Virgen en un momento tan desgarrador como la Pasión, el poeta, mediante el uso del plural mayestático, le recomienda al lector que siga el patrón de la Madre de Dios para alcanzar la Salvación: «Que si nosotros sabemos/seguirnos por tus pisadas/ [...] a la gloria llegaremos»⁶⁴. Asimismo, unos versos más adelante, Encina concluye que todo creyente debe guiarse por el buen ejemplo de la Virgen, pues su dignidad y su condición paradigmática de ser humano, irremediablemente saca a relucir todas las perversiones y faltas del hombre. Así, María debe ser el espejo en el que reflejarse, el arquetipo que todo buen cristiano debe pretender alcanzar:

⁶³ Rosalie Gimeno, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁴ Rambaldo, *op.cit.*, p. 78.

Assí que, pues es assí,
será muy sano consejo
tener a ti por espejo
para siempre desde aquí,
porque viéndonos en ti
y en tus virtudes tan altas
podré ver yo, triste, en mí,
y tan bien qualquiera en sí,
todas las sobras y faltas.

Y visto lo mal compuesto
de nuestras menguas y sobras,
el contemplar en tus obras
afeytará nuestro gesto,
y en el tal espejo, muy presto,
mirando tus maravillas,
con un bivar muy onesto
ponemos bien lo mal puesto,
quitaremos las manzillas.⁶⁵

También, en el poema dedicado a la *Fiesta de la Resurrección* advertimos una muestra fehaciente de la ejemplaridad de Cristo. En este caso, la Pasión, Muerte y posterior Resurrección del Mesías se presentan con el propósito de instaurar a Cristo como modelo de conducta tanto en la vida como en la muerte. Por ende, y teniendo en cuenta la deriva de la nueva espiritualidad, no resulta extraño que Encina componga versos tan esclarecedores y demostrativos como los siguientes:

[...] y pues Él nos dio saber
para le poder aver,
no cesemos de seguirle.

Que muy claro se nos muestra,
y de suyo se está visto,
la Resurrección de Cristo
ser enxemplo de la nuestra,
y, pues ésta nos adiestra
y nos da caminos ciertos,
tomémosla por maestra,
si el diablo nos encabestra
dará con nosotros muertos.⁶⁶

Como vemos gracias a estos ejemplos, Encina poetiza el texto bíblico con el propósito de presentar a sus lectores una serie de ejemplos mediante los

⁶⁵ Rambaldo, *op.cit.*, pp. 78-79.

⁶⁶ Rambaldo, *op.cit.*, p. 90.

que guiar su vida, hecho que, como ha estudiado con detalle Rosalie Gimeno, culminará de manera extraordinaria en las églogas⁶⁷. El texto poético constituye aún exploración y sondeo, en cambio, en el dramático, Encina logra involucrar al público directamente en el suceso bíblico logrando, así, que el arte alcance el carácter pedagógico propio de la liturgia.

Dicho esto, y a pesar de que la falta de datos dificulte sobremanera nuestra comprensión acerca de la función propiamente dicha de los textos que conforman la sección devota del *Cancionero*, hay ciertas noticias que nos permiten afirmar que Encina, en su obra de naturaleza religiosa, y, teniendo en cuenta el devenir de la nueva sensibilidad, persigue un plan didáctico claro. Así, difiere completamente de lo dicho por Rambaldo en cuanto a dicha cuestión:

Tanto Mendoza como Montesino eran predicadores y el fin de su poesía religiosa era enseñar, a la manera de Ludolfo de Saxonía, a vivir según el ejemplo de Cristo. ¿Por qué quiere Encina, no siendo él predicador ni persiguiendo ningún plan didáctico, mostrar su erudición y dominio de las letras sagradas en una forma tal que un comentarista ha calificado de "precipitada" y "presuntuosa"?⁶⁸

Precisamente, tanto la obra de Mendoza como la de Montesinos son las que muestran más concomitancias con la enciniana, y, al igual que ellos, el poeta salmantino, con su poesía devota nos presenta veintisiete textos que destacan por su condición práctica y funcional, aunque los suyos, más que en la predicación, progresarán hacia un tipo de expresión predominantemente dramática y cortesana. Sin lugar a dudas, Encina destaca en su tratado poético la utilidad y la eficacia de la expresión poética a la hora de mover a los hombres a piedad y aumentar su fe, y, por ello, estando la poesía y la lengua castellana en el momento idóneo decide que ambas sean el cauce para acercar la materia religiosa a los lectores/oyentes. Por tanto, resulta evidente que diecisiete de las veintisiete composiciones sean traducciones de la Palabra Sagrada a lengua vernácula. Asimismo, el uso de un tipo de lenguaje más claro, sencillo, dinámico y natural apuntala el carácter pedagógico de dichos

⁶⁷ Gimeno, *op. cit.*

⁶⁸ Rambaldo, *op. cit.*, p. 24.

textos así como la insistencia del poeta en exaltar la versificación en lengua castellana como un cauce digno y merecedor para abordar la materia sacra. Con todo, la concepción de la poesía como un arte colectivo y social, hecho que tendrá como feliz consecuencia la creación de las églogas y la convicción en el poder ejemplificador del Nuevo Testamento, nos permiten vislumbrar el andamiaje didáctico de la sección devota del *Cancionero*. Ciertamente, y aunque en cuanto a estas cuestiones todo parezca difuso, estudiar dichas obras desde su aspecto funcional o desde la posible finalidad por la que fueron creadas, y, por supuesto, desde el estudio crítico de los propios textos, puede ayudarnos a ir desvelando los interrogantes en cuanto a su factura. Tanto el análisis de los propios textos, como la certeza de que no contamos con los elementos para-textuales que rodeaban a este tipo de composición poética, deben ayudar a desarticular tópicos enraizados en la tradición crítica enciniana, ya que, como hemos visto, los argumentos esgrimidos por la crítica hasta el momento, no tienen el calado suficiente que permita tachar la poesía religiosa enciniana de obra menor, pues, en ella, aparte de todo lo que hemos ido apuntando, Encina logra condensar con gran maestría tanto las distintas tonalidades de la espiritualidad del declinar de la Edad Media, como el matiz que ésta irá tomando con el avance paulatino hacia el Renacimiento.

Estudio Introductorio

5.1-. EL PREDOMINIO DE LO SAGRADO EN EL MEDIEVO Y SUS DERIVACIONES

El *Cancionero* enciniano ve la luz el 26 de Junio de 1496. Su fecha de estampación y los años en los que el propio autor dice haber escrito las diferentes piezas que lo conforman nos permiten situarlo en las postrimerías de la Edad Media. Dicho período destacó, sobre todo, por ser un momento de profunda crisis tanto ideológica, como política, demográfica, social y económica, motivada, principalmente, por el declive del sistema feudal, y avivada por las continuas guerras, hambrunas y epidemias. De igual modo, dicha situación de depresión es extensible al terreno intelectual, ya que, en el declinar del Medievo, las limitaciones del sistema escolástico resultaron una realidad que reflejó el indefectible vencimiento de dicho método y sus rutinas. Por consiguiente, el tiempo en el que escribe Encina sobresale por ser una época de cierre en la que los patrones medievales están agotándose, y, en la que los autores, aferrándose desesperadamente a las pautas conocidas, se afanaron por conceder una última posibilidad a los modelos medievales. Pero, en contraposición, cabe matizar que, especialmente, el siglo XV constituyó también un momento de recuperación gradual y de tanteo de nuevos horizontes de creación, en el que empezó a vislumbrarse el paso a la edad moderna, y comenzaron a cobrar sentido las expectativas en cuanto al advenimiento de una nueva *edad dorada*. Dicha indeterminación, y sin ánimo de caer en una división historiográfica superficial y rápida entre Medievo y Renacimiento¹, determina que, el ocaso de la Edad Media fuera un momento de profundas contradicciones, una etapa de oscilación entre el afán de subsistencia de ciertas formas medievales, ya manidas y, evidentemente desgastadas, y la llegada progresiva de la nueva sensibilidad. Sin lugar a

¹ «Todo el que se propone seriamente establecer una clara división entre la Edad Media y el Renacimiento advierte que los límites se le ensanchan y escapan. Percibe en plena Edad Media formas y movimientos que parecen ostentar ya el sello del Renacimiento, y para poder abarcar también estas manifestaciones se estira el concepto del Renacimiento hasta un extremo en que se pierde toda su fuerza elástica. Joban Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1982, p. 396.

dudas, el carácter cíclico de la historia y su eterno diálogo entre disolución y arranque, condiciona que etapas de inflexión como son los últimos lustros del siglo XV se distingan por la variedad de sus matices, por sus mezclas, contrastes y aparentes contrasentidos.

Pero si hay algo que fundamenta el espíritu de la Edad Media, y, por tanto, su ocaso, esto es la penetración de lo sacro en todas las realidades, situaciones y circunstancias: «es la invasión de lo sagrado en todos los ámbitos de la vida, incluso en la literatura, lo que caracteriza la cultura medieval»². Esta afirmación de Domingo Ynduráin resulta reveladora, pues, manifiestamente es la fe la que cimienta casi la totalidad del trabajo intelectual de dicho periodo, y, efectivamente, si hay algo que define aquello que en esencia es medieval es la supremacía de la religiosidad en todas y cada una de las esferas de la existencia. La religión cristiana fue la que, a partir del siglo XIII, imperó tanto en los ambientes académicos como cortesanos, y, hechos como la expulsión de los judíos –justo cuatro años antes de la publicación del *Cancionero*– ponen de relieve su hegemonía incluso en el terreno político. Esta puntualización, aunque en su vertiente más amarga, nos ayuda a vislumbrar el alcance de la religión sobre lo político, lo social y lo económico y, por otro lado, a percibir hasta qué punto la vida de la cristiandad medieval debía estar colmada de religiosidad. Las producciones literarias peninsulares, como prolongación de dicha realidad, nos permiten ratificar también la preponderancia de lo sagrado en la vida medieval incluso en su declinar. Por ejemplo, si acudimos a la biblioteca de un autor tan destacado como fray Íñigo de Mendoza³ o a la de la propia Isabel la Católica⁴ advertimos que el número de obras de índole religiosa, litúrgica, teológica, patrística o bíblica es muy superior al de aquellas tocantes a otros

² Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994. p. 48.

³ Vid. Jesús D. Rodríguez Velasco, «Santillana en su laberinto de lecturas», *Ínsula*, 666 (2002), pp. 3-7.

⁴ «Precisando un poco más, se observa que la sección más importante tiene que ver con la literatura religiosa y hagiográfica, en cuyos apartados destacan los temas ascéticos y los piadosos, para el uso personal, sobresaliendo varios libros de horas miniados, la mayoría de los cuales habían llegado de Flandes». Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España: Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, Ediciones Trea, Gijón, 2011, p. 161. Vid. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950 y E. Ruíz García, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Madrid, 2004.

asuntos. Asimismo, los escritos de autores como el Comendador Román, Diego de San Pedro, Juan de Padilla y fray Ambrosio Montesino, entre otros, demuestran el gran peso de la temática ascético-mística en la literatura hispánica medieval, y, de igual modo, cancioneros como el de *Baena*, el de *Estúñiga*, el de Juan de Luzón o el *Cancionero General* corroboran la propensión de la poesía de la Baja Edad Media al asunto religioso. Con todo, y en relación a esto, debemos tener presente que la poesía y la espiritualidad son dos realidades que han permanecido unidas desde su génesis, y que, igualmente, la historia de la cultura, desgranada en sus distintas manifestaciones no puede desligarse del hecho religioso.

La religiosidad forma parte de las mismísimas raíces de la humanidad, de su origen, por lo que a la hora de analizar una serie de poemas como los que aparecen a continuación deberemos tener harto presente que el mundo occidental se asienta sobre dicho anhelo metafísico. Desde los albores del linaje humano, la palabra, hecha canto poético⁵ se ha constituido como la realidad mediante la que reflexionar en torno a los misterios de la naturaleza, del hombre y de Dios, como, en palabras de Ramón Andrés: «el instrumento generador de un lenguaje que revela la idea de un más allá⁶». La poesía debe aspirar a ser palabra revelada, por lo que resulta evidente que Encina, en la preceptiva poética que abre el *Cancionero*, en su razonamiento en torno a dicho arte, aluda directamente al vínculo elemental entre lo poético y lo

⁵ En cuanto a esto, cabe señalarse, también, el hermanamiento existente entre el arte poético y el musical desde los inicios de la humanidad: «Antaño no se concebía una disociación tan acusada, como hoy ocurre, entre el arte del poeta y el del músico [...] De hecho fueron disciplinas inseparables [...] De este modo, si la música tuvo un valor edificante en el pasado, no fue menos importante el de la poesía en tanto que arte de la mousiké». Andrés, *La música en...*, pp. 445-446. Ciertamente, dicho vínculo resulta fundamental en el proyecto artístico de Juan del Encina, ya que, por ejemplo, la mayoría de composiciones de la sección devota del *Cancionero* son salmos o antífonas –textos destinados tradicionalmente al canto—. De igual modo, gracias a compilaciones como el *Cancionero Musical de Palacio* o el *Cancionero de Segovia* sabemos que muchos de los poemas del *Cancionero* enciniano fueron musicados por el propio autor. El maridaje entre lenguaje poético y el musical es uno de los ejes fundamentales del arte de los Siglos de Oro hispánicos y, en relación a él, cabe destacar tanto la propuesta de edición interdisciplinaria como los trabajos llevados a cabo por la filóloga Lola Josa y el musicólogo Mariano Lambea. Vid. Lola Josa y Mariano Lambea, «Música y poesía en el Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», *V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona, (2000). pp. 1155-1164.

⁶ Ramón Andrés, *La música en el oído*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 13.

religioso, subrayando, así, su fundamento espiritual. En su argumentación en torno al origen y dignidad de la poesía en lengua castellana podemos leer lo siguiente:

Hallamos esso mesmo acerca de los antiguos, que sus oráculos y vaticinaciones se davan en versos, y de aquí vino los poetas llamarse vates, assí como hombres que cantan las cosas divinas, y no solamente la poesía tuvo esta preminencia en la vana gentilidad, mas aun muchos libros del Testamento Viejo, según da testimonio San Gerónimo, fueron escritos en metro en aquella lengua hebrayca, la qual, según nuestros doctores, fue más antigua que la de los griegos, porque no se hallará escritura griega tan antigua como los cinco libros de Moysén; y no menos en Grecia que fue la madre de las liberales artes, podemos creer la poesía ser más antigua que la oratoria⁷.

Como puede apreciarse en este texto, en su tratado, Encina refiere la condición ascética del arte poético recordando que, desde los primeros tiempos, los poetas fueron «hombres que cantan las cosas divinas». También, resulta significativo que, se refiera a ellos como «vates»– figura considerada a caballo entre el poeta y el adivino—. Con estas palabras, el poeta parece querer recordar el origen divino de la poesía y su licencia a la hora de narrar los misterios de la fe cristiana, pues, desde ese grito inicial, el hombre ha cantado y rezado al unísono. De igual modo, en este texto advertimos también, que Encina enfatiza el hecho de que el Antiguo Testamento esté escrito en metro, poniendo de relieve que la propia palabra sagrada no es sino poesía (poesia esser teologia)⁸, y manifestando el maridaje ingénito entre poesía y religión.

Dicho esto, cabe tener presente que tanto la preponderancia de lo sacro sobre la vida y el arte en el Medievo, como su sujeción esencial a lo poético constituyen las coordenadas bajo las que debe enmarcarse la producción enciniana, ya sean obras de devoción o no, ya que, el hecho de obviar la profunda religiosidad que define el mundo medieval es una de las causas que, a mi juicio, ha llevado a muchos críticos a ver en Encina un autor de poca o fingida devoción, y a presentar, en consecuencia, una visión distorsionada de la producción religiosa del *Cancionero*. Sin duda, resulta innegable que, en el Medievo, absolutamente todo estaba penetrado de sacralidad, incluso aquellas manifestaciones visiblemente profanas. Ciertamente, –y teniendo en cuenta el

⁷ Rambaldo, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Giovanni Boccaccio, *Vita de Dante*, Leipzig, Insel, 1935. p. 22.

carácter misceláneo y aparentemente contradictorio que apuntábamos a propósito de su declinar—, lo sagrado y lo profano constituyen las dos caras de una misma moneda. A pesar de la extrañeza y el rechazo que este hecho ha supuesto entre la crítica, el arte del siglo XV destaca por el fluido diálogo que se establece entre lo divino y lo mundano, la piedad y el pecado, el fervor o la laxitud religiosa. Sin lugar a dudas, un análisis profundo del ocaso de la Edad Media debe llevarnos a aceptar dicha paradoja como uno de los rasgos constitutivos de lo medieval y no a tacharla, como suele suceder, como el resultado de la poca devoción del autor en cuestión.

En estos términos, y teniendo presente el tema que aquí nos ocupa, cabe señalar que los cancioneros, tanto los colectivos como los de autor, cumplieron un papel esencial precisamente por su condición de obras misceláneas o cajones de sastre en los que todo tiene cabida. En la poesía cancioneril observamos que conviven sin discordancia los poemas religiosos con los morales o de circunstancias, los de amores, las canciones, los villancicos, etc. poniendo de relieve la mixtura que supuso el periodo medieval. Por ejemplo, en el *Cancionero* enciniano apreciamos que las composiciones de mayor misticismo comparten el mismo cauce de impresión que la poesía erótica, y, en ocasiones, advertimos también que dicha mezcolanza lleva al poeta al uso de lo que en su momento M^a Rosa Lida acuñó como *hipérbole sagrada*⁹. Teniendo en cuenta esto, no resulta extraño que, por ejemplo, en una de las canciones el poeta se refiera a la Virgen en términos de amada: «¿A quién devo yo llamar/ vida mía/ sino a ti, Virgen María?»¹⁰. Asimismo, el hecho de que de la pluma del poeta salmantino salgan tanto elevadas composiciones a la Natividad o la Pasión y Muerte de Cristo, como otras como *¿Si habrá en este baldrés?* o *Cucú, cucú*, en la que podemos leer versos como los siguientes: «Conpadre, debes saber/ que la más buena muger/ rabia siempre

⁹ María Rosa Lida de Malkiel, «La hipóbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre literatura española del siglo XV*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, (1978), pp. 291-309.

¹⁰ Miguel Ángel Pérez-Priego, *Obra Completa de Juan del Encina*, Madrid, Castro, 1996. pp. 678-679.

por hoder»¹¹, no debe llevarnos a caer, erróneamente, en la creencia de la falta de verdadera devoción del poeta, sino a aceptar dicha oscilación sacro-profana tan extrema como uno de los ejes que fundamentó todos los ámbitos de la vida de finales de la Edad Media. Como afirma magistralmente Huizinga al respecto:

Ver a un poeta medieval componer los himnos más piadosos y luego versos tan profanos y obscenos, como hacen muchos, por ejemplo, Deschamps, Antoine de la Salle, Jean Molinet, es todavía menos que en un poeta moderno razón bastante para atribuir estos productos a hipotéticos períodos de mundanalidad y de arrepentimiento. Hay que aceptar la contradicción que nos parece casi inconcebible.¹²

Como vemos, la admisión de dicha unión resulta básica a la hora de analizar la obra de un autor como es Juan del Encina, quien en 1490 se ordenó en menores pero que, al mismo tiempo, en un texto como la *Trivagia*, –al hacer balance de los años pasados –, afirma lo siguiente:

El alma, que avía de ser la señora
del cuerpo y la vida y más todo el resto,
a mill servidumbres se sujetó presto,
siguiendo apetito de su servidora.
La voluntad libre, del vicio amadora,
muy puesta en arbitrio, de su voluntad
se hizo sujeta de sensualidad,
andando en lascivia y en vicio cada ora.¹³

Bajo nuestro criterio, este tipo de aseveraciones o los ejemplos referidos más arriba no deben llevarnos a tachar precipitadamente la obra religiosa enciniana de poco fervorosa, sino a entender a Encina como un autor que vivió y dejó constancia tanto de las contradicciones propias de su tiempo, como de las derivaciones propias del predominio de lo sacro. Como apuntábamos al comienzo, es necesario huir de ciertos tópicos generados en torno a su figura y adoptar un cambio de perspectiva a la hora de analizar una sección del *Cancionero* como la devota, ya que, la propensión a lo profano constituye, en muchas ocasiones, una derivación de lo sacro. Por ejemplo, si tenemos en cuenta el nivel de sobresaturación religiosa al que se había llegado a finales del siglo XV quizás podamos entender por qué, en algunos poemas de la sección,

¹¹ *Ibid.*, pp. 1021-1022.

¹² Huizinga, *op. cit.*, p. 254.

¹³ Pérez Priego, *op. cit.*, pp. 411-412.

Encina parece contradecirse en sus afirmaciones, y, también, comprendamos las razones del apoyo a ciertas prácticas contrarias al propio mensaje crístico. En dos poemas como los dedicados a la edificación de las iglesias de Santa María la Alta¹⁴ y Santa María de la Bóveda¹⁵, advertimos que el poeta salmantino, tras ofrecernos en composiciones anteriores la versión más dogmática de la religiosidad, en éstos muestra su perfil más vulgar y mundano. Si en piezas precedentes abogaba por la pobreza, la humildad y el despojamiento como las únicas vías para alcanzar la Salvación, en éstas, tales virtudes son substituidas sin miramientos por bienes materiales. En ambos textos, denotamos, no sin asombro, que el poeta abandona el grave discurso teológico que había caracterizado las composiciones anteriores, para abordar la materia religiosa desde un punto de vista patentemente materialista.

Con poco que trabagemos
 ganaremos gran soldada,
 más, para que más ganemos,
 una yglesia visitemos
 nuevamente edificada
 en Villeruela, llamada
 Santa María la Alta,
 donde agora nos es dada
 gran perdonança, otorgada
 para suplir nuestra falta.¹⁶

Leyendo estos versos, cabría preguntarse qué es lo que podría motivar este tratamiento tan prosaico y mercantil de la fe por parte de Encina, y por qué éste acaba reduciendo el dogma cristiano a algo tan utilitario como las prácticas rituales externas. Aparentemente, estos ejemplos apuntalarían la idea de la laxitud piadosa del autor del *Cancionero*, pero, de nuevo, es el desbordamiento de lo sacro lo que condicionaría tal mezcla de registros y dicha disposición a la vulgarización del credo católico. A finales del siglo XV, la preponderancia de la religión en todos los ámbitos de la vida había llegado a tal extremo que, tal habituación al discurso sagrado, condicionó que éste acabara trivializándose y, por tanto, desvirtuándose. El contacto constante de los

¹⁴ Rambaldo., pp. 135-141.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 142-149.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 136-137.

feligreses con el dogma determinó que, inevitablemente, los misterios y las cuestiones más elevadas del credo cristiano acabaran perdiendo su verdadera significación y terminarían por cristalizarse en sus aspectos más visuales y materiales. Por este motivo, los fieles acabaron confundiendo los principales axiomas de la fe con prácticas rituales externas como pueden ser las estaciones, las visitaciones, las peregrinaciones, las limosnas, etc:

Habíanse desarrollado en la Iglesia tal cantidad de usos y de conceptos, que llenaban de espanto a muchos graves teólogos, aun prescindiendo de los cambios cualitativos que traigan consigo. El espíritu reformista del siglo XV no se revuelve tanto contra el carácter profano y supersticioso de las innovaciones como contra aquel recargar la fe en sí, y por sí. Los signos de la gracia divina, siempre pronta, habían ido aumentando de continuo; junto a los sacramentos andaban por todos lados las bendiciones; de las reliquias se había pasado a los amuletos; el poder de la oración habíase tornado una cosa formal con los rosarios; la pintoresca galería de los santos aumentaba sin cesar en color y en vida. Y aunque la teología se cuidaba celosa de establecer una rigurosa distinción entre sacramentos y sacramentales, ¿qué medio había para guardar al pueblo de fundar su fe y su esperanza en todas esas cosas mágicas y pintorescas?¹⁷

De nuevo, somos partícipes de las particularidades del declinar de la Edad Media, y denotamos que, el hecho de que en la sección de poesía devota del *Cancionero* localicemos ejemplos, por un lado, de la versión más elevada y baja de la fe, y, por otro de la mezcla de los registros sacro y profano, resulta algo característico y común en dicho periodo, y tiene su respuesta en el grado de sobresaturación religiosa, y no en el exiguo fervor de los creadores. En estos términos, la obra enciniana resulta axiomática, ya que, en sus versos no solo podemos contemplar la variedad de registros espirituales que se condensaron en el ocaso de la Edad Media, sino también el viraje paulatino hacia un tipo de expresión poética y dramática más secular. El hecho de que la fe sea el asiento de lo medieval, sumado a la circunstancia de que el Renacimiento español destacará por su apego a la religión¹⁸, nos han parecido argumentos capitales a la hora de abordar una sección como la devota.

¹⁷ Huzinga, *op. cit.*, p. 215.

¹⁸ «Tal vez a esta circunstancia se deba que el Renacimiento español ostentara un matiz marcadamente religioso y se mostrara poco permeable a las infiltraciones del paganismo que tantos estragos causaron en Italia y otros lugares de Europa». Tomás Carreras i Artau y

5.2-. LAS CORRIENTES ESPIRITUALES DE LA BAJA EDAD MEDIA Y SU CONFLUENCIA EN EL *CANCIONERO*

Así, tras haber apuntado mediante algunos ejemplos el predominio de lo sagrado en el momento de constitución del *Cancionero*, ahora cabría matizar cuáles son las principales corrientes espirituales que confluyen en él. En este punto, resulta importante tener en cuenta que las distintas manifestaciones de la sacralidad nutren todos y cada uno de los poemas obligándonos a concebir la sección de poesía devota como un todo, –más allá de su disposición formal–. En todos ellos podemos observar, tanto el apego a formas y procedimientos puramente medievales y de raigambre escolástica como pueden ser la exégesis o el uso de la alegoría, pero, a su vez, el influjo de la *devotio moderna* resulta evidente (sobre todo en la serie de poemas de piedad crística y mariana). Indiscutiblemente, la sección devota del *Cancionero* se nos ofrece como un fruto maduro en el que eclosiona toda la magnificencia de la savia medieval, pero que al mismo tiempo supone el sedimento y abono necesarios para la germinación de los brotes que definirán la nueva época renacentista. En ella, puede observarse a todas luces la marcha hacia un tipo de espiritualidad más interior e individualista basada en la humanización del misterio cristiano y en el alejamiento acompasado del trabajo especulativo en pro de una religiosidad más ajustada a los actos del espíritu, y que, como es sabido, tendrá su máxima expresión tanto en el pensamiento de Erasmo de Rotterdam, –autor que tanta influencia ejercerá sobre España–, como en la reforma protestante de Lutero.

Ciertamente, Encina es un autor de encrucijada y, por ello, de encuentro; de este modo, como decimos, en sus versos devotos, podemos apreciar, indistintamente, ejemplos de subordinación y atadura a las distintas formas de espiritualidad propiamente medievales, como la aproximación a los nuevos modos de reflexión que definirán la vida religiosa del Renacimiento. A pesar de que el autor del *Cancionero* se encuentre entre las filas de los autores considerados humanistas, y de que su obra nazca de la necesidad de

Joaquim Carreras i Artau, *Història de la filosofia espanyola*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001, p. 623. (VOL II)

renovación o, más bien, progresión de los métodos de pensamiento medievales, lo cierto es que toda su producción hunde sus raíces en el sistema escolástico – corriente teológico-filosófica imperante en la Edad Media–. A grandes rasgos, podríamos decir que la escolástica nació de la pretensión de los primeros Padres de la Iglesia de armonizar las rutinas y de la filosofía pagana de Platón, Aristóteles o los estoicos con la teología cristiana. Así, dicho proceso de conciliación –que tantos conflictos y discrepancias acarrió– supuso la adopción de los métodos racionales de la dialéctica por parte de la teología. Entre los siglos II y V d.C, – momento en el que dogma todavía no está completamente perfilado–, los primeros Padres se aplicaron en la especulación en torno a los principales axiomas de la fe cristiana llegando a establecer, mediante apasionadas discusiones, el canon filosófico de todo el periodo medieval. Su preponderancia fue tal, que, desde ese momento, hasta el siglo XI, no se observan grandes avances en el terreno filosófico-teológico, pues, los autores de dicha etapa se limitaron, más bien, a glosar o reproducir los trabajos patristicos.

Fue ya en el siglo XIII, tras la institución de los primeros centros universitarios y las escuelas catedralicias, cuando la escolástica se erigió, además, como el sistema canónico de pensamiento; como la única manera de concebir y organizar el saber. Por tanto, si hay algo que define dicho sistema es su fuerte vinculación a lo escolar. Precisamente, el siglo XIV, en cuanto a la historia de la espiritualidad, destacó por el desarrollo y afianzamiento de las Órdenes mendicantes en Escuelas como la tomista, la escotista o la nominalista y su preponderancia en cuanto a la formación de teólogos y eclesiásticos¹⁹, y, específicamente, el siglo que nos incumbe, el XV, sobresale por la consolidación de Salamanca y su Universidad como uno de los centros teológicos de mayor alcance de toda Europa. Desde el siglo XIII, el Estudio

¹⁹ «Así, el siglo XV es el momento en el que se crea y organiza la Facultad de Teología, en la Universidad de Salamanca, pero no en el que se comienza a enseñar Teología, que era anterior en el tiempo» [...] «En su desarrollo exterior, el hecho más relevante en la filosofía del siglo XIV es la aparición y robustecimiento de escuelas rivales que se disputan la hegemonía universitaria y cultural: tomistas y escotistas, y, frente a ambas tendencias tradicionales, los nominalistas. Cada escuela tiene su Doctor: Tomás de Aquino, Escoto, Occam, y se ampara en una Orden o estamento eclesiástico: dominicos, franciscanos, clérigos seculares». *Ibid.*, p. 443.

parisino había ostentado dicha posición, pero, tras el Cisma de Occidente, su creciente distanciamiento del Papado condicionó la vigorización de otras sedes universitarias, y, entre ellas, Salamanca.

[...] el Papado buscará nuevas alternativas a partir de las cuales poder legitimar sus posiciones, lo que se concretará en la alianza con otros centros académicos que, sin oscurecer el lugar preeminente de París, servirían de contrapeso fiel a sus propios intereses. Las universidades de Cambridge y Oxford apoyaban al Papado romano en la persona de Gregorio XII, frente a la posición de París, de tal suerte que se hacía patente que el Papado de Aviñón necesitaba un aliado nuevo y seguro. En este juego de fuerzas, Salamanca se convertía en uno de los lugares propicios.²⁰

Sin lugar a dudas, la figura de Martínez de Luna, proclamado Papa bajo el nombre de Benedicto XIII en 1375, resultó fundamental en el afianzamiento de la Universidad de Salamanca como institución de enseñanza teológica, pues, mediante distintas bulas y constituciones logró que, en dicha Universidad, el estudio de la Teología se equiparara al de Derecho. A lo largo de los siglos XIV y XV, tanto el conocido comúnmente como Papa Luna como su sucesor Martín V, procedieron a la reorganización definitiva del Estudio salmantino logrando que éste gozara de los mismos privilegios y prerrogativas que el de París. Este hecho sin precedentes supuso, por un lado, que los estudios teológicos impartidos tanto en el propio Estudio como en las Escuelas Mayores y Menores adyacentes²¹ o el Colegio de San Bartolomé gozaran de reconocimiento oficial, y, que, por tanto, muchos estudiantes –principalmente, peninsulares– decidieran acudir a Salamanca a cursar sus estudios y no a París. Con todo, las ventajas que supuso tal reorganización condicionaron también la llegada a tierras salmantinas de intelectuales y maestros de primer orden, y la instauración de Salamanca como uno de los epicentros espirituales de Occidente.

El hecho más relevante en la cultura eclesiástica española del siglo XV es la aparición de la teología salmantina a consecuencia de las reformas del Papa

²⁰ Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Polo Rodríguez, *Salamanca y su Universidad en el primer Renacimiento: siglo XV*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 126.

²¹ «Las escuelas organizadas a la sombra de las grandes catedrales románicas, que apuntaban ya a las novedades del gótico, fueron, sin lugar a dudas, el auténtico hogar nutridor de los procesos aculturadores, que tanto influyeron en las nuevas formas de religiosidad» *Ibid.*, pp. 16-17.

Benedicto XIII, el aragonés Pedro de Luna. Éste, resentido tal vez por la actitud hostil de la Universidad de París, al proceder a la reorganización definitiva de la de Salamanca, concedió a su Facultad de Teología la colación de los grados académicos, por bula de 16 de Marzo de 1416. Hasta entonces las enseñanzas teológicas en España, que habían venido funcionando en la propia Universidad salmantina y en multitud de otros centros, carecieron de validez oficial. El privilegio pontificio, confirmado en 1422 por Martín V, vino a establecer la paridad con las grandes Universidades extranjeras. Desde entonces, una buena porción de la intelectualidad peninsular, sobre todo del centro de España, prefirió estudiar en Salamanca, en vez de hacerlo en París o en Cambridge. De aquí arranca la prosperidad del estudio salmantino que, en continuo ascenso a todo lo largo de este siglo, había de obtener su apogeo de inmediato.²²

En este ambiente de prosperidad y bonanza fue en el que estudió y se graduó en Leyes Juan del Encina, y, en cuanto a esto, cabe señalar que, en ese momento, «la formación jurídica iba aparejada, frecuentemente, con la filosófica y la teológica»²³.

Gracias a las Constituciones de Martín V sabemos que muchos estudiantes optaban por cursar una carrera jurídica pero que al mismo tiempo, y como es el caso de nuestro autor, se ordenaban en menores y recibían instrucción teológica con el fin de poder optar a cargos eclesiásticos en el futuro, pero sin entregarse por completo a una carrera eclesiástica. Dicha instrucción, y la fama y crédito de los maestros que la impartían, permitieron a Encina participar de las inquietudes y debates espirituales que hervían en los últimos lustros de la Edad Media. El autor del *Cancionero* vivió el momento álgido de la teología salmantina en el que sobresalieron figuras como las de Juan de Torquemada, Alfonso de Madrigal, "el Tostado", Juan Alfonso de Segovia, Pedro de Osma o Diego de Deza, autores que, sin duda, afianzaron el saber eclesiástico tradicional y definieron el devenir de las nuevas corrientes espirituales. Asimismo, no resulta casual que las figuras más destacadas de la espiritualidad de la Baja Edad Media surgieran del ámbito escolar y que muchas de sus obras fueran escritas con fines educativos. En este momento, conocimiento teológico y enseñanza iban de la mano, por lo que,

²² Carreras i Artau, *op. cit.*, p. 532.

²³ *Ibid.*, p. 390.

concretamente en las producciones de tipo religioso podemos observar infinidad de ejemplos de dicha mezcla.

En cuanto a la poesía devota enciniana, cabe destacar, en primer lugar, que, los años en los que el autor dice haber escrito las distintas piezas que componen su *Cancionero* «que todas son obras hechas desde los catorze años hasta los veynte y cinco»²⁴, nos permite constatar que la mayoría de ellas fueron escritas en sus años de estudio en la capital salmantina. Con todo, la impronta de las prácticas y usos académicos resulta evidente en obras como a la *Natividad de nuestro Salvador* o la *Fiesta de la Assunción de nuestra Señora*, ya que, en ellos el poeta se sirve de recursos tales como la notación al margen de los distintos pasajes bíblicos y patrísticos a los que va haciendo referencia, la mención de argumentos de autoridad, la presentación ordenada del asunto con un propósito evidentemente didáctico, el uso de digresiones explicativas, ejemplos, comparaciones, preguntas retóricas, etc. Ciertamente, muchos de los poemas del *Cancionero* consagrados a la reflexión en torno a los principales misterios del dogma cristiano se acercan sobremanera al tipo de ejercicios escolásticos destinados a la enseñanza teológica, pues, como muy bien advirtió San José Lera a colación:

Y la forma que un poeta de finales del siglo XV tiene de hacer poesía religiosa docta es parecerse a prestigiosos modelos pasados, en técnicas, planteamientos y contenidos. Y al volver los ojos atrás lo que se encuentra es una poesía religiosa escolar en la que han predominado técnicas exegéticas y planteamientos tipológicos a partir de contenidos bíblicos.²⁵

Efectivamente, otro de los rasgos que define el sistema escolástico es el uso de la técnica exegética. En el pensamiento medieval, como anotábamos al comienzo de nuestra argumentación, todo queda establecido según el orden divino, y, por tanto, todo está en conexión y hace referencia a Dios. Por este motivo, se entiende que todo concepto remite a la divinidad, y, en consecuencia, se establece una amplia red de conexiones simbólicas entre ellos que aspira a relacionarlos con lo eterno. Dicha entidad figurada tiene su máximo exponente en la Palabra Sagrada, ya que, en sus parábolas y

²⁴ Rambaldo, *op. cit.*, p. 3.

²⁵ San José Lera, *op. cit.*, p. 188

metáforas se cree que subyace la verdad del hombre, del mundo y de Dios²⁶. Así, podríamos definir la hermenéutica como aquella ciencia que pretende desentrañar la significación oculta tras el sentido místico de la palabra revelada.

La labor tipológica debe procurar *des-velar* la palabra sagrada y sacarla de la oscuridad en la que se encuentra, pues, el lenguaje con el que se manifiesta lo sagrado es de tal cerrazón que requiere de la minuciosa labor del hermeneuta. Por tanto, la exégesis parte de la aceptación de que el texto bíblico envuelve un significado oculto al que solo pueden acceder aquellos que lo interpreten correctamente. El pensamiento simbólico es uno de los principales axiomas que sustentó el mundo medieval, y éste se mantuvo con fuerza en sus últimos lustros. Por ejemplo, en la sección devota del *Cancionero*, sobre todo en aquellos poemas dedicados a la especulación en torno a las principales fiestas litúrgicas, denotamos que Encina se sirve de la práctica tipológica por excelencia, –el uso de la alegoría– con el propósito de presentarle a la duquesa una disquisición, en clave poética, de los principales misterios de la cristiandad. Como advirtió Curtius en su momento:

En la tardía Antigüedad la alegoría vuelve a imponerse en los espíritus; el judío helenizante Filón la aplica por primera vez al Antiguo Testamento, y esta alegoría judaica de la Biblia dará lugar después a la alegoría cristiana de los Padres de la Iglesia. El paganismo decadente aplicó la interpretación alegórica también a Virgilio, como vemos sobre todo en Macrobio. En la Edad Media, la alegoría bíblica vendrá a confluir con la virgiliana. La alegoría se convierte así en fundamento de toda interpretación textual, y esto produce una serie de fenómenos que podemos reunir bajo la rúbrica de *alegorismo medieval*²⁷.

Por ende, en un poema como el dedicado a la Natividad, apreciamos que el poeta retoma todo el imaginario simbólico tradicional, y con él, va

²⁶ «Ahora bien, la única luz que –según J. Escoto– recibe el hombre del exterior proviene de la Sagrada Escritura, que es la fuente de la verdad, o lo sería o lo puede ser si alguien llega a comprenderla, porque el texto sagrado no es algo que se ofrezca de manera espontánea y directa a la comprensión de los hombres, por el contrario, esa verdad está oculta y escondida bajo un velo que la cubre. De la misma manera que Dios no puede ser nombrado, sólo se le puede designar de manera translaticia, la Escritura no da directamente su mensaje [...] Tal galimatías de términos (y de conceptos) solo es comprensible para los ya iniciados, para los que ya creen, y ello de manera intuitiva: sólo así es posible superar las– aparentes– contradicciones de la realidad inmediata, porque desde una perspectiva superior todo es armonía y concordia, pues Dios lo es todo [...]». Yndurain, *op. cit.*, p. 186.

²⁷ Curtius, *op. cit.*, pp. 292-293.

estableciendo todo un juego alegórico de confluencias entre pasajes y figuras del Antiguo y el Nuevo Testamento con el que ahondar en el misterio de la Encarnación. De este modo, advertimos que, por ejemplo, figuras como la de Abraham, David, Jacob, Noé, Isaac o Moisés se toman como prefiguraciones de la venida del Mesías.

Los hechos del Antiguo Testamento significan y prefiguran los del Nuevo Testamento, que se reflejan también en los sucesos de la historia profana. Como en un caleidoscopio, en todo pensar surge de la desordenada masa de partículas una bella figura simétrica.²⁸

Teniendo en cuenta dichas consideraciones, resulta obvio que en un poema como la *Fiesta de la Resurrección*, Encina declare explícitamente que, en el Antiguo Testamento, quedan contenidas todas y cada una de las profecías que anuncian el nacimiento y la muerte de Cristo.

Diste grandes alegrías
al mundo que estaba triste,
y al triste mundo viniste,
por Redentor y Mexías²⁹;
desde los primeros días
publicaban escrituras
cómo resucitarías,
profetas en profecías,
patriarcas en figuras.

[...] Ved, si bien queréys mirar,
en estos y otros profetas,
sus profecías perfetas
de Cristo ressucitar.³⁰

Asimismo, también resulta lógico que el poeta establezca un paralelismo entre Adán y Cristo, y entre Eva y la Virgen María, o que se sirva de conceptos tales como la vara de Aarón, la zarza ardiente o el cordero, para encontrar justificación en el Antiguo Testamento de los principales misterios del dogma cristiano. Asimismo, el uso constante del vocablo «figura» pone de manifiesto la entidad exegética de muchos de los poemas de la sección, así como el de

²⁸ Huizinga, *op. cit.*, p. 293.

²⁹ En este verso apreciamos que Encina se refiere a Cristo como «Redentor» y «Mexías», ya que, precisamente en la Resurrección se cumplen las esperanzas mesiánicas del Antiguo Testamento y Cristo se instaura como el instrumento de redención de todos los pecados de la humanidad.

³⁰ Rambaldo, *op. cit.*, p. 91.

otros tales como «oculto», «oscuro», «secreto», «misterio», etc. con los que se evidencia la necesidad de acudir al sentido figurado a la hora de especular en torno a cuestiones de índole sagrada.

También, y siguiendo en esta línea, cabe señalar que dicha técnica, tan afín al sistema escolástico, suponía, al igual que éste, una férrea sistematización de los símbolos e imágenes en los que tradicionalmente se había visto contenida la divinidad³¹; –esa «simetría» a la que algo más arriba hacía referencia Huizinga –. Los escolásticos destacaron por su afán de jerarquizar el saber y catalogarlo en conceptos, y, dicha condición sale a relucir en los poemas de la sección devota en los que el uso de los procedimientos exegéticos resulta más evidentes. En ellos, denotamos el intento por parte de Encina de organizar, poéticamente, las distintas figuras e imágenes de las que se sirve para representar el Nacimiento, la Crucifixión, la Ascensión en cuerpo y alma de la Virgen, etc. creando, en consecuencia, un tipo de composiciones que destacan por su conceptismo, su retoricismo y por su perfil dogmático y catequético.

En cuanto a esto, resulta capital tener en cuenta que, en el momento en el que escribe Encina, el alegorismo propio de la interpretación exegética se había ido agotando, pues, éste había sido esgrimido hasta tal punto por parte de los creadores que había acabado cristalizándose irremediabilmente en conceptos e imágenes prototípicas hasta perder por completo su significación primera. Los poetas de finales de la Edad Media, al componer versos religiosos, recogían toda una tradición de interpretación simbólica que arrancaba desde los primeros Padres pero que, en los últimos años del siglo XV se encontraba ya en su ocaso. Consecuentemente, los lazos alegóricos que se establecían entre las distintas imágenes, acababan resultando mecánicos y

³¹ «El hombre medieval piensa dentro de la vida diaria de las mismas formas que dentro de su teología. La base es en una y otra esfera el idealismo arquitectónico que la escolástica llama realismo: la necesidad de aislar cada conocimiento y de prestarle como entidad especial una forma propia de conectarlo con otros en asociaciones jerárquicas y de levantar con éstas templos y catedrales, como un niño que juega al arquitecto con pequeñas piezas de madera». Huizinga, *op. cit.*, p. 325.

repetitivos, y, con ellos, la reflexión filosófico-teológica no solo no avanzaba, sino que se agotaba en una eterna enumeración de conceptos:

El último período de la Edad Media presenta toda esta ideología en su postrer florecimiento. El mundo entero había acabado por quedar preso en aquel sistema universal de símbolos, convertidos a su vez en flores petrificadas. Desde muy antiguo, ha tenido el simbolismo la inclinación a reducirse a un puro mecanismo. Una vez erigido en principio, no se contenta con los brotes de la fantasía y del entusiasmo poéticos, sino que se adhiere como una planta parásita al pensamiento y degenera en un puro hábito y en una enfermedad de éste.³²

En el declinar de la Edad Media, el peso de la tradición era tan intenso que acabó condicionando que el pensamiento filosófico-teológico se agotara en sus propias manifestaciones. Los conceptos e imágenes estaban manidos y trillados hasta tal punto, que a los artistas ya solo les queda jugar frívolamente con ellos; reproducirlos de manera automática hasta el hastío. Este hecho, evidencia que, a esas alturas, el pensamiento religioso se había acabado extinguiendo en sus representaciones visuales, y, por ello, cobra sentido que ante ese vacío de saber, los poetas tendieran a acumular dichos conceptos en sus composiciones. Así, muchas de ellas se nos presentan como amplios listados poéticos de figuras alegóricas; como enumeraciones interminables de conceptos solidificados en la tradición. Tanto el poema de la sección dedicado a la Natividad como el ofrecido a la Asunción de la Virgen resultan dos ejemplos paradigmáticos de este hecho. Al ser las dos piezas de mayor entidad exegética de la sección, ambos resultan los más extensos (novecientos versos cada uno), y, en ellos, Encina se esmera en la suma laberíntica de figuras e imágenes del Antiguo y el Nuevo Testamento. En el primero de ellos, resulta absolutamente significativo que el poeta, al sobrepasar los seiscientos versos, declare explícitamente la pesadumbre que supone compendiar toda la serie de imágenes que prefiguran el Nacimiento del Salvador:

Pues si más de contar he,
porque nadie no se quexe,
tarde o nunca acabaré,
tantos son que ya no sé
si cuente más o lo dexe.³³

³² *Ibid.*, pp. 293-294.

³³ Rambaldo, *op. cit.*, p. 55.

De igual modo, este acopio de motivos condicionó también, como es lógico, que en este tipo de representaciones poéticas los verbos fueran desapareciendo progresivamente en pro de la acumulación de imágenes. Así, en un poema como el dedicado *Al Crucifijo*, observamos que Encina reúne toda una serie de bellas imágenes simbólicas que, tradicionalmente, habían representado la figura de Jesucristo en la Cruz. Por ello, ante tal estado de madurez y eclosión de los procedimientos escolásticos, advertimos que, en la mayoría de ocasiones, la poesía tendía, irremediabilmente, a la sustantivación:

Los distintos objetos que contribuyen a excitar el sentimiento del poeta son mencionados, no descritos. El sustantivo predomina sobre el adjetivo. [...] La desenfrenada expresión de los detalles es en la fantasía literaria más de índole cuantitativa que cualitativa. Consiste más en un amontonamiento de muchos objetos que en la exposición de las cualidades de estos objetos en detalle. El poeta no comprende el arte de la omisión, no conoce el vacío, le falta el órgano para el efecto de lo no expresado. Esto es tan aplicable a las ideas sumamente simples, evocadas por el asunto, son ensartadas en series lo más completas posibles. La poesía entera es tan superabundante en detalle como la pintura.³⁴

Todos estos ejemplos, –detallados extensamente en el estudio de cada uno de los poemas–, nos permiten corroborar el peso de la escolástica en la obra devota enciniana y su evidente vínculo a lo escolar y a los procedimientos exegeticos. Asimismo, su posición de inflexión nos permite reconocer las consecuencias literarias que se derivan del hecho de manejar una tradición acabada en sí misma. En la sección religiosa del *Cancionero*, observamos, por un lado, esa insistencia por aferrarse a los modos y maneras tradicionales a pesar de que éstos estén agonizando, pero, por otro, la necesidad de desmarcarse de esos mismos procedimientos y del ámbito en el que fueron creados con el propósito de componer un tipo de representación poética devota afín al nuevo sentir.

Una vez dicho esto, cabe señalar que el declinar de la Edad Media también destacó por su creciente desapego por la metafísica y por su desinterés por la abundante tratadística teológica, condenada, como apuntábamos más arriba, a disiparse en la vaguedad de sus conceptos e imágenes. En consecuencia, resulta lógico que a lo largo de los siglos XIV y XV

³⁴ *Ibid.*, p. 404.

surgieran nuevas formas de religiosidad cuyo fin consistía, principalmente, en el rechazo frontal a lo especulativo y en la tentativa de volver a conectar la religión con la vida. Podríamos decir, que, en dicho periodo, se pasó de la contemplación a la acción, de la vertiente más abstracta y teórica de la espiritualidad a su lado más pragmático; de lo puramente especulativo a todo aquello que tuviera que ver los afectos y los actos del espíritu. Tradicionalmente, dichas formas han quedado recogidas bajo el marbete de *devotio moderna*, –corriente espiritual surgida en los Países Bajos fruto de los trabajos de Geert Groote³⁵ y su discípulo Florens Raderwings–, pero, igualmente, este hecho, no debe presuponer que en España, como en el resto de Europa, no hubieran existido intentos precedentes de renovación de las modalidades espirituales. La *devotio moderna* debe entenderse como un movimiento pre-reformista genérico y colectivo, ya que, en todos los territorios del marco europeo, advertimos el viraje sucesivo hacia el tipo de espiritualidad que tenderá a desarrollarse con la llegada del Renacimiento. Con todo, podría decirse que lo que, esencialmente, definió la nueva devoción fue la primacía de los afectos y sentimientos en contraposición a la especulación teórica. La llegada del Renacimiento y el antropomorfismo que lo define, condicionó que dicha religiosidad se centrara en la dimensión más humana de la Virgen y de Jesucristo, estableciendo que ésta deviniera una piedad más íntima, personal, y, por tanto, subjetiva. Por este mismo motivo, y sumado a la fascinación de los humanistas por los orígenes, los *devotos modernos* apostaron por la vuelta consciente a los umbrales del cristianismo, a la propia palabra sagrada, y, sobre todo, a los textos de San Pablo y su alegato a favor de una vivencia religiosa sencilla, humilde y mesurada acorde a la del Mesías. Como vemos, dicha devoción insiste en poner en práctica el mensaje crístico en la vida cotidiana, por lo que resulta obvio que, tanto el Salvador como la Virgen

³⁵ «Y el verdadero padre de la misma fue Gerhard Groote, estudiante de derecho y moral en París, clérigo, guía espiritual de muchas personas y, sobre todo, un gran predicador que inculcaba con elocuencia los principales principios de la nueva devoción. También es conocido el nombre de su discípulo predilecto, Florencio Radewinjs, director de la primera institución que asumió, canalizó y propagó la nueva corriente espiritual, los Hermanos de la Vida Común (fratres cucullati) instituida en Deventer: [...] En el listado de alumnos que pasaron por estas casas figuran los nombres de Nicolas de Cusa, de Erasmo y el mismo Lutero». Carreras i Artaus, *op. cit.*, p. 404.

tendieran a humanizarse y acabaran erigiéndose como modelos de conducta ética y moral.

En este punto, cabe señalar que, al tiempo que la escolástica iba desvirtuándose, la nueva espiritualidad tendió a desarrollarse en ambientes ajenos al universitario³⁶, y, precisamente, si algo la detalla es su fuerte vinculación al arte y a la literatura. Mientras los teólogos se aferraban con fuerza a lo tradicional, los creadores, liberados del peso de los métodos consagrados, del dogmatismo y de las formas fijas apostaron por un tipo de religiosidad más espontánea y claramente vinculada a la devoción popular. En el siglo XV, la literatura se instituyó como cauce primordial de expresión religiosa por lo que resulta obvio que en el *Cancionero* observemos muestras incuestionables de la ejemplaridad de Cristo y de la Madre. Así, en el poema que Encina dedica *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo* hallamos una prueba clara del uso de dicha tendencia. En las últimas estrofas, y tras ensalzar el comportamiento de la Virgen en un momento tan desgarrador como la Pasión, el poeta, mediante el uso del plural mayestático, le recomienda al lector que siga el patrón de la Madre de Dios para alcanzar la Salvación: «Que si nosotros sabemos/ seguirnos por tus pisadas/ [...] a la gloria llegaremos»³⁷. De igual modo, unos versos más adelante, nuestro autor concluye que todo creyente debe guiarse por el buen ejemplo de la Virgen, ya que su dignidad y su condición paradigmática de ser humano, irremediablemente saca a relucir todas las perversiones y faltas del hombre. Así, María debe ser el espejo en el que reflejarse, el arquetipo que todo buen cristiano debe pretender alcanzar.

Assí que, pues es assí,
será muy sano consejo
tener a ti por espejo
para siempre desde aquí,
porque viéndonos en ti
y en tus virtudes tan altas
podré ver yo, triste, en mí,
y tan bien qualquiera en sí,

³⁶ El caso de España es excepcional porque los mismos profesores universitarios son los que practican este nuevo tipo de espiritualidad.

³⁷ Rambaldo, *op. cit.*, p. 78.

todas las sobras y faltas.

Y visto lo mal compuesto
de nuestras menguas y sobras,
el contemplar en tus obras
afeytará nuestro gesto,
y en el tal espejo, muy presto,
mirando tus maravillas,
con un bivar muy onesto
pornemos bien lo mal puesto,
quitaremos las manzillas.³⁸

En contrapartida, en el poema dedicado a la *Fiesta de la Resurrección* localizamos una muestra más de la ejemplaridad de Cristo. En este caso, la Pasión, Muerte y posterior Resurrección del Mesías se presentan con el propósito de instaurar a Cristo como modelo de conducta tanto en la vida como en la muerte. Por ende, y teniendo en cuenta la deriva de la nueva espiritualidad, no resulta extraño que Encina componga versos tan esclarecedores y demostrativos como los siguientes:

[...] y pues Él nos dio saber
para le poder aver,
no cesemos de seguirle.

Que muy claro se nos muestra,
y de suyo se está visto,
la Resurrección de Cristo
ser enxemplo de la nuestra,
y, pues ésta nos adiestra
y nos da caminos ciertos,
tomémosla por maestra,
si el diablo nos encabestra
dará con nosotros muertos.³⁹

Como se desprende de estos dos ejemplos, extrapolables a la obra devota de cualquier autor contemporáneo a Encina, resulta innegable que los poetas cancioneriles acogieron con vigor la nueva corriente afectiva, y con sus versos contribuyeron a dibujar la vertiente más emotiva de la religiosidad consagrando a Cristo y a la Virgen como paradigmas del buen vivir y del buen morir. Michael Darbord, en su estudio de la poesía religiosa española del ocaso medieval, resalta precisamente la propensión de los poetas de la Baja Edad

³⁸ *Ibid.*, pp. 78-79.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

Media hacia el Evangelio y, por tanto, hacia las principales figuras del Nuevo Testamento.

Si l'on ne peut parler vraiment d'une révolution dans la poésie religieuse traditionnelle, l'époque des Rois Catholiques apporte cependant une innovation frappante. La vieille hagiographie est définitivement éliminée. On continue de s'inspirer des hymnes et des prières, mais tout est centré désormais sur le texte évangélique: évangile de l'Enfance, évangile de la Passion surtout, soit en récits continus de la vie du Christ, véritables homélies en vers, coupées de méditations ou d'exclamations, soit en morceaux plus lyriques mais qui peuvent être aisément juxtaposés et produire le même effet. Il s'agit de mettre au premier plan, avant tout, l'économie du salut et de provoquer la conversion du pécheur par la contemplation de la sainte Agonie et des mystères de la Rédemption. L'enseignement oral du Christ, les paraboles tiennent peu de place; la louange des saints est réduite. On ne célèbre que ceux qui ont eu un rôle dans l'entourage de Jésus: la Vierge, les apôtres, Marie-Madeleine, ou encore ceux qui ont reçu qui ont reçu des grâces directement venues du Calvaire.⁴⁰

De igual modo, cabe señalar también que dicha concepción en torno a la ejemplaridad de Jesucristo parte de las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* de San Buenaventura y tendrá su máxima expresión en la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia y en la obra de Tomás de Kemtis *Imitación de Cristo*. Asimismo, obras como la *Vita Christi* de Isabel de Villena o las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza – que tanta influencia ejercerá en el *Cancionero* – evidencian el auge de dicha tendencia, y su preponderancia en el terreno literario. Ciertamente, durante el reinado de los Reyes Católicos, la literatura místico-ascética gozó de gran aceptación en los círculos intelectuales llegando a asimilarse por completo los presupuestos de la mística alemana gracias a traducciones como la que, por ejemplo, hizo fray Ambrosio Montesino de la *Vita Christi* de Dionisio el Cartujano por encargo explícito de los monarcas.

Estos datos nos ayudan a comprender la avidez de finales de la Edad Media por exteriorizar la vertiente más pragmática de la religiosidad y por presentar los presupuestos del dogma cristiano como una suerte de programa ético sobre el que sustentar la vida de toda la cristiandad. Asimismo, en un momento de tales dificultades, los autores esgrimirán otro de los rasgos que

⁴⁰ Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1965, p. 15.

caracteriza la *devotio moderna* y que contribuye con creces a acentuar la carga afectiva de sus expresiones literarias, esto es, el manejo de los motivos de mayor dramatismo y emotividad del texto bíblico. En este caso, la obra devota enciniana vuelve a resultar paradigmática, ya que, en ella observamos la propensión del autor del *Cancionero* a poetizar, por un lado, los episodios de mayor ternura y sensibilidad del Nuevo Testamento – como pueden ser la Natividad o la Epifanía–, y, por otro, aquellos que, evidentemente, causan una mayor conmoción entre los feligreses como es el caso del ciclo pasional. En estos términos, cabe recalcar que el arte castellano del siglo XV destacó sobremanera por su tendencia a recrearse en la descripción de los aspectos más dramáticos del Calvario. En obras como el *Tractatus de sanguine Christi* de Juan Gil, *La pasión trobada* de Diego de San Pedro, el *Tituli libri «De vita Christi» et tituli parvissimi ex doctrina Bernardi* de Alfonso de Segovia, el *Exercitatorio de la vida espiritual* de García Jiménez de Cisneros, el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino y los tratados de *Vita Christi* mencionados anteriormente, apreciamos el interés creciente de los autores por todas aquellas devociones relacionadas con el dolor de Cristo. A este tenor, las reliquias de la *Vera Cruz*, las llagas, los clavos, la cruz o las espinas se convierten en motivos literarios mediante los que dotar de mayor expresividad, plasticidad y dramatismo a la poesía y lograr su propósito: emocionar al lector y llevarle a la contemplación compasiva.

La devoción a Cristo doliente (*vir dolorum*) fue central en esta deriva a finales del Medievo. [...] Fue una temática habitual en la iconografía de la época: los calvarios, los retablos, los frescos, las esculturas del *Via Crucis* que se prodigaban por todas partes. Y con todo ello, los elementos sagrados relacionados con la Pasión: los clavos, las espinas, la Santa Faz, los sudarios (*sindone, lintea*) y los *Linga Crucis*, que ya eran una pieza fundamental de muchos relicarios, sobre todo desde el siglo XII, pero que, ahora, se multiplicaban por todas partes. En principio, todas aquellas imágenes y representaciones trataban de suscitar el dolor moral de los fieles, quizás hasta la misma experiencia física, para que pudieran calibrar la dimensión de sus claudicaciones morales, causantes también de los terribles males de su época, que habían necesitado los dolores redentores de Cristo sufriendo en la cruz. «Yo no creo – dice E. Malê – que el arte haya concebido jamás sufrimiento alguno más agudo y penetrante: es el abismo del dolor, y al mismo tiempo el límite extremo del arte».⁴¹

⁴¹ Fernández Conde, *op. cit.*, pp. 330-331.

Como decíamos, en el propio *Cancionero* advertimos ciertos ejemplos que nos permiten corroborar la adscripción de Encina a la nueva devoción. En tres poemas como *A la gloriosa Madre de Dios [...]*, *Al Crucifijo* y *la Fiesta de los tres Reyes Magos*, la insistencia del poeta en el patetismo propio de la Pasión resulta evidente. Expresiones como «no satisfaze consuelo/ lástima tan lastimosa»⁴², «dolor qual nunca se vio,/ dolor sin tener segundo»⁴³, «Sintamos lo que ha sentido/ Madre de tal perfección/ [...] y al Hijo, rezién nacido,/ verle ya anunciar pasión»⁴⁴, etc. le sirven al poeta para describir apasionadamente los dolores del Salvador y de la Virgen. Asimismo, en estos términos, es importante señalar que Encina siente especial predilección por la figura de la Virgen. Este hecho resulta lógico, ya que, debemos tener en cuenta que la mayoría de composiciones devotas fueron escritas por encargo de la duquesa de Alba, ferviente adoradora de la Madre de Dios según palabras del propio autor:

Buscando mi desseoso pensamiento en qué pudiesse más a vuestra señoría servir, viendo cuán devotíssima es de la gloriosa Reyna de los cielos, començé, con mi flaco saber, a exercitar la pluma en algo de los loores y alabanças de la muy bendita Madre de Dios, porque una de las cosas que más aplaze a qualquiera, es que le loen y alaben aquello que mucho quiere y ama. Y comoquiera que vuestra manífica señoría tanto ama los loores de aquella gran Emperadora, bien creo será servida con esta pequeña obra de su preciosa muerte y Assunción.⁴⁵

Así, cobra pleno sentido que el poeta consagre la mayor parte de su producción al asunto mariano. Asimismo, la nueva sensibilidad condicionó que, a finales de la Edad Media, la Virgen se convirtiera igualmente en una figura capital del Calvario, determinando que su sufrimiento se equipara al de su hijo. Este hecho, se describe de manera magistral en el *Cancionero*, pues, en el poema *A la gloriosa Madre de Dios [...]* podemos leer unos versos como los siguientes:

[...] sentirse lo qué sintió
y tu pasión fue la suya,
porque tal pasión te dio

⁴² Rambaldo, *op. cit.*, p. 76.

⁴³ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

que la Passión qué sufrió
fue la mesma pasión tuya.⁴⁶

Pero, de la misma forma, en ocasiones, la inclinación hacia la figura de la Virgen en la Pasión llega a ser tal, que su tormento termina por sobrepasar al de su hijo; ciertamente, el dolor de Cristo concluye en la Cruz, pero, en cambio, el de la Virgen prosigue. La dilatación de su sufrimiento y el auge de su figura a finales del Medievo nos permiten alcanzar a comprender por qué Encina dedica íntegramente una composición a los dolores de la Virgen durante el Calvario, y por qué en ella, el poeta saca a relucir la superioridad del dolor de la Madre frente a la del Hijo: «Fueste triste, más que triste,/ no ay dolor que al tuyo yguale»⁴⁷. Así, en este contexto, no resulta extraño que, por ejemplo, en 1423 se incrementara el calendario litúrgico con dos fiestas como las angustias y los dolores de Nuestra Señora y que se consolidaran otras como la Inmaculada o la Asunción⁴⁸.

Éstas, y otras muestras integradas en el estudio crítico de cada uno de los poemas, nos permiten vislumbrar las tonalidades que irá tomando la espiritualidad en la Baja Edad Media. En la poesía devota del *Cancionero*, puede apreciarse que Encina, al igual que sus contemporáneos, huyó de la vaciedad del discurso propiamente escolástico, apostó por la exposición de una religiosidad más íntima y respaldó un tipo de vivencia religiosa basada en la afectividad intrínseca al mensaje crístico. Así, la obra enciniana constituye una muestra más de cómo, al margen de la versión más especulativa y ortodoxa de la religiosidad, entre la intelectualidad castellana se fue gestando una tendencia espiritual basada en el intento de vincular el dogma con la vida.

En relación a esto, también debemos tener en cuenta que la influencia de la orden franciscana⁴⁹, dada su correspondencia con los fundamentos de la *devotio*, resulta básica, ya que, sus frailes predicadores, contribuyeron ampliamente al asentamiento de la nueva Observancia. En sus sermones, el

⁴⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Muchas de estas fiestas quedan recogidas en la sección devota del *Cancionero*.

⁴⁹ «L'apport du franciscanisme à la poésie religieuse est reconnu et, sans entrer profondément dans l'examen de sa doctrine, on peut juger de son rôle et de sa portée.» Darbord, *op. cit.*, p. 20.

uso de recursos sensitivos para exaltar emociones como el dolor, la ternura o el temor, y la aclimatación del valor ejemplar de las figuras del Nuevo Testamento condicionaron el arraigo de un tipo de religiosidad más participativa y basada en los afectos. Con todo, y en cuanto al terreno literario, cabe destacar la preeminencia de dos figuras como las de los franciscanos fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino, quienes, en rigor, resumieron de manera extraordinaria las pautas de la nueva devoción. Textos como la *Lamentación a la quinta angustia, quando Nuestra Señora tenía a Nuestro Señor en los brazos*, *La Pasión del Redentor* o el *Romance del costado de Nuestro Señor* son una muestra acabada de la expresión exaltada del dolor y del patetismo propios de la sensibilidad en ciernes. Encina, – como hemos podido ir comprobando a lo largo de nuestra investigación–, bebe directamente de la obra del marqués de Santillana, e, igualmente, las concordancias con la obra religiosa de fray Ambrosio Montesino son cuantiosas. Verdaderamente, y sin olvidar que a medida que nos vamos acercando al siglo XVI el dramatismo propio de la *devotio moderna* irá dejando paso a un tipo de representación que destacará por su sencillez y comedimiento⁵⁰ (hecho que puede apreciarse ya en el poema de la sección *Al Crucifijo*), lo cierto es que el discurso sermonario de corte franciscano y la literatura moralizante tienen cabida entre los versos devotos del *Cancionero*. Como apuntábamos al comienzo de nuestra disertación, en este contexto no debe obviarse el hecho de que los siglos XIV y XV destacaron por ser un momento de crisis en el que la preocupación, el miedo y la desesperanza constituían el tono general de la vida. Las continuas guerras, hambrunas y pestilencias condicionaron que el ocaso de la Edad Media se revelase como una época amarga en la que las circunstancias colectivas no hacían sino poner de manifiesto la caducidad e inconsistencia de

⁵⁰ «El siglo XV presenta esta intensa emotividad religiosa en una doble forma. Por una parte revélase en los vehementes movimientos que, de tiempo en tiempo, se apoderaban del pueblo entero cuando un predicador ambulante inflamaba con su palabra todo aquel combustible espiritual, como si fuese un haz de ramas secas. Ésta es la manifestación espasmódica, apasionada, violenta, pero que se disipa de nuevo rápidamente. Junto a esto hay algunos espíritus que han encarrilado para siempre la emotividad por una vía tranquila y han hecho de ella una nueva forma de vida normal: la de la ternura». Huizinga, *op. cit.*, p. 270.

la vida terrena. Ante este estado de patente melancolía, resulta evidente que tanto la literatura moral gnómica como la sermonaria gozaran de un desarrollo sin precedentes, y, que, precisamente, fueran los predicadores de las órdenes mendicantes quienes extremaran, a conciencia, el pánico por la condenación eterna⁵¹.

Siguiendo la estela de San Vicente Ferrer, los predicadores hicieron de los recursos propios de la oratoria su mejor instrumento a la hora de estremecer a las masas, moverlas a piedad y conquistar a fervientes seguidores. Este hecho, sumado al intento de aplicar las Escrituras a la vivencia cotidiana determinó que la espiritualidad de la Baja Edad Media deviniera una moral en toda regla, si bien supeditada, en todo momento, a la retórica. La palabra hablada era el único medio mediante el que irrumpir en las conciencias de los hombres y animarles a adoptar ciertas actitudes vitales acordes al dogma. Lamentablemente, hoy en día no somos capaces de intuir la potencia y espectacularidad de los sermones medievales que, sin duda, inquietaban y emocionaban sobremanera a sus oyentes, pero, por suerte, en reemplazo de éstos, contamos con sus expresiones textuales⁵². En cuanto a esto, cabe destacar que durante el Medievo la poesía religiosa adoptó, en muchos casos, los procedimientos y técnicas propias del sermón llegando a instaurarse como un medio más de adoctrinamiento, y, erigiéndose, gracias a sus particularidades, en un tipo de discurso de patente utilidad. Recordemos, por ejemplo, las palabras de Cervantes respecto al provecho de la poesía moralizante: «[...] que puesto que aquello sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados»⁵³ o, también, las que el propio Encina refiere en el *Arte de poesía castellana* a la hora de ensalzar la eficacia del ejercicio poético:

⁵¹ «En realidad, no creemos que pueda considerarse una exageración afirmar que la Baja Edad Media fue la época de oro del purgatorio como lugar de paso entre la condenación eterna del infierno y la salvación divina o celestial». Fernández Conde, *op. cit.*, p. 183.

⁵² «Del poderoso efecto de la predicación poco ha quedado en la cultura espiritual como elemento permanente. Sabemos la enorme impresión que hacían los predicadores, pero no nos es dado a sentir por nosotros mismos la emoción que suscitaban. Los sermones escritos no bastan a penetrar en ella» Huizinga, *op. cit.*, p. 270.

⁵³ Cervantes, *op. cit.*, p. 207.

Solón, legislador de Atenas, viendo el daño de su república, simulándose loco salió delante todo el pueblo y amonestándolo en versos le movió de tal manera que no se dilató más la guerra, [...] Los lacedaimonios muy fatigados con los daños recibidos, se bolvían a su tierra, más con mengua que con onrra, a los quales el poeta Tirteo, con la fuerça de sus versos de tal manera inflamó, que olvidados de sus propias vidas mudaron el propósito y, bolviendo, quedaron victoriosos.⁵⁴

La poesía, por tanto, más allá de constituir un puro divertimento cortesano, se estableció como la vía idónea de expresión religiosa, como un medio efectivo de difusión de los presuuesto cristianos agravado tanto por su matiz secularizante y pedagógico como por su vinculación a las lenguas vernáculas. En el caso de la sección devota del *Cancionero*, el influjo de este tipo de expresión resulta evidente, sobre todo si tenemos en cuenta el gran peso que ejerció la obra de fray Íñigo de Mendoza en la de Encina. Por ejemplo, si analizamos el poema dedicado a la *Fiesta de los tres Reyes Magos* denotamos que éste está organizado siguiendo la estructura prototípica del sermón. Asimismo, el tema tratado evidencia tal filiación, ya que, la Epifanía junto con la Natividad constituyen los momentos de mayor carga afectiva del texto sagrado. Con todo, otros detalles que nos permiten atisbar dicha influjo son la exaltación del despojamiento y la pobreza – principales virtudes franciscanas –, de nuevo, el valor ejemplificante de Jesús y la Virgen, el tono reprobatorio, las continuas llamadas de atención hechas al lector, el uso de recursos de repetición con el propósito de gravar el meollo de la composición en el ánimo del oyente, o la aparición del marbete «Aplicación» como pauta para acomodar lo expuesto en el poema a la propia existencia. Ciertamente, los rasgos pertenecientes al discurso sermonario aparecen diseminados por toda la sección devota del *Cancionero*, pero, sin duda, si hay un poema de dicha sección que, formal y temáticamente, puede relacionarse con él, éste es el *Memento homo*. En dicha composición, apreciamos que Encina se sirve de las principales afirmaciones defendidas por los predicadores y moralistas ante una realidad tan confusa como la que supusieron los últimos lustros del Medievo con la intención de construir una suerte de sermón consolatorio. En sus versos, consideramos que el poeta salmantino, cual predicador, centra su

⁵⁴ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 10-11.

argumentación en la amarga exposición de las miserias humanas, y en la reflexión en torno a la muerte, –ejes cardinales sobre los que gravita este tipo de expresión literaria–. El hombre medieval, ante las contrariedades en torno a su propia existencia recurrió insistentemente a todo tipo de credos y procederes (tanto patrísticos como gentiles) con la esperanza de llegar a resolver el conflicto capital de la humanidad, esto es, su encuentro con la muerte. Como afirma Huizinga a este propósito: «No hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada existencia como el siglo XV. Sin cesar resuena por la vida la voz del *Memento mori*»⁵⁵. Efectivamente, la reflexión en torno a la muerte constituye el fundamento principal de la literatura sermonaria, y, por ende, el *Memento homo* enciniano se instaura como una introversión poetizada en torno a la propia existencia en la que un tú interlocutor exhorta a sus oyentes para que preparen su encuentro con la muerte; –persistente compañera de viaje en el ocaso medieval tal como se refiere en el propio texto–: «pues, si miras buenamente,/ la muerte tienes presente/ adonde quiera que estás»⁵⁶. El tono general del poema, y la serie de imágenes negativas que se refieren en las primeras estrofas en cuanto a la condición humana, podrían hacernos pensar que, más que un texto consolatorio, el *Memento homo* podría relacionarse con la literatura de tradición pesimista medieval. Ciertamente, el estoicismo⁵⁷ nutre muchos de sus versos, pero lo que lo convierte en un texto sermonario propiamente consolatorio es el hecho de que Encina decide cerrarlo apuntando la posibilidad de todo hombre a elegir; y precisamente, esa capacidad de elección del camino vital que lleva a la Salvación es lo que, a mi entender, condiciona que este poema aparezca en la sección devota y no junto a aquellas partes consagradas a cuestiones estrictamente morales. Así, la muerte, en este caso, se convierte en la señal indicativa que debe llevar a los hombres a decidir perfeccionarse con el fin de alcanzar la Gloria en la otra vida. En cuanto a esto, en la última estrofa leemos lo siguiente:

⁵⁵ Huizinga, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁷ Se cree que el estoicismo cristiano toma forma en la tradición literaria castellana precisamente de la mano de Pedro de Luna y de su obra *Consolaciones de la vida humana*.

Assí que, pues conocemos
lo más bueno y lo mejor,
no escojamos lo peor
porque no nos condenemos;
nuestras vidas emendemos,
que todos somos ceniza
y en ceniza tornaremos,
y al infierno caeremos
sin nuestra alma acá desliza.

Ante una realidad de tal inclemencia, por lo general, el hombre medieval tendió a conformarse con la realidad que se le presentaba, pero, a medida que nos acercamos al Renacimiento, apreciamos que la concepción individualista del hombre condicionó que tanto el libre albedrío como la capacidad de mejorar resultaran cuestiones claves para la consecución de la Salvación eterna. Así, como observamos en la estrofa referida precedentemente, en esto resulta Encina muy original, pues a pesar de escribir en coordenadas estrictamente medievales, y, por tanto, de tener la esperanza puesta en el más allá, la Edad Media escasamente abogó, como él hace, por la capacidad de mejora del hombre.

La nostalgia de una vida más bella ha visto delante de sí en todo tiempo tres caminos que se dirigen hacia la meta lejana. El primero ha conducido por lo regular fuera del mundo: es el camino de la negación de éste. La vida más bella sólo parece ser asequible en el más allá, sólo puede ser un desprendimiento de todo lo terrenal; todo interés prodigado en este mundo no hace sino retrasar la verdadera salvación. [...] El segundo camino es el que conduce al mejoramiento y perfeccionamiento del mundo. La Edad Media apenas ha conocido esta aspiración. El mundo era para ella tan bueno y tan malo como podía ser; es decir, todas las cosas, puesto que Dios las ha querido, son buenas; los pecados de los hombres son los que tienen al mundo en la miseria. [...] Practicar la virtud en la esfera propia de cada cual es lo único que puede aprovechar al mundo.⁵⁸

Como vemos, la vida suele concebirse en función del más allá, por tanto, la muerte, entendida como realidad cotidiana y acechante, constituye uno de los argumentos principales de la actividad literaria medieval. Los Tratados para el bien morir, las obras de tipo consolatorio o la literatura ascética —entre al que destaca la obra *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis— dan buena cuenta de ello y, a su vez, nos permiten advertir las dificultades del hombre de la Baja

⁵⁸ Huizinga, *op. cit.*, pp. 53-54.

Edad Media a la hora de aceptar su forzoso paso a la otra vida. En dicho periodo, apreciamos tanto la concepción del fallecimiento como esa muerte serena, amable y aceptada, como su condición de realidad amenazante que causa miedo y terror. Dicha coexistencia pone en evidencia la variedad de reacciones del hombre medieval ante su encuentro con la muerte, tanto las más afines a la tradición cristiana, como aquellas que ya se encuentran muy marcadas por el humanismo y su matiz secularizante. En estos términos, el *Memento homo* constituye una compendio trovado de todas las actitudes medievales ante la muerte, pues en él, podemos observar tanto su consideración más macabra como su noción más hondamente pesimista, o, también, reacciones surgidas a causa de su presencia como el vituperio a la fama y la gloria terrenas o la exaltación de su poder nivelador. En cuanto a esto, y teniendo en cuenta las contradicciones medievales que apuntábamos al comienzo de nuestra argumentación, cabe señalar que, ante tal estado de desconcierto resulta lógico que, en contraposición, también surgieran posturas radicalmente antitéticas pero fruto, a la par, de tal desesperanza. Patentemente, el conformismo, en ocasiones, nos lleva al desahogo hedonista y al entusiasmo por la belleza de la vida propio del *carpe diem*⁵⁹—actitud que del mismo modo puede observarse en la producción enciniana, aunque no necesariamente en la poesía devota—. Así, en una composición tan conocida como «Oy comamos y bebamos» advertimos la recomendación por parte del poeta, de darse gozosamente a los placeres mundanos ante la inminente llegada de la muerte. Siguiendo muy de cerca el texto bíblico⁶⁰, el poeta escribe lo siguiente:

Tomemos hoy gran gasajado,

⁵⁹ «Y otro sector, que no sabemos cuantificar porcentualmente, encontraba el mejor remedio posible en comportamientos desinhibidos y hedonistas que le hicieran olvidar o le alejaran de los desastres. Como en la Florencia de 1350, descrita por Boccaccio, también encontraban una salida razonable «en beber mucho y en el gozar y en el ir por ahí cantando y disfrutando y el satisfacer el apetito con todo lo que se pudiese y reírse y burlarse de todo lo que ocurría». En el fondo, era apostar por las bondades de la vida y de lo terrenal, mientras durase, el viejo «comamos y bebamos que mañana moriremos», tratando de vencer a la muerte con una sonrisa sardónica y despectiva. En efecto, durante estas centurias, aparece en la Península un tipo de literatura alegre y desenfadada a la que le gusta cantar sin reticencias a la belleza y a los placeres mundanos, más allá de las tradicionales consideraciones moralizadoras.» Fernández Conde, *op. cit.* pp. 193-194.

⁶⁰ Sabiduría, 2:6; 1, Corintios, 15:32.

que mañana vien la muerte;
bebamos, comamos huerte,
vámonos carra el ganado.
No perderemos bocado,
que comiendo nos iremos,
y mañana ayunaremos.⁶¹

Pero, a pesar de tales muestras de exaltación por el placer de vivir, el tono general de la vida medieval es pesimista, y las actitudes ante la muerte suelen ser más bien reprobatorias. En cuanto a esto, no debe olvidarse que el autor clásico de mayor influencia en la época fue Séneca, cuya visión escéptica y desengañada de la realidad caló hondamente en las letras hispanas, por ejemplo, de la mano del propio Pedro de Luna. Dicha actitud desesperanzada ante la llegada de la muerte condicionó que ésta se tomara no solo como paso a la otra vida, sino también como indicador irrevocable de la caducidad vital «desta vida no curemos,/ que se passa como flores⁶²». Por ello, y como advierte de nuevo Huizinga a colación, de dicha falta de naturalidad ante la consunción de la vida suelen derivarse tres reacciones –todas ellas expuestas de manera representativa en el *Memento homo*—. Por un lado, cabría señalar la tendencia a recrearse en los aspectos más macabros de la muerte, ya que, en estos términos, la descomposición acaba tomándose como un símbolo distintivo de lo efímero y perecedero de la existencia. Por ejemplo, en el poema enciniano, valoramos que, al referirse al hombre, el poeta se sirve de términos como «despojo», «vianda cruda y muy cruda», «podrido» o «gusano gusarapiento, gusano de mil malicias» para recalcar, precisamente, la consunción inherente a cuestiones tan materiales y transitorias como la belleza, la gloria, la fama y el honor. Por otro lado, el despliegue del tópico conocido como *ubi sunt* resulta lógico, pues, dicho motivo es, en sí mismo, una reflexión en torno al paso del tiempo y a la fugacidad de los triunfos y laureles mundanos. Específicamente, en el *Memento homo*, advertimos que Encina, siguiendo muy de cerca las *Coplas* de Manrique dedica íntegramente cinco estrofas a dicho tópico en las que podemos leer versos tan esclarecedores como los siguientes:

⁶¹ Pérez-Priego, *op. cit.*, pp. 815-816.

⁶² Rambaldo, *op. cit.*, p. 153.

¿Qués de mil cuentos de cuentos
de grandes hombres passados
dinos de ser memorados
por muchos merecimientos?;
nuestros tristes nacimientos
son massados de tal massa
que nacemos carcomientos,
y al mismo tiempo que más contentos,
ya la vida se nos passa.⁶³

Asimismo, conceptos tan capitales del mundo medieval como la gloria o la fama suponen un arma de doble filo, ya que, por un lado, éstos constituían una opción vital frente a la inexorable llegada de la muerte, pero, por otro, su proximidad sacaba a relucir la fragilidad e inconsistencia de tales conceptos. Ambas alternativas solían compaginarse sin aparente contrariedad, pues, si, los poetas de cancionero perseguían en todo momento trascender a través de su obra y buscaban la fama terrenal, por otro, en sus textos no dudaban en vituperar y denunciar dicha actitud. Como remarcó de manera un tanto excedida Andrews, Encina ambicionó siempre medrar socialmente a través del ejercicio de las letras⁶⁴, pero, al mismo tiempo, cual moralista al uso y abrigando una crítica evidente, en el *Memento homo* apreciamos cómo condena este tipo de proceder: «que en esta vida engañosa/ ninguna gloria da gloria/ sino gloria ponçoñosa⁶⁵». La vanagloria, la ostentación y la fortuna nada tienen que hacer ante la muerte, y de ahí que, en el ocaso medieval se subraye con insistencia su poder nivelador. Encina, siguiendo los pasos de la *Danza General de la Muerte* nos ofrece un ejemplo tan demostrativo como el siguiente:

¡O muerte, mortal minero
de mil maneras de muertes,
donde los flacos y fuertes
todos van por un rasero,
donde el más pobre romero
es igual al rey y al papa,
donde no vale dinero,
do van todos por un fuero,

⁶³ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁴ Andrews, *op. cit.*

⁶⁵ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 155-156.

que ninguno no se escapa.⁶⁶

Todos estos ejemplos nos permiten corroborar el auge de la literatura sermonaria en el periodo medieval, pues ante una realidad tan amarga e injusta, el hombre de ese momento solo podía abogar por el más allá como el único lugar en el que proyectar sus esperanzas. Así, la muerte constituye el eje fundamental de la vida, «pues para morir nacimos»⁶⁷, y el tono amenazador junto con la carga moralizante los recursos mediante los que avivar los sentimientos morales de los feligreses e intentar darles algo de consuelo ante tales *pessima tempora*.

Como vemos, la literatura sermonaria supone uno de los puntales de la espiritualidad en ciernes, entre otras cosas, por su intento de acercar el mensaje evangélico al pueblo. Este tipo de expresiones literarias solían abrigar un fondo didáctico, y, a este propósito, los ejercicios de traducción de la palabra sagrada resultaron fundamentales. Tras el permiso conferido en el concilio de Valladolid celebrado en 1322, se accedió, aunque de forma intermitente, a que el texto sagrado pudiera ser traducido al castellano. El abandono progresivo de la lengua latina, y el tratamiento de la materia sagrada de forma automática y casi memorística había supuesto que el texto bíblico acabara perdiendo por completo su significación primera. Asimismo, las particularidades de la nueva corriente espiritual, esto es, su sencillez expositiva, su entidad secular y su defensa de la vuelta a las fuentes bíblicas originales, imponían la necesidad de presentar el dogma a los feligreses de la manera más clara y simple posible. Por ello, cobra pleno sentido que autores como fray Ambrosio Montesinos, Martín de Lucena, Juan López de Salamanca o el propio Encina, siguiendo la estela de Eiximenis⁶⁸, presenten traducciones vernáculas de la materia

⁶⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ «Fue Eiximenis un escritor fecundísimo. Aunque por su formación universitaria y por la elevación de los asuntos provenga de la cultura latino-eclesiástica, pertenece, sin embargo, a la literatura popular por el uso casi constante de la lengua romance y por el carácter eminentemente didáctico y divulgador de sus numerosas producciones. Concibió una enciclopedia de la vida cristiana, de vastas dimensiones, en la que aspiraba a exponer en forma popular el dogma y la moral para ilustración de los buenos cristianos deseosos de practicar sinceramente sus deberes y creencias». Carreras i Artau, *op. cit.*, p. 478.

sagrada. Sin lugar a dudas, la *devotio moderna* reclamaba un tipo de expresión lingüística afín, que destacara por su flexibilidad y llaneza y que sirviera, como apuntábamos con anterioridad, para acercar el mensaje bíblico a la propia vida. Así, en la mayoría de traducciones vernáculas de la materia sagrada parece poder intuirse un propósito tanto didáctico como de divulgación.

El movimiento ascensional de las literaturas peninsulares en lengua vulgar, iniciado en los reinados de Fernando III, el Santo, de Castilla y de Jaime I de Aragón, avanza a grandes pasos en el siglo XIV y fructifica en maduras producciones en prosa didáctica, destinadas a la divulgación. Por una parte, escritores de sangre real continúan las tradiciones del siglo anterior y explanan en romance asuntos de índole moral y política; por otra, teólogos y científicos de formación universitaria abandonan el uso del latín y ensayan el tratamiento de cuestiones filosóficas bajo formas novelescas que las hacen accesibles al gran público. En unos y otros resalta el propósito de abrir nuevos horizontes al cultivo de la lengua vulgar, que se ennoblece progresivamente al contacto con temas cada vez más arduos de la especulación humana [...] La cultura latino-eclesiástica penetra por un proceso de infiltración osmótica en las literaturas romanceadas, y éstas no recelan en apropiarse los asuntos, y hasta, a veces, las maneras de aquélla.⁶⁹

En los albores del Renacimiento, el castellano había llegado a tal nivel de madurez, que éste comenzó a considerarse como un vehículo meritorio de expresión de un arte tan elevada como la teología –última fortificación de la lengua latina—. En el siglo XV, advertimos cómo el latín dejó de ser una lengua propiamente de uso, y cómo las lenguas vernáculas, gracias al proyecto político de los Reyes Católicos, fueron adquiriendo mayor identidad llegando a afianzarse como cauce de exposición de la mismísima Palabra Sagrada.

Como puede apreciarse, las circunstancias en las que ve la luz la poesía religiosa del *Cancionero* son excepcionales, y su contextualización nos ayuda, cual arqueólogos de la literatura, a reconstruir la deriva espiritual de la Baja Edad Media. Para entender los porqués de la composición y disposición de veintisiete poemas tan aparentemente dispares, se hacía necesario referir tanto el férreo apego del mundo medieval a la religión, (incluso ante la inmediata llegada de la nueva sensibilidad) como el vínculo elemental entre dos conceptos como poesía y religiosidad. Igualmente, y teniendo en cuenta que la espiritualidad, dada su indeterminación esencial, se encuentra recogida en sus

⁶⁹ *Ibid.*, p. 500.

manifestaciones vitales, culturales e intelectuales, nos parecía forzoso analizar tanto el contexto teológico surgido en torno a la Universidad de Salamanca como las expresiones más seculares de la religiosidad. En el terreno espiritual, la Baja Edad Media, destaca por el viraje paulatino de un tipo de enunciación devota marcada por el agotamiento de los métodos de pensamiento medievales a otra que, en consecuencia, sobresale por su rechazo a lo especulativo, su tentativa de volver a conectar la religión con la vida y por su empaque moral. En la sección de poesía devota, localizamos muestras tanto de la versión más ortodoxa de la espiritualidad como otras menos artificiosas y espontáneas marcadas por la oralidad propia de expresiones religiosas como la litúrgica o la sermonaria. De este modo, y dado que diecisiete composiciones de la sección son traducciones a lengua castellana de materia religiosa, resultaba preciso remarcar tanto la finalidad didáctica de la poesía religiosa de Encina como la correspondencia entre las lenguas vernáculas y los presupuestos de la nueva devoción.

Asimismo, y a pesar de que la sección devota al completo debe entenderse como un todo en el que quedan expuestos, de manera magistral, los matices de la espiritualidad del declinar medieval, a continuación analizamos el conjunto de la poesía devota dividiéndola en cuatro bloques, teniendo en cuenta tanto el orden dispuesto por el propio autor como las características temático-formales de cada uno de ellos.

5.3-. DISPOSICIÓN DE LA POESÍA DEVOTA DEL *CANCIONERO*

En un periodo como el medieval, marcado sobremanera por la oralidad, los pliegos sueltos y las recopilaciones cancioneriles eran los principales cauces de edición y difusión poética. Asimismo, la carencia de textos es otro de los rasgos que define la literatura de dicho periodo⁷⁰, por lo que contar con una obra como el cancionero enciniano resulta un verdadero privilegio. A pesar de que varias composiciones de Encina se encuentren recogidas en cancioneros colectivos como pueden ser el *Cancionero musical de Palacio* o el *Cancionero General*, el poeta salmantino tuvo la merced de poder recopilar el conjunto de sus obras en un cancionero único y personal bajo el auxilio y la protección de los Reyes Católicos y de los Duques de Alba, don Fadrique de Toledo y doña Isabel de Pimentel. Este hecho, junto al gran número de reediciones de la obra hechas en años posteriores (Sevilla, 1501, Burgos, 1505, Salamanca, 1507, Zaragoza, 1512 y Zaragoza, 1516) nos permiten confirmar el éxito editorial de dicha recopilación, y la importancia de Encina como poeta, músico y dramaturgo en la Península. El *Cancionero*, por tanto, entraría dentro de lo que Brian Dutton definió como *cancioneros de autor*⁷¹, y éste, entroncaría directamente con las compilaciones personales de autores tales como Santillana, Gómez Manrique, Álvarez Gato, Fernando de la Torre, fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino, el Comendador Román, Fernán Pérez de Guzmán, etc. Con todo, cabe señalar que la *opera magna* enciniana se imprimió en vida del autor, por lo que seguramente él mismo revisó de manera detallada todo su proceso de impresión. Dicha circunstancia, sumada a la exactitud y pureza de su labor editorial, sin duda condiciona que la recopilación de nuestro autor sea una obra que destaca por su perfección formal, por su belleza y por su armonía compositiva. Ignacio Navarrete, Vicente Beltrán y Bustos Táuler⁷² han estudiado al detalle la organización jerárquica del

⁷⁰ Vid. Alain Deyermond, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio: I. Épica y romances*, Salamanca, Publicaciones Universidad de Salamanca, 1995.

⁷¹ Brian Dutton, «Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV», *Hispanic Seminary of Medieval Studies*, Madiso, 1982.

⁷² Ignacio Navarrete, *op. cit.*, pp. 147-163; Beltrán, *op. cit.*, pp. 27-53; Bustos Táuler, *op. cit.*

Cancionero de 1496, y, todos ellos han puesto de relieve la importancia de su tipología y estructuración, pues éste supone una verdadera joya editorial y un texto realmente novedoso que, sin lugar a dudas, marcó los métodos de organización de recopilaciones cancioneriles posteriores como el *Cancionero General*. En cuanto a esto, y para entender por qué en nuestro trabajo hemos decidido analizar un bloque temático individualmente, es importante señalar que Encina no dispone su cancionero siguiendo criterios estrictamente cronológicos –como era común en la época–, sino, más bien, mediante razones literarias y/o de tipo jerárquico. Como advierte atinadamente Vicenç Beltrán a colación:

De cuanto venimos diciendo en las páginas precedentes se deduce que Juan del Encina, en la elaboración del libro cuyo centenario hoy conmemoramos, no sólo abrió la perspectiva de los cancioneros de autor impresos en la Península Ibérica, sino que superó ampliamente a todos sus predecesores, de lo que el más próximo fue el Marqués de Santillana, en la cuidada organización interna de su *Cancionero*. Abandonó la ordenación cronológica por otra sistemática, organizó su contenido a partir de un tratado teórico, dispuso los destinatarios de la colección y de las diversas composiciones y secciones según principios estamentales y subordinó la posición de los poemas a las jerarquías en vigor basadas en criterios socio-literarios⁷³.

Como vemos, en el *Cancionero* todo tiene una razón de ser, nada en él queda sujeto al azar, y, precisamente, este esmero y corrección tanto en la composición de los textos como en su organización es lo que dota a la recopilación de una coherencia y una homogeneidad incuestionables. No es este el lugar para abordar los distintos criterios de ordenación del *Cancionero*, trabajo que ya realizó en su momento meritoriamente Bustos Táuler, pero, en relación a la labor que aquí nos compete, cabe reseñar algunos detalles de la misma. Así, resulta capital tener en cuenta que Encina organiza su producción rigurosamente poética en siete bloques distintos siguiendo criterios temáticos o de género, y que en la propia compilación aparecen departidos de la siguiente manera y según este orden:

- Poesía religiosa
- Coplas de amores
- Romances y canciones con sus deshechas
- Glosas

⁷³ Beltrán, *op. cit.*, p. 52.

- Canciones
- Villancicos
- Villancicos pastoriles

Como podemos apreciar, es la sección de poesía devota y no otra la que abre la *opera magna* enciniana⁷⁴. El autor salmantino la ubica en el umbral del *Cancionero*, justo después de los proemios dirigidos a los Reyes Católicos, al príncipe Juan y a los Duques, y el *Arte de poesía castellana*, demostrando, así, la importancia y el peso que esta sección hubo de tener en el momento de su constitución. Sin lugar a dudas, lo religioso ocupa un lugar destacado dentro de la recopilación, pues, de manera deliberada, Encina decide que las veintisiete piezas que la conforman sean las que capitaneen su recopilación. En dicha tentativa, como apuntábamos anteriormente, la mayoría de estudiosos han advertido el intento deliberado por parte del poeta de demostrar su pericia técnica y su erudición en cuanto a los asuntos más vastos y graves de la tradición, con el fin de acallar las críticas vertidas por «detratores y maldicientes»⁷⁵. Asimismo, gran parte de la crítica también ha defendido que esta demostración de erudición es el fin, en sí mismo, de dicha sección, ya que, con ella, Encina únicamente habría querido erigirse como poeta docto y sabio para, acto seguido, poder cultivar el tipo de literatura por la cual sentía especial devoción; la bucólico-pastoril. Según nuestro criterio, éste es otro de los tópicos generados en detrimento de la obra religiosa enciniana, y que, de nuevo, viene a romper el carácter total del *Cancionero*, y a no contemplar que la falta de lirismo estaría motivada, más bien, por cuestiones de agotamiento y cesación de los procedimientos medievales al uso que por la escasez de devoción por parte del poeta. El *Cancionero*, como apuntábamos anteriormente, supone una

⁷⁴ «No puede sorprendernos la presencia de la poesía religiosa en primer lugar, pues contaba con precedentes y resultaba fuertemente arraigada en las creencias del Medievo. Hoy estamos intensamente influidos por la experiencia de Petrarca, cuyo *canzoniere* arranca con un poema introductorio donde están presentes, a la vez, el pasado amor y el estado final del alma ya curada; y es al final de este proceso vital cuando el poeta se despide y cierra su *cancionero* con una canción a la Virgen. Pero si volvemos ahora la vista a la sección del *Cancionero de Baena* que conserva la obra de Villasandino, y que por muchos indicios parece proceder de un *cancionero* de autor, se abre por una cantiga mariana con su desfecha del mismo carácter, y esta misma seriación, primero las cosas de religión, después, por su orden, las de amores y otras, es la que seguirá más tarde Hernando del Castillo en su *Cancionero General*». *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵ Rambaldo, *op. cit.*, p. 3.

amalgama de los distintos registros literarios del ocaso de la Edad Media, y, como tal, debemos tener muy en cuenta cada una de las secciones que lo conforman. De entre ellas, específicamente la sección que recoge la poesía devota del *Cancionero* de 1496 está compuesta por veintisiete poemas que, siguiendo el orden dispuesto por el propio autor, hemos resuelto dividir en cuatro bloques:

- Poemas dedicados a las principales fiestas litúrgicas
- Poemas compuestos con motivo de la inauguración de templos
- Poemas de corte sermionario
- Traducciones a lengua vernácula de himnos, oraciones y antífonas

El primero de ellos, estaría formado por siete poemas cuya hechura respondería a la conmemoración de distintas fiestas del calendario litúrgico, y aparecería dispuesto de la siguiente manera:

- *Natividad de nuestro Salvador*
- *Fiesta de los Reyes Magos*
- *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la pasión y muerte de su precioso Hijo*
- *Al Crucifijo*
- *Fiesta de la Resurrección*
- *Fiesta de la Assunción de nuestra Señora*
- *Alabanza y loor de la Gloriosa Reina de los cielos*

Como se deduce de los títulos de algunas de ellas, resulta obvio que el calendario litúrgico pautaría tanto el orden como el contenido de dicho apartado, pues, Encina los podrían haber compuesto con motivo de la celebración de fechas específicas del año litúrgico. Al igual que ocurre en el caso de las églogas, parece razonable que el autor salmantino entregara cada uno de estos textos a los duques de Alba en la fecha correspondiente. Por ejemplo, en el poema dedicado a la *Fiesta de los tres Reyes Magos*, parece sugerirse que en el día de la Epifanía, Encina le habría facilitado dicho poema a la duquesa.

Vuestra ylustre señoría,
que tiene gran devoción
en la fiesta deste día
de la santa Epifanía,

con mucha causa y razón,
 esta breve colación
 reciba de mí siquiera,
 pues el real coraçon
 de vuestra gran perfección
 en esta fiesta se esmera.⁷⁶

Y, de igual modo, en el introito a la *Égloga representada en la noche de Natividad*, parece sobreentenderse que el propio Encina, vestido de pastor, le habría entregado a doña Isabel de Pimentel el primer poema de la sección devota del *Cancionero*, – *Natividad de nuestro Salvador* –, pues éste está dedicado a la Encarnación de Cristo y constan de cien coplas de novecientos versos.

Adonde se intrduzen dos pastores: uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa.⁷⁷

Dicho esto, resulta evidente que la *Natividad de nuestro Salvador* correspondería a la festividad del Nacimiento celebrado el 24 de Diciembre, y la *Fiesta de los Reyes Magos* haría referencia a la celebración de la Epifanía, el día 6 de Enero. Igualmente, el poema *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la pasión y muerte de su precioso Hijo* podría relacionarse con la liturgia celebrada el 15 de Septiembre en relación a los dolores de la Virgen y, *Al Crucifijo*, muy bien podría corresponder a la ceremonia de exaltación de la Cruz conmemorada el día 14 del mismo mes. Asimismo, la *Fiesta de la Resurrección* recaería sobre la festividad loada la vigilia del domingo pascual con motivo de la Resurrección de Cristo, y la *Fiesta de la Assunción de nuestra Señora* correspondería al 15 de Agosto. Y, por último, el poema *En alabança y loor de la gloriosa Reyna de los cielos* haría referencia a la festividad de Santa María Reina celebrada el 22 de Agosto. Este hecho, sumado a la innegable coherencia formal y temática de los poemas que lo conforman y la distancia que existe respecto a las piezas que los siguen, nos han llevado a ver en estos siete poemas el primer subapartado dentro de la propia sección.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁷ Pérez-Priego, *op. cit.*, p. 769.

De igual modo, la entidad del segundo bloque también resulta incuestionable, pues, tras los siete poemas dedicados a las principales fiestas litúrgicas, Encina recopila dos piezas trazadas, palpablemente, por un mismo patrón, y cuya finalidad parece ser la misma: la conmemoración de la inauguración de dos templos dedicados a la Virgen. Éstos son:

- *En loor de una yglesia de Nuestra Señora nuevamente edificada en un lugar que se dize Villeruela, en el obispado de Salamanca, llamada Santa María la Alta, adonde son otorgados grandes perdones en ciertas fiestas del año*
- *En alabança de una yglesia de Nuestra Señora, nuevamente edificada en un lugar que se dize San Pedro de la Tarza, en el obispado de Çamora, llamada Santa María de la Bóveda, adonde son otorgadas grandes indulgencias en ciertas fiestas del año.*

Ambas piezas, podrían ser el resultado del encargo de algún eclesiástico o patrono a Encina, pues en los dos textos se aprecia perfectamente el fin propagandístico de la escritura y el tratamiento en términos mercantiles de la fe con el fin de atraer a un gran número de feligreses a ambos templos.

Asimismo, el poema que aparece seguidamente, constituiría un bloque en sí mismo, pues, no hay otra pieza semejante en toda la sección. El *Memento homo* es el único poema de corte moral en el que Encina dirige a sus lectores una suerte de sermón consolatorio con el que lograr dirigir los pasos de los feligreses hacia el bien obrar, y, por tanto, a la Salvación.

- *Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris*

Y, por último, Encina cierra la sección de poesía devota con diecisiete traducciones al castellano de himnos, oraciones y antífonas que podríamos distribuir de la siguiente manera:

- Himno Quicumque vult salvus
- Himnos bíblicos:
 - Miserere mei Deus
 - Benedictus dominus Deus Israel
 - Magnificat anima mea
 - Nunc Dimittis
- Himnos litúrgicos:
 - Ave maris stella

Quem terra pontus
O gloriosa Domina
Memento salutis Autor
Vexilla regis
Te Deum laudamus
Gloria in excelsis Deo
- Oraciones y antífonas:
Pater Noster
Ave María
Credo in Deum
Salve Regina
Regina celi letare

Como vemos, el poeta inicia la sección con la traducción del himno *Quicumque* o *Símbolo Atanasiano*, texto inserto en la liturgia que, desde un primer momento, se tomó como verdadera proposición de fe cristiana. Así, no resulta casual que Encina arranque el apartado de traducciones con el himno en el que quedan recogidas todas y cada una de las verdades cristianas. Asimismo, tenemos noticia de que Pedro de Osma, profesor de Teología y filosofía en la Universidad de Salamanca, en los años 1458-1478, compuso un comentario a dicho símbolo que, sin duda, nuestro autor debió manejar y conocer. En la versión enciniana apreciamos que, en veinte coplas, el poeta salmantino poetiza, en lengua castellana, dos de los principales misterios que conforman el cristianismo: la Trinidad y la Encarnación. Esta primera traducción, por su extensión (es la más amplia de toda la sección) y por constituir en sí misma un apartado de la sección parece instaurarse como un texto proemial en el que se resume y contienen todos y cada uno de los aspectos expuestos en el resto de piezas. Así, como afirma Bustos Táuler:

[...] el texto elegido tiene un componente catequético y doctrinal muy apropiado para un texto inicial: avanza un resumen de la fe cristiana que, al ubicarse al principio de la serie, parece funcionar como presentación y adelanto de lo que el lector encontrará en los siguientes textos: todo un conjunto bien organizado de cantos, himnos y devociones que pueden leerse conjuntamente como un sencillo libro de oraciones o como un resumen de la fe desglosado en textos de diversa inspiración. No me parece casual la inserción del *Quicumque vult* al inicio de la serie; por supuesto, esta organización singular aporta nueva luz a la

hora de penetrar en el contenido del experimento, si se puede llamar así, de Encina⁷⁸.

En segundo lugar, Encina traduce cuatro de los himnos más importantes del texto bíblico. Uno de ellos perteneciente al Antiguo Testamento y tres de ellos al Nuevo, –específicamente, al Evangelio de Lucas-. El primero de ellos, el *Miserere mei Deus*, corresponde al salmo 51 del Salterio, y es uno de los textos más glosados y traducidos del Antiguo Testamento. Aquí, el poeta vierte al castellano el carácter penitencial de dicho salmo al lograr que, en su versión, quede fijado el esquema de dolor y arrepentimiento por el pecado, la solicitud del perdón divino y la gratitud por la misericordia de Dios que define al texto bíblico original. A continuación, el poeta ofrece al lector la traducción de los tres himnos evangélicos *Benedictus dominus Deus Israel*, *Magnificat anima mea* y *Nunc Dimittis*. El primero de ellos, conocido también como *Cántico de Zacarías*, es uno de los textos elementales de la liturgia medieval que, generalmente, solía recitarse a diario para concluir el oficio litúrgico. En él, debemos volver a resaltar la fidelidad de Encina a la versión de la Vulgata, pues, en sus versos, la actitud misericordiosa de Dios y su justicia aparecen perfectamente descritas. Asimismo, cabe señalar que, en este caso y como advirtió Bustos Táuler⁷⁹, el poeta adjudica a cada una de las seis coplas dos de los versículos que conforman el himno evangélico. El segundo, es la traducción de uno de los himnos mariológicos más trascendentales de la liturgia, el *Magnificat anima mea*. En su versión, Encina reproduce, en lengua castellana las palabras de alabanza que la Virgen María dirige a Dios en su trayecto a casa de su hermana Isabel. Así, en cinco estrofas, la Madre de Dios, consciente de que el Señor la ha elegido para traer al mundo a su hijo por encarnar en sí todas y cada una de las bienaventuranzas, le ofrece al Padre un cántico de bello y sentido agradecimiento. Por último, Encina no ofrece la traducción del *Nunc Dimittis* o *Cántico de Simeón*. Dicho himno, que el poeta recoge en tres coplas de ocho versos, hace referencia a las palabras que Simeón dirige al Señor al

⁷⁸ Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁹ «Es interesante notar que los doce versículos que ocupa el *Benedictus* los distribuye Encina en las seis coplas de su traducción, a razón de dos versículos por cada copla; es un esquema prefijado que ya hemos visto para la traducción del *Miserere* y que utilizará nuestro poeta en las otras dos versiones de textos de la Vulgata». *Ibid.*, 118.

ver al Mesías como le había sido prometido. De nuevo, apreciamos que Encina escoge un texto en el que ensalza la figura de Cristo como la culminación de las profecías mesiánicas judaicas. Así, el término «agora» con el que se abre el cántico parece sugerir el fin de la espera mesiánica y el comienzo del reinado del Hijo. De nuevo, la versión enciniana destaca por su exactitud y su apego al texto original y con ella, el poeta parece seguir la estela de traducciones de dicho himno iniciada por San Buenaventura, Ludolfo de Sajonia y continuada por autores tan afines a Encina como fray Íñigo de Mendoza.

Tras la traslación de los principales himnos bíblicos, el poeta decide traducir siete de las composiciones que conforman parte de la liturgia desde los primeros siglos de la era cristiana. La mayoría de ellos corresponden a la liturgia de las Horas de la Virgen y, por tanto, su asunto es principalmente mariológico. Los cinco primeros –*Ave maris stella*, *Quem terra pontus*, *O gloriosa Domina*, *Memento salutis Autor* y *Vexilla regis*– se atribuyen a la pluma de Venancio Fortunato, obispo de Poitiers. En el primer caso, Encina nos presenta una excelente traducción del *Ave maris stella* en la que, en siete coplas, se dibuja a la Madre de Dios como la estrella que guía a los navegantes/humanos en su transcurso por el mar/mundo. También, en él, apreciamos que la Virgen es puerta y llave, pues ella es quien, con su ejemplo, puede ayudar al hombre a desencadenarse del pecado y la muerte y a liberarse de todas aquellas ataduras que le separan de Dios. En segundo lugar, cabe destacar que las dos piezas que aparecen a continuación conforman dos partes de un mismo himno de alabanza a la Virgen. Así, la primera parte, conocida como *Quem terra pontus*, correspondería a maitines y la segunda, *O gloriosa Domina*, a laudes. En ambas, apreciamos que el poeta nos ofrece un texto de gran belleza en el que se ensalza el papel de María como receptáculo de Dios y como criadora del Hijo.

A continuación, nuestro autor presenta la traslación al castellano del himno *Memento salutis Autor*, cántico que, generalmente, suele recitarse en las completas y en el que se glorifica la condición humana de Cristo, el estado inmaculado de la Virgen en la concepción y su dignidad como receptáculo de

todas y cada una de las bienaventuranzas. Seguidamente, el poeta abandona la temática mariana para presentar la traducción del último de los himnos medievales atribuidos a Venancio Fortunato, el *Vexilla regis*. Se sabe que dicho texto, se escribió en el año 569 junto con el *Pange Lingua* por petición explícita de Santa Rudegunda con motivo del recibimiento de una reliquia de la Vera Cruz enviada por el Emperador Justino II al monasterio Saint-Croix en Poitiers. Este texto, solía entonarse en la liturgia del Viernes Santo con motivo de la exaltación de la Cruz. En él, apreciamos que el poeta, en ocho admirables estrofas, exalta poéticamente la Cruz como símbolo del triunfo de Cristo sobre los pecados de la humanidad, por ello, advertimos que elementos de la Pasión como los clavos, la lanza o el flagelo se toman como las armas que utiliza Jesucristo para vencer el pecado. Por este motivo, resulta evidente que, para este propósito, el poeta salmantino escoja aquellas voces y términos de la lengua castellana que mejor le permiten reflejar esa concepción victoriosa de la Cruz. Tras las cinco piezas de Venancio Fortunato, en el *Cancionero* aparece la traducción del *Te Deum laudamus* o *Himno Ambrosiano*. Dicho himno, constituye un armonioso y extenso texto de agradecimiento y alabanza a las tres Personas que conforman la Santísima Trinidad, así, cobra pleno sentido que su estructura sea claramente trinitaria. En este caso, Encina, de nuevo, encierra, en cada estrofa, dos o tres versos de la versión original⁸⁰. Tras ella, localizamos la traslación de uno de los cánticos más relevantes del cristianismo, el *Gloria in excelsis Deo*. Como es sabido, dicho texto suele cantarse todos los domingos y en las fiestas de mayor relevancia del año litúrgico. Durante la misa, dicho himno,— también conocido como *Grandoxología*,— suele cantarse tras el momento dedicado a la penitencia, ya que, tras haber aceptado las propias culpas y haber demandado la piedad y el perdón de Dios, al creyente ya solo le queda alabar al Padre y al Hijo y bendecir su Obra. En la versión enciniana, advertimos que el apego al texto

⁸⁰ «En cambio, el canto de acción de gracias, *Te Deum* [...] presenta una estructura diferente: tal y como queda organizado en el Misal romano consta de veintinueve versos libres. Por este motivo Encina recurre a once coplas de diez versos para comprimir en cada una de ellas dos o tres versículos del himno latino. Obviamente el recurso eventual a la *amplificatio* es más notable cuando se limita a verter dos versículos porque tiene que completar varios versos castellanos; con todo, la traducción es relativamente sobria y fiel al original». *Ibid.*, p. 151.

original conlleva la preservación de las cuatro partes que conforman el *Gloria*. En la primera de ellas, se exponen las palabras con las que los ángeles le anuncian el Nacimiento a los pastores que aparecen recogidas en Lucas, 2, 14. En la segunda, que corresponde estructuralmente a la segunda estrofa, los cristianos alzan un canto de alabanza y glorificación con motivo del amor que el dios cristiano siente por los hombres. En la tercera, el cántico se dirige específicamente al Hijo pues, el orador, consciente de que el Hijo es el camino al Padre, le pide comprensión y le ruega que perdone los pecados de la humanidad. Por último, en la cuarta parte, se expone un auto de fe trinitario poetizado en el que se resume todo el sentir de la pieza.

Con todo, Encina, con la última de las cuatro secciones decide cerrar tanto el bloque de traducciones sacras como el conjunto de su poesía religiosa con cinco de las oraciones más significativas y trascendentales del cristianismo, tres de ellas dedicadas, como cabía esperar, a la Madre de Dios. La primera de ellas es el *Pater Noster*, rezo que aparece recogido en los Evangelios de Lucas y Mateo como las palabras con las que Jesús se dirige a Dios. Al igual que el *Credo*, el *Padrenuestro* es un monumento de la fe cristiana en la que quedan perfectamente sintetizados los argumentos de cristianismo. Ya en el primer verso del *Padrenuestro*, se manifiesta el carácter universal del cristianismo y su ruptura con los presupuestos judaicos. Encina, consciente de la perfección de este texto decide traducirlo literalmente y romper con la tradición de glosar y comentar dicha oración. La segunda oración que aparece en el *Cancionero* es el *Ave María*, texto que se fundamenta en las palabras que el ángel Gabriel le dice a la Virgen en la Anunciación, y, cuya versión enciniana, entronca con la tradición de traslaciones del *Ave* practicada en la Edad Media por autores como Hernando de Talavera, Fernán Pérez de Guzmán, López de Ayala o Juan Ruíz. Tras el *Ave*, el poeta traduce otro de los textos axiomáticos de la fe católica, el *Credo in Deum*. De nuevo, gracias a la traducción de dicha oración apreciamos el acatamiento del autor a la hora de trasladar la oración del latín al castellano, pues, en las cinco coplas que la conforman, vemos que cada uno de los matices estructurales y significativos logran mantenerse. A continuación, el poeta nos regala una traslación de la

oración mariana *Salve Regina*. En ella, Encina es capaz de versificar, en lengua castellana, cada uno de los atributos de la Madre de Dios e instaurarla como antítesis de Eva y como el sujeto capaz de contener en sí todas y cada una de las bienaventuranzas. Y, por último, nuestro autor decide cerrar la sección con una de las antífonas marianas de mayor belleza, el *Regina celi letare*. Al igual que Petrarca en su *Canzonere*, el poeta salmantino decide cerrar la sección de poesía sacra dirigiéndose a la Virgen, y no con una oración o texto cualquiera, sino con un verdadero canto de gozo y alabanza en el que los creyentes se suman con deleite a la Virgen para enaltecer con exaltación las excelencias del Hijo de Dios. Así, Encina clausura toda la sección de poesía sacra con un himno de júbilo, puro agradecimiento y sentida alegría.

5.4-. POEMAS ESCRITOS CON MOTIVO DE LAS PRINCIPALES FIESTAS LITÚRGICAS

La sección de poesía religiosa del *Cancionero* se abre con un compendio de siete poemas dedicados a las principales fiestas litúrgicas cristianas. Generalmente, y como hemos podido comprobar, éste es el apartado más desdeñado por la crítica. La extensión de la mayoría de piezas que la componen⁸¹, la falta ocasional de lirismo, el alto grado de erudición de las mismas, y la predilección del lector actual por las églogas, villancicos y disparates⁸² (composiciones más amenas y cercanas al gusto de hoy⁸³), ha supuesto que dichas obras se hayan tomado como trabajos artísticos inferiores o de baja calidad. De este modo, en las páginas que siguen, hemos analizado este primer conjunto lírico de la sección de poesía religiosa atendiendo a aquellos aspectos referentes a su organización, temática, composición formal, y la finalidad para la que, probablemente, fueron compuestas; teniendo en todo momento presente el contexto académico, cortesano y espiritual en el que vieron la luz. Dicha labor, tan esencial, como pusieron de manifiesto San José Lera y Bustos Táuler, y que, en cierta medida, ambos abordan en sus respectivos trabajos, permite valorar debidamente las siete composiciones que aparecen a continuación, ya que, salvo contadas excepciones, la tendencia general de la crítica ha sido la de especular teóricamente en torno a la condición inspirada o no de dichos poemas, y no la de desgranar la infinidad de aspectos y cuestiones que confluyen en ellos, y que desvelan los distintos matices de la poesía devocional de finales de la Edad Media.

Así, el primer aspecto que cabría señalar es el modo en el que Encina organiza este primer apartado de la sección. Ciertamente, y como ha podido

⁸¹ Como afirma, por ejemplo, Battistessa al respecto: «Según acontece con frecuencia en los poemas extensos de otros escritores de mérito, el aliento lírico enciniano suele encontrarse de tanto en tanto». Battistessa, *op. cit.*, p. 58.

⁸² «Y aunque no le faltara razón a don Marcelino, que no le falta, una cabal comprensión del autor obliga al estudioso a tratar de explicar esa aparente quiebra del estro, más allá del hecho, irrefutable, de que nuestro gusto secular se incline decididamente hacia los breves poemas populares y burlescos y rechace los largos y técnicos – al menos en apariencia- poemas religiosos. Javier San José Lera, *op. cit.*, p. 183.

⁸³ *Idem.*

demostrarse, el orden del *Cancionero* no es en absoluto casual, y, su estructura resulta de una premeditación estratégica evidente. Con arreglo a esto, consideramos que el calendario litúrgico parece ser el que pauta la organización de las siete composiciones. A pesar de que su ordenación no coincida exactamente con las secuencias del año litúrgico, apreciamos que cada uno de los poemas parece haber sido compuesto con motivo de una de las principales celebraciones cristianas. Sin duda, Encina parece seguir un criterio cronológico a la hora de disponer los siete primeros poemas del *Cancionero*, y dicho principio de ordenación abalaría, por sí mismo, la posibilidad de que el poeta los hubiera compuesto para fechas capitales del calendario litúrgico cristiano. A este hecho, se suma la circunstancia de que cuatro de dichas composiciones, –las dedicadas a la Natividad, la Epifanía, la Resurrección y la Asunción de la Virgen–, habrían sido compuestas por nuestro autor por encargo expreso de la duquesa de Alba. Por ejemplo, en el exordio que antecede a la composición dedicada a la Asunción, el poeta declara lo siguiente:

Buscando mi desseoso pensamiento en qué pudiesse más a vuestra señoría servir, viendo cuán devotíssima es de la gloriosa Reyna de los cielos, començé, con mi flaco saber, a exercitar la pluma en algo de los loores y alabanças de la muy bendita Madre de Dios, porque una de las cosas que más aplaze a qualquiera, es que le loen y alaben aquello que mucho quiere y ama. Y comoquiera que vuestra manífica señoría tanto ama los loores de aquella gran Emperadora, bien creo será servida con esta pequeña obra de su preciosa muerte y Assunción.⁸⁴

Gracias a estas palabras, y a lo expuesto en cada uno de los epígrafes que acompañan a dichas piezas, parece cierto que Encina las habría compuesto por requerimiento de sus mecenas, y, este hecho resulta fundamental, pues, en la *Égloga representada en la noche de Natividad*, Encina, en el introito que la antecede, apunta que el mismo día de Navidad, el personaje del pastor Juan en nombre del propio autor habría entregado cien coplas a la duquesa relativas a dicha celebración:

Adonde se introduzen dos pastores: uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa

⁸⁴ Rambaldo, *op. cit.*, p. 100.

estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa⁸⁵.

Como puede apreciarse, el poeta, en dicho proemio, parece referirse al primer poema de la sección: *La Natividad de nuestro Salvador*, ya que, efectivamente, esta composición aparece dirigida a Doña Isabel de Pimentel, consta de cien coplas, y, en ella, nuestro autor poetiza extensamente el episodio de la Encarnación del Hijo de Dios. Sin duda, esta donación de «cien coplas de aquesta fiesta» apuntalaría la teoría de que estos siete primeros poemas habrían sido compuestos para fechas clave del calendario litúrgico cristiano celebradas en el castillo de Alba de Tormes. De igual modo, en el poema a la *Fiesta de los tres Reyes Magos*, apreciamos que el poeta, en la primera estrofa, parece indicar, también, que los siguientes versos habrían sido compuestos con motivo de la celebración de la Epifanía y por petición explícita de la duquesa:

Vuestra ylustre señoría,
que tiene gran devoción
en la fiesta deste día
de la santa Epifanía,
con mucha causa y razón,
esta breve colación
reciba de mí siquiera,
pues el real coraçon
de vuestra gran perfección
en esta fiesta se esmera⁸⁶.

Por tanto, gracias a ambas afirmaciones, y a la correspondencia temática, formal y estructural de dichos poemas con las églogas que cierran el *Cancionero*⁸⁷, la organización según el calendario litúrgico resulta clara y justificada. A su vez, este mismo hecho dota de coherencia y sentido al conjunto, y nos permite distinguirlo como el primero de los cuatro apartados de la sección de poesía religiosa del *Cancionero*.

⁸⁵ Pérez-Priego, *op. cit.*, p. 769.

⁸⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁷ Vid. Antony van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Ínsula, Madrid, 1972.

Con todo, este recorrido cronológicamente pautado por los distintos rituales cristianos, y por el anhelo espiritual de la duquesa, le permite al poeta prestar sus cualidades artísticas al servicio del análisis y la descripción de los principales misterios que fundamentan la fe cristiana, y a exponer, en clave poética y dramática, todos y cada uno de los aspectos de la religiosidad de la Baja Edad Media. Los poemas que aparecen a continuación son de una complejidad y riqueza inestimables, ya que, en ellos, su autor no solo demuestra sus amplios conocimientos bíblicos y teológicos, sino que logra amalgamar en una misma unidad poética, la teología de Santo Tomás, el misticismo de San Agustín, San Buenaventura, San Bernardo y Tomás de Kempis, y los aspectos capitales de la *devotio moderna* y su doctrina cristocéntrica. En ellos, y como se desprende de la totalidad de la producción artística enciniana, observamos el diálogo sutil que se establece entre lo culto y lo popular, entre las expresiones más eruditas y técnicas de la religiosidad como pueden ser, por ejemplo, la exégesis o la filología sagrada, y aquellas más afines a la piedad popular como la literatura sermonaria o la poesía pasional de finales del siglo XV. Así, los poemas de mayor erudición y extensión, y en los que la carga exegética resulta más evidente, son aquellos dedicados a la Natividad, la Resurrección y la Asunción de la Virgen, y, en cambio, la influencia del franciscanismo y la devoción popular se aprecia con mayor aliento en los poemas escritos con motivo de la Epifanía, el ciclo pasional y la festividad de Santa María Reina. Tanto la vertiente estrictamente tipológica como la versión más afectiva de la religión son los dos ejes principales sobre los que gravita el conjunto de la producción sacra del *Cancionero*, por lo que resulta imprescindible que analicemos con detenimiento ambos cauces de la religiosidad al calor de los propios textos.

5.4.1-. *La exégesis y el alegorismo medieval*

Como ya advirtió en su momento Javier San José Lera⁸⁸, el estudio de la obra religiosa enciniana no puede desligarse de la ciencia exegética y de sus procedimientos. La carga exegética resulta evidente en todos los poemas de la sección, especialmente en aquellos que llevan por título *La Natividad de nuestro Salvador*, *La Fiesta de la Resurrección* y *La Fiesta de la Assunción de nuestra Señora*. Por este motivo, el estudio de los principales recursos tipológicos a los que recurre el poeta resulta imprescindible a la hora de analizar los siete poemas que encabezan la sección religiosa del *Cancionero*, pues, sin lugar a dudas, muchos de ellos son ejercicios poéticos de pura exégesis.

Ciertamente, si nos acercamos a un texto como la Biblia, una simple lectura parcial de su discurso pone de manifiesto la coexistencia de distintos niveles de significación. Sin embargo, la Palabra Sagrada destaca más bien por su entidad alegórica que por su hechura estrictamente literal, por lo que resulta necesario descifrar todas aquellas metáforas, alegorías y parábolas que la configuran para su correcta interpretación. En el propio texto revelado se evidencia constantemente este hecho: «En parábolas abriré mi boca, declararé lo que desde la creación está oculto»⁸⁹. Así, la ciencia que se encarga de esclarecer la verdadera significación oculta tras el sentido místico de los textos revelados es la exégesis, y, ésta, por ocuparse de la mismísima palabra de Dios, corresponde únicamente a los teólogos. Tradicionalmente, se ha defendido que exclusivamente los miembros pertenecientes a la Iglesia pueden llevar a cabo dicha tarea, pues ellos son los herederos directos de los Apóstoles y los únicos que pueden garantizar una disquisición acorde al dogma católico. Asimismo, la exégesis o hermenéutica es una disciplina de gran dificultad y abstracción, pues, con sus procedimientos pretende revelar

⁸⁸ «Y la forma que un poeta de finales del siglo XV tiene de hacer poesía religiosa dota es parecerse a prestigiosos modelos pasados, en técnica, planteamientos y contenidos. Y a volver los ojos atrás lo que se encuentra es una poesía religiosa escolar en la que han predominado técnicas exegéticas y planteamientos tipológicos a partir de contenidos bíblicos. Ya A. Nemetz señaló cómo la creación filosófica medieval, aun cuando no se encamine hacia la exégesis, busca justificación de su labor en la Escritura». San José Lera, *op. cit.*, p. 188.

⁸⁹ Mt, 13, 35.

todos aquellos misterios relativos a la cristiandad con rutinas generalmente ajenas a la razón y fundamentadas en la fe. Por ejemplo, Encina, en la primera composición del apartado expone:

[...] nunca tal misterio fue,
no lo alcanza la razón
ni el humano corazón,
mas alcánçalo la fe⁹⁰.

De esta manera, la labor exegética parte de la premisa de que las Sagradas Escrituras envuelven un significado velado, un mensaje oculto que está más allá del sentido puramente literal, y, dicho saber, ya sea por su antigüedad o por contener en sí la palabra revelada, resulta, generalmente, confuso, enigmático y de gran ambigüedad. Por tanto, la interpretación exegética debe ayudar a *des-velar* la palabra sagrada y a sacarla de la oscuridad en la que se encuentra con el propósito de presentársela a los feligreses de la manera más clara, accesible y evidente posible. Según dicho enfoque, el exégeta se convierte en una suerte de guía que evita que los fieles caigan en un proceso de *auto-interpretación* del texto sagrado y que, a su vez, manifiesta las verdades encubiertas tras el sentido figurativo. Como afirma A. Lynxe al respecto: «El hermeneuta es el máspreciado de los hombres. Sin él, todo texto hermético permanece inaccesible; incluso la revelación de la salvación desaparece con él⁹¹». De ahí, por tanto, la creencia extendida de que solo aquellos que están iniciados en los textos sagrados pueden acceder a sus certidumbres. Además, dicha condición privativa incrementa también el carácter figurado y hermético de este tipo de escritura al determinar que el lenguaje con el que se manifiesta lo sagrado es de tal cerrazón y oscuridad que solo unos pocos escogidos pueden interpretarlo correctamente. En el texto enciniano, la condición velada característica del texto bíblico se aprecia de manera ejemplar en el momento en el que el poeta apunta que el Antiguo Testamento no es sino una prefiguración del Nuevo y que, si en él la verdad se manifestaba de forma encubierta, en los Evangelios se presenta ya como certidumbre:

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁹¹ VV.AA, *La interpretación de los misterios*, Arola Editors, Tarragona, 2005, p. 23.

Esto es lo que esperaban
ángeles y cherubines,
arcángeles, serafines,
aunque no lo penetraban;
lo que aquéllos no alcançavan
ya nosotros lo tenemos,
lo que aquéllos desseavan
y por espejo miravan
nosotros claro lo vemos.

[...] Ved en qué está diferente
Viejo y Nuevo Testamento:
en aquél vían a tiento
y en aquéste claramente;
a Judea y a su gente
hablávalos Dios por niebla,
mas a nosotros presente,
sereno, resplandeciente,
cara a cara, sin tiniebla.

Ellos no pudieron ver
sino por la çarça a Dios,
mas podemos verle nos
ya de la Virgen nacer⁹²;

Sin demasiados matices, podríamos decir que la exégesis se fundamenta en el arte de penetrar las verdades ocultas tras la Palabra Sagrada, y, para ello, es necesario que, a través de ciertos recursos que más adelante ejemplificaremos, el intérprete alumbre y vivifique el mensaje cifrado en el texto revelado. Así, resulta obvio que en el ejercicio de la hermenéutica se establezca, habitualmente, un juego dialéctico entre luz y oscuridad, entre ininteligibilidad y clarividencia⁹³. Por ejemplo, en los versos que acabamos de citar, Encina apunta que los judíos, al no participar de la verdad crística, no pueden alcanzar la idea de Dios, y, por ello, utiliza expresiones cómo «a tiento», «por niebla» o «por espejo miravan» con el propósito de remarcar que, aunque en los textos hebraicos se prefigure la llegada del Mesías, éstos, con sus interpretaciones no logran alcanzar la luz de la verdad. En cambio, al referirse a los cristianos, el poeta no duda en manejar expresiones como «claramente», «resplandeciente», «cara a cara, sin tiniebla» o «nosotros claro

⁹² Rambaldo, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁹³ «¡O claro día sin par,
más que todo el sol luzido,
verdadero Sol nacido
para bien nos alumbrar!». *Ibid.*, p. 62.

lo vemos» para subrayar la competencia de la exégesis cristiana y la veracidad de su dogma. Evidentemente, para los exégetas cristianos, solo a través de Jesucristo y la Virgen puede alcanzarse la idea de Dios por lo que cobra pleno sentido también que, por ejemplo, Encina se refiera continuamente a ellos en términos de «llave»⁹⁴.

Tanto la Virgen María como su hijo constituyen el resorte que le permite a todo cristiano desentrañar los enigmas que flanquean el verdadero conocimiento de Dios, liberándolos de la prisión de la ignorancia y alumbrando las verdades que establecen el orden del mundo. Así, la labor tipológica católica se centra, principalmente, en la reflexión en torno a los misterios que envuelven tanto a la figura de Jesucristo como a la de la Virgen y que cimientan, respectivamente, la fe cristiana. Dicho esto, si acudimos al *Cancionero* apreciamos que, a pesar de que lo exegético nutre, de un modo u otro, todas las piezas de la sección de poesía religiosa, su asistencia es superior en los siete primeros poemas del conjunto en los que, precisamente, el poeta reflexiona poéticamente en torno a misterios como el de la Natividad, la Resurrección, la Asunción en cuerpo y alma de la Virgen a los cielos, etc. Siguiendo las enseñanzas de Plutarco y de los grandes exégetas cristianos – San Ireneo, San Jerónimo, San Agustín, Santo Tomás, San Ambrosio, San Cipriano, etc.–, Encina, en estas siete primeras piezas, manifiesta que solo puede accederse a las verdades divinas a través de lo figurado e iconográfico, por lo que, en ellos, y como seguidamente iremos desgranando, retoma todo ese sistema simbólico tradicional que parte de los primeros Padres y pasa por Berceo, Juan Ruíz y los poetas del *Cancionero de Baena*. Gracias a las composiciones religiosas del *Cancionero* y a las de autores contemporáneos a Encina como fray Íñigo de Mendoza o fray Ambrosio Montesino, somos partícipes de que en los albores del Renacimiento la exégesis sigue manteniéndose como uno de los procesos de reflexión filosófico-teológico escogido por los creadores, ya que, dicho método interpretativo se intentaba

⁹⁴ «¡O, Salvador de la gente,
llave de nuestra presión,
dame gracia y discreción
con que tu nacer yo cuente!». *Ibid.*, p. 35.

preservar con tanto en los centros eclesiásticos como en las universidades. El caso de Salamanca, –ciudad de nuestro autor– resulta revelador, ya que se tiene constancia de que en su prestigiosa Facultad de Teología existió, desde 1416, una asignatura llamada «Exégesis bíblica». La relación entre lo escolar y la técnica tipológica es un hecho comprobable que condiciona determinadamente que los procedimientos escolásticos contaminen la mayoría de modalidades discursivas exegéticas. En sus años de estudio en la Universidad de Salamanca, Encina se habría instruido en el uso de los métodos y técnicas de la exégesis medieval y los habría puesto en práctica en la serie de poemas religiosos que encabezan el *Cancionero* y que él mismo afirma haber compuesto «desde los catorze años hasta los veynte y cinco⁹⁵». Ciertamente, algunos de los procedimientos hermenéuticos que Encina despliega en sus versos denotan el influjo de lo académico. Por ejemplo, en la mayoría de poemas advertimos que, en una clara demostración de erudición bíblica, anota al margen del discurso poético los distintos pasajes bíblicos a los que hace referencia. De este modo, expone tanto su amplio conocimientos del texto bíblico como su habilidad y manejo a la hora de aunar aquellos pasajes que, alegóricamente, representan un mismo concepto. Asimismo, el hecho de que Encina organice los poemas religiosos de manera tan pormenorizada revela su deseo de ayudar al lector a concebir una materia de tal complejidad. A este tenor, también resulta característico que el poeta apunte lo que va diciendo apoyándose en la autoridad de los principales exégetas cristianos. Así, en el poema dedicado a la Asunción de la Virgen, nuestro autor cita explícitamente la obra *De Virginitate* de San Ambrosio, y, de igual modo, en el poema que lleva por título *A la Natividad de nuestro Salvador* leemos lo siguiente:

Las Sibilas barruntaron
esta gloria que oy nos viene,
según Santo Tomás tiene
de Cristo profetización, [...] ⁹⁶

⁹⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 55.

Como podemos apreciar, el poeta salmantino en sus poemas de corte exegético esgrime recursos propios del sistema escolástico como la citación de argumentos de autoridad, la notación al margen o la presentación ordenada del asunto con un propósito evidentemente didáctico, pero, sin lugar a dudas, la práctica tipológica por excelencia es el uso de la alegoría⁹⁷. Al reflexionar en torno a los principales misterios cristianos, Encina, siguiendo las pautas interpretativas de los primeros Padres, construye un juego simbólico de confluencias entre pasajes y personalidades del Antiguo Testamento y momentos de la vida de Cristo y la Virgen para demostrar, así, que el Antiguo Testamento no es sino una representación del Nuevo. De este modo, figuras como la de Abraham, David, Jacob, Noé, Isaac o Moisés⁹⁸ deben ser tomadas como prefiguraciones que anuncian la llegada de Cristo, y conceptos tan esenciales como la zarza ardiente, la luz, la fuente, el espejo, la vara de Aarón, el león, el cordero, el número tres, etc. deben analizarse desde un punto de vista alegórico rebasando los límites del plano literal. Por ello, teniendo en cuenta dicho matiz, resulta obvio que Encina, siguiendo las pautas medievales, establezca un claro paralelismo entre Adán y Jesucristo, y entre Eva y María. Por ejemplo, en el primer poema de la sección apreciamos que el poeta se sirve de un juego poético como es la paronomasia para contraponer la figura de ambas mujeres «y tú, Virgen ecelente,/ que mudaste en Ave el Eva⁹⁹», e,

⁹⁷ «Alegoría: Método interpretativo o explicación en el que las palabras contienen un segundo plano de significación, distinto del inmediato. [...] Adoptando la distinción de Pablo (2Co 3, 6) entre «la letra y el espíritu», los cristianos interpretaron de manera alegórica aquellas disposiciones de la Ley que ellos ya no observaban, por ejemplo todo el sistema de pureza ritual; de ese modo respetaban a los autores de las Escrituras que habían recibido (el AT) y a la vez las hacían también aplicables a su propia fe y manera de proceder». W.R.F Browning, *Diccionario de la Biblia*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 30.

⁹⁸ Como afirma San José Lera al respecto: «[...] el poema no debe leerse sólo como una acumulación devota de alabanzas, sino como un ejercicio intelectual con el que el autor quiere declarar aquello que sea necesario de los misterios teológicos que encierran su asunto». San José Lera, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁹ *Ibid.*, 35. La transmutación de *Eva* en *Ave*, es un juego poético llamado paronomasia que Encina parece tomar del Himno *Ave Maria Stella* de Fortunato. Durante los siglos XII y XIII la familia se convierte en el centro, el pilar fundamental de la organización social, por lo que, en estos años son muchos los eclesiásticos que, con sus textos, intentan modificar la visión negativa que se tenía respecto a la mujer. Por ello, surgen juegos literarios como éste, con los que se contraponen la figura de Eva, responsable de la introducción del pecado y la muerte en el mundo con la de la Virgen María, mujer pura y virginal, que lleva en sus entrañas el bien y la redención de todos los pecados del mundo. Como afirma Ignacio Arellano a propósito de dicho símbolo exegético: «Según la exégesis tradicional, María, madre de Cristo, el nuevo Adán, es la «nueva Eva» que rescata a los hombres de la culpa original [...] «Mudase a Eva en Ave»

igualmente, unos versos más adelante declara: «y así Cristo, Adán segundo¹⁰⁰» exponiendo alegóricamente la culminación que supone el Nuevo Testamento frente al Antiguo. En este contexto, el vocablo «figura¹⁰¹» resulta primordial, pues, el sentido figurado es el único que parece ofrecer las claves para desentrañar los enigmas que subyacen bajo el texto sagrado. Así, en el Antiguo Testamento todo se toma como una *pre-figuración* de la llegada de Cristo.

Desde la afirmación de San Pablo en I Cor, 10, II: *Haec omnia in figura contingebat illis* o en Rom. 5, 14, donde interpreta a Adán como *forma futuri*, es decir, "tipo o figura del que vendrá", se considera que la interpretación figurada es la forma «autorizada», «correcta» de entender la Biblia. Así, los Padres de la Iglesia desarrollaron una forma de interpretar la Escritura según la cual se establecen conexiones entre los sucesos, cosas y personas del Viejo Testamento y otros del Nuevo, porque *Vetus Testamentum est promissio figurata*. Este acercamiento diferencia a la Biblia de cualquier otro libro y confiere al método alegórico un prestigio sin igual como forma de *accessus ad auctores* a lo largo de toda la Edad Media¹⁰².

Como puede verse, el término «figura», entendido como alegoría, muestra, tipo o seña, está en la base de la propia labor hermenéutica, y, este hecho, nos permite corroborar que Encina, principalmente en estos siete poemas que encabezan la sección de poesía religiosa de su *Cancionero*, está llevando a cabo ejercicios de exégesis. De ahí que al reflexionar en torno a un misterio como la Natividad, el poeta enumere con detalle cada uno de los pasajes del Antiguo Testamento en los que, tradicionalmente, se ha presupuesto la Encarnación. Por ello, a lo largo de todo el poema podemos leer versos como los que siguen:

Y esta gloria que oy nos dio
patriarcas la sintieron

(HP, p. 1150, con juego de palabras que trastrueque del nombre hebreo Eva en voz latina, el Ave de la salutación del ángel Gabriel a la mujer redentora)». Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 92.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 38. De nuevo, al igual que apuntábamos a propósito de la contraposición entre Eva y la Virgen María, en estos versos apreciamos la comparativa que se establece entre la figura de Adán y la de Jesús. Del mismo modo que hiciera San Pablo, Encina, en esta composición, se refiere a Jesús tomándole como ese «Adán segundo», ese hombre nuevo, de origen divino, capaz de reparar el error cometido por el primer hombre y redimir todos los pecados de la humanidad.

¹⁰¹ Vid. Erich Auerbach, *Figura*, Trotta, Madrid, 1998.

¹⁰² San José Lera, *op. cit.*, p. 189.

y en sus figuras la vieron
que en Abel se figuró [...] ¹⁰³

De la misma manera, en la composición dedicada a la Asunción de la Virgen, nuestro autor vuelve a servirse de dicho término para demostrar su vasto conocimiento teológico y bíblico en estrofas tan esclarecedoras como éstas:

De gran tiempo, sin dudar,
estava ya figurada
aquesta Assunción sagrada
de aquesta Virgen sin par,
quando Moysés, sobre el mar,
alçó la vara ecelente [...]

Figurava su Assunción
la nube que se subía
del tabernáculo un día,
siendo sacerdote Arón, [...] ¹⁰⁴

Encina lleva a cabo un arduo ejercicio de explicación alegórica del texto bíblico a través del ejercicio poético. Sin duda, la finalidad del poeta parece ser la de quien quiere presentarle a la duquesa de Alba, Doña Isabel de Pimentel, una disquisición, en clave alegórica, de las principales cuestiones teológicas del cristianismo. Manifiestamente, el poeta no está llevando a cabo una simple versificación del texto sagrado, sino un trabajo intelectual profundo y riguroso de exégesis que destaca por su virtuosismo técnico y por su alcance simbólico. Expresiones como «y en figuras figurada ¹⁰⁵» manifiestan el empeño de Encina de establecer lazos alegóricos entre el Antiguo Testamento y el Nuevo con el propósito de desentrañar la verdad oculta tras la Palabra Sagrada para poder mostrársela a la duquesa de la manera más esclarecedora posible «quiero del nacer de Cristo/ dezirle la perfección ¹⁰⁶». Por tanto, como vemos, el uso de la palabra «figura» resulta esencial en el ejercicio hermenéutico, pero, junto a ella, otras como «oculto», «oscuro» o «secreto» también nos ofrecen las claves para afirmar que estamos ante un texto exegético. Así, por ejemplo, en la

¹⁰³ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

traducción a lengua castellana que presenta Encina del himno *Miserere mei Deus* en el *Cancionero*, se expone que Cristo es quien manifiesta a los cristianos lo que antes estaba velado sirviéndose del vocabulario exegético:

En verdad, verdad amaste,
y lo dudoso y secreto
de tu saber muy perfeto
tú me lo manifestaste; [...] ¹⁰⁷

Igualmente, en ciertas ocasiones, apreciamos que el poeta, dado el grado de abstracción y oscuridad de la materia tratada, se ve obligado a aclarar el verdadero sentido de ciertos vocablos, y, para dicho propósito suele hacer uso de infinidad de ejemplos y comparaciones. Así, advertimos que la partícula «Comparación», que Encina coloca estratégicamente entre ciertas estrofas, le sirve para detenerse a explicar con detalle el sentido alegórico encerrado en muchos de los pasaje del texto bíblico. En el poema dedicado a la Natividad, por ejemplo, tras presentar el episodio del Arca de Noé, y con la intención de dejar fijada la doble naturaleza de Cristo –divina y humana–, crea un bello símil entre el arco iris y el arco de la ballesta ofreciéndonos tras él una explicación clara de los matices alegóricos que envuelven a dicho símbolo bíblico. Tras ello, y bajo el marbete de «Aplicación», advertimos que el poeta declara explícitamente que la interpretación que acaba de presentar es la correcta, y, de este modo da por aclarado el concepto:

Assí, de esta manera,
ay en el Hijo de Dios
perfetas sustancias dos,
divina y humana entera [...] ¹⁰⁸

En cuanto a la reflexión tipológica, también es frecuente el uso de preguntas retóricas mediante las que el autor llama la atención del lector para que focalice su percepción en una idea o concepto. Encina utiliza con fruición dicho recurso en sus poemas religiosos, y, con él, parece querer que su interlocutor reflexione en torno a las certidumbres que, estrofa a estrofa, se le van presentando. Por ejemplo, y de nuevo en el primer poema de la sección,

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

apreciamos que el poeta, para demostrar que la hornaza que ve Abraham representa simbólicamente el vientre de María sitúa estratégicamente una pregunta retórica, gracias a la que lo dicho por el poeta en el texto parece resultar de una obviedad meridiana:

Abraham tan bien un día
vio claramente en visión
la divina Encarnación
quando el sol ya se ponía,
quando la hornaza vía
humear con resplandor,
la hornaza, ¿quién sería,
sino la Virgen María
y la luz el Salvador?¹⁰⁹

En líneas generales, éstos serían los procedimientos más representativos de la labor tipológica, y los que nos permiten afirmar que la exégesis resulta fundamental para el estudio de la obra religiosa enciniana. El uso de recursos como la alegoría, el paralelismo entre conceptos del Antiguo y el Nuevo Testamento, nomenclatura propio de la exégesis como «figura», «misterio», «llave», «secreto» o antítesis lingüísticas entre luz y oscuridad, el hecho de que el autor cite explícitamente argumentos de autoridad como Santo Tomás o San Ambrosio, la notación de los pasajes bíblicos referidos al margen, el orden estratégico, el uso de ejemplos, comparaciones y preguntas retóricas, etc. corroboran la entidad exegética de muchos de los poemas religiosos de Encina y demuestran la necesidad de tener en cuenta dicho género a la hora de analizar tanto los poemas como las églogas religiosas que aparecen en el *Cancionero*. Bajo mi criterio, y coincidiendo con la opinión de San José Lera, éstos ejemplos nos permiten certificar la necesidad de adoptar un cambio de perspectiva a la hora de analizar la poesía religiosa enciniana, ya que, la impronta de la exégesis resulta evidente en cada una de las piezas que componen la sección, incluso en aquellas obras más acordes al discurso sermonario franciscano. Todas ellas, y en contra de lo que han afirmado la mayoría de críticos, son composiciones de un valor incalculable tanto por su

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

riqueza compositiva como por amalgamar en sí todo el peso y la fuerza de las antiguas tradiciones.

5.4.2-. *La devotio moderna y su proyección franciscana*

Por otro lado, y como apuntábamos con anterioridad, al margen de la vertiente más ortodoxa, dogmática y especulativa de la religiosidad y de su cristalización en técnicas como la exégesis, en la segunda mitad del siglo XIV surge, en territorios como los Países Bajos y Alemania, un movimiento espiritual conocido como *devotio moderna*. Dicha corriente, que arraiga con rapidez en Italia y España se basa esencialmente en una vivencia más íntima de la religiosidad, en el ascetismo, la caridad y la total ruptura con las vanidades del mundo y el deseo particular. Consecuentemente, esta tendencia espiritual incide en la necesidad de adaptar el credo cristiano a la vivencia cotidiana apelando directamente a los sentimientos y a los afectos. A través de la plasmación artística de los distintos episodios de la Pasión –suceso de mayor dramatismo y carga emocional del cristianismo–, se pretende exaltar la humanidad de Cristo y de la Virgen y su respectiva condición ejemplar ante todos los hombres. La realización pictórica o poética de su dolor, su llanto y su angustia se erige cómo la vía necesaria para manifestar,— gráfica y sencillamente—, los aspectos esenciales del cristianismo, y para asegurarse de que éstos se practiquen de manera habitual entre el pueblo. Así, Jesucristo y la Virgen se instauran como verdaderos modelos de conducta a seguir y como ejemplos del bien vivir y el bien morir.

Estas ideas, que parten de Geert Groote y su discípulo Florens Raderwings, encuentran su mejor expresión en las *Meditaciones sobre la vida de Cristo*¹¹⁰ del Pseudo-Buenaventura, en la *Vita Christi*¹¹¹ de Ludolfo de Sajonia, en la *Imitación de Cristo*¹¹² de Tomás de Kempis, y en otra *Vita Christi*, la de Isabel de Villena¹¹³. Sin duda, estos textos marcan, de manera notable, todas y cada una de las expresiones espirituales del ocaso de la Edad Media.

¹¹⁰ Vid. San Buenaventura, *Obras de San Buenaventura: edición bilingüe*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945-1972.

¹¹¹ Vid. Ludolphus de Saxonia, *Vita Christi*, Sevilla, Juan Cromberger, 1530-1531.

¹¹² Vid. Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, Madrid, Debate, 2001.

¹¹³ Vid. Isabel de Villena, *Vita Christi*, Valencia, Biblioteca valenciana, 2006.

Asimismo, como vemos, la vinculación de dicho movimiento espiritual a la escuela franciscana es evidente, y, precisamente, Encina parece entrar en contacto con muchas de sus ideas gracias a la influencia de fray Íñigo de Mendoza y sus *Coplas de Vita Christi*. También, y aunque la primera edición conocida de su *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas* sea de 1508 –doce años después de la publicación del *Cancionero*–, la obra piadosa de fray Ambrosio Montesino podría haber trascendido a los versos religiosos de nuestro poeta. Sea como fuere, la *devotio moderna* y los preceptos de la escuela franciscana nutren las diversas expresiones de la poesía pasional de finales del siglo XV, y, como veremos a continuación, la sección de poesía religiosa del *Cancionero* es un claro ejemplo de ello.

En consecuencia, la elección misma de la temática abordada en la mayoría de composiciones denota ya la vinculación de la obra religiosa enciniana a un tipo de religiosidad que destaca por su humanidad y afectividad. Episodios como el de la Natividad o el de la Epifanía y, sobre todo, el ciclo pasional revelan el interés del poeta por presentar a sus mecenas obras poéticas en las que quede fijada la vertiente más emotiva y dramática del cristianismo. Así, por ejemplo, en un poema como *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo* advertimos –desde el propio título– el firme empeño de Encina de plasmar el sufrimiento de la Virgen en la Pasión. Con un tono eminentemente desgarrador («lástima tan lastimosa¹¹⁴», «Dolor qual nunca se vio,/ dolor sin tener segundo¹¹⁵»), e inquiriendo, premeditadamente, en un patetismo efectista, el poeta trata de conmover al lector para que éste, mediante un acto de contemplación, se identifique con el dolor de la Virgen. Así, el comportamiento paradigmático de María durante la crucifixión y muerte de su Hijo, acaba erigiéndola como modelo de comportamiento. De igual modo, y teniendo en cuenta dicho valor ejemplificante, resulta lógico que la Virgen se tome como el espejo en el que

¹¹⁴ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 76.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

debemos mirarnos y que el poeta utilice intencionadamente los verbos ver, mirar y contemplar¹¹⁶:

Assí que, pues es assí,
será muy sano consejo
tener a ti por espejo
para siempre desde aquí,
porque viéndonos en ti
y en tus virtudes tan altas
podré ver yo, triste, en mí,
y tan bien qualquiera en sí,
todas las sobras y faltas.

Y visto lo mal compuesto
de nuestras menguas y sobras,
el contemplar en tus obras
afeytará nuestro gesto,
y en el tal espejo, muy presto,
mirando tus maravillas,
con un bivar muy onesto
ponemos bien lo mal puesto,
quitaremos las manzillas¹¹⁷.

En estas dos estrofas, se aprecia de manera magistral la filiación que pretende establecerse entre la Virgen y el lector con el propósito de mover a éste último a piedad, y contribuir a que actúe en su vida según los presupuestos cristianos. Sin duda, este tipo de recursos retóricos recuerdan profundamente al discurso sermonario franciscano y a la oratoria parenética, con los que – aunque a través de una disertación algo más reprobatoria, aleccionadora y moralizante – el oficiante o teólogo pretende despertar emociones en el oyente con el fin de adoctrinarle y ilustrarle en la vida cristiana. En este tipo de poemas, dicha identificación se persigue con tal fruición que, en ocasiones, el poeta acaba llamando la atención del lector para que se ponga en el lugar de Cristo y la Virgen, y que sienta en sus propias carnes su dolor. Así, en la *Fiesta de la Epifanía*, en el momento en el que los regalos de los Reyes Magos ponen de manifiesto el dolor y la muerte que sufrirá Jesús en la Cruz,

¹¹⁶ «En este caso lo narrativo tiene una naturaleza y función eminentemente dramáticas, pues consiste en exclamaciones patéticas, imprecaciones indignadas, comentarios compasivos o admirativos, exhortativos a «ver», «mirar», «contemplar», etc. con todo lo cual se logra recrear y actualizar de manera muy vívida el sufrimiento del Redentor». Zimic, *op. cit.*, p.50.

¹¹⁷ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 78-79.

Encina escribe versos como «sintamos qué sentiría¹¹⁸» o «sintamos lo que ha sentido¹¹⁹» humanizando a la Madre de Dios, y logrando que los feligreses la tomen como verdadero ejemplo de conducta. Sin duda, mediante prácticas como éstas, el poeta establece un tipo de discurso que, a diferencia del tipológico, resulta sencillo, llamativo y eficaz. El uso de ejemplos, advertencias, comparaciones, diminutivos, la técnica del *pathos* y recursos de repetición que ayudan a memorizar el mensaje expuesto, Encina logra componer diversas piezas que destacan por su didactismo y función moralizante y por su intención de respaldar un tipo de religiosidad basada en la vivencia interior: «la fe en lo interior a lo exterior escede». En cuanto a esto, y a modo de cierre, cabe señalar que será precisamente en las églogas, dada su entidad dramática y representacional, dónde Encina sublima la exposición artística más afectiva y patética de lo religioso.

Por tanto, al analizar la poesía sacra enciniana resulta necesario que tengamos presente todas las expresiones de la religiosidad de la Baja Edad Media, pues, la sección religiosa del *Cancionero* supone un ejemplo valiosísimo de la heterogeneidad de formas que toma la espiritualidad de finales del siglo XV. Así, lo puramente exegético no debe desligarse de las expresiones más populares de la piedad ni del antropocentrismo que comienza a derivarse de la nueva sensibilidad renacentista.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁹ *Idem.*

5.5-.LA DEGRADACIÓN DE LO SAGRADO Y LA POESÍA DE TIPO PROMOCIONAL

Inmediatamente después de los siete poemas dedicados a las principales fiestas litúrgicas, Encina incluye en el *Cancionero* dos obras compuestas con motivo de la edificación de dos iglesias en honor a la Virgen. Ambos poemas nacen del propósito de ensalzar poéticamente tal acontecimiento, y, al ser su factura patentemente similar, una y otra conforman el tercer bloque temático de la sección religiosa de la obra magna enciniana. Asimismo, como apuntábamos al comienzo de nuestra exposición, dicha sección del *Cancionero* nos permite reconstruir todos y cada uno de los matices que debieron definir la religiosidad a finales del siglo XV. Los textos del primer apartado nos ofrecen las claves para aproximarnos al hecho litúrgico y al tipo de celebraciones que debían acompañar a cada festividad, el tercero, a la vertiente más pedagógica de la religión y a la función moralizante llevada a cabo por las Órdenes mendicantes, el cuarto, por su parte, a las derivaciones de la secularización del credo cristiano y su traducción a lengua vernácula, y, concretamente, en la división que aparece a continuación Encina nos brinda dos muestras del perfil más vulgar y mundano de la religiosidad medieval. En verdad, resulta curioso que, si en el resto de composiciones de la sección el poeta defendía con fruición el despojamiento, la pobreza y la humildad como las únicas vías para alcanzar la gloria, en éstos se trate la Salvación en términos mercantiles y se insista en la eficacia de reliquias, limosnas y estaciones para la fácil consecución de tal fin. Si, en los poemas anteriores, Encina, cual exégeta, nos ofrecía la versión más ortodoxa y dogmática de la religiosidad cristiana, en éstos denotamos un destemplado viraje hacia la exposición más vulgar e insustancial de la piedad católica. Por tanto, ¿a qué correspondería tal giro de perspectiva en composiciones que forman parte de la misma sección del *Cancionero*?

Para entender que en el mismo apartado del *Cancionero* coexistan poemas en los que se defienden opiniones tan radicalmente dispares, debemos alcanzar a concebir el nivel de sobresaturación religiosa al que se había

llegado en la Baja Edad Media. A finales del siglo XV, la religión impregnaba todos los aspectos de la vida y la sociedad y su predominio era tal que, como es lógico, el pueblo llegó a familiarizarse hasta tal punto con el discurso sagrado que acabó desvirtuándolo y rebajando cuestiones de tal trascendencia como los misterios o la fe a prácticas absolutamente vulgares como las estaciones, las visitaciones o las peregrinaciones. Como muy bien advirtió en su momento Huizinga:

La vida de la cristiandad medieval está penetrada y completamente saturada de representaciones religiosas, en todos sus aspectos. No hay cosa ni acción que no sean puestas continuamente en relación con Cristo y con la fe. Todo se dirige a una interpretación religiosa de todas las cosas. Vemos un ingente despliegue de íntima fe; pero en aquella atmósfera sobresaturada no puede estar siempre presente la tensión religiosa, la verdadera trascendencia, el abandono del más acá. Pero si cede la tensión, todo cuanto estaba destinado a despertar la conciencia de Dios se petrifica en una espantosa vulgaridad, un una asombrosa mundanalidad, en formas ultramundanas¹²⁰.

Gracias a estas palabras, apreciamos cómo, en tiempos de Encina, el mensaje crístico en ocasiones acababa conformándose a un mero formalismo ritualístico, y, en consecuencia el pueblo terminaba confundiendo la verdadera espiritualidad con el conjunto de prácticas rituales externas. Con todo, la Iglesia, siendo plenamente consciente del provecho económico intrínseco a dichas prácticas, impulsaba, sin miramientos su usanza y hábito entre los feligreses. Según mi criterio, y como ya apuntaron en su momento Rambaldo¹²¹ y Bustos Táuler¹²², las dos piezas que aparecen a continuación podrían ser el fruto del encargo de algún eclesiástico al poeta con un fin evidentemente propagandístico: anunciar la inauguración de ambos templos y la suma de sus bienes respectivos y captar al mayor número de fieles posible para que acudan a ellas. Precisamente, el hecho de que en los dos poemas, Encina abandone el

¹²⁰ Huizinga, *op. cit.*, p. 214.

¹²¹ «[...] resulta evidente que fueron hechos con fines propagandísticos. En ambos poemas hay una enumeración de días y fiestas en que se ganan indulgencias visitando las iglesias respectivas, y se insiste en la recompensa espiritual que recibirán las ofrendas materiales. Este énfasis sobre las dádivas materiales a cambio de gracias espirituales hace pensar que fueron compuestos por encargo. Rambaldo, *op. cit.*, p. 135.

¹²² «Claramente se trata de una composición de encargo, cuya limitada difusión local se vería beneficiada por la inclusión en 96JE. El poeta, que servía en Alba de Tormes como organizador de espectáculos para los Duques, sería comisionado por ellos, o quizás por algún eclesiástico o noble próximo, para hacer el elogio de la nueva iglesia con ocasión de su reciente construcción». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 98.

discurso puramente teologal para enumerar las distintas prácticas materiales mediante las que alcanzar el perdón y la glorificación demuestra que son textos dirigidos al pueblo. Con sus versos, el poeta parece querer atraer a un gran número de feligreses para que acudan a la iglesia de Santa María la Alta y a de Santa María de la Bóveda con el propósito de que adquieran indulgencias y reliquia y contribuyan económicamente al templo. Sin duda, muchas de sus estrofas demuestran el auge de dichos usos y prácticas a finales del siglo XV. Así, gracias a composiciones como las que siguen, apreciamos que, en el declinar de la Edad Media, la religiosidad cristiana en ocasiones ha llegado a tal punto de vulgarización que no resulta extraño que, a pesar de que Encina defienda en sus versos el ideario franciscano basado en la mengua, la sencillez y la humildad, en los textos que siguen se refiera a una cuestión tan elevada como el perdón de los pecados y la Salvación, en términos económicos y puramente mercantiles.

Durarán estos perdones
 en quanto el mundo durare,
 con limosnas y estaciones
 podrá mercar possessiones
 del cielo quien bien obrare,
 qualquiera que procurare
 ganará cuarenta días
 quantas vezes visitare
 esta yglesia y le ayudare
 con santas limosnas pías¹²³.

Evidentemente, el propósito de ambas composiciones es propagandístico, pues, Encina actúa como un verdadero mercante al esgrimir todos los recursos promocionales posibles para que los feligreses acudan a dichos templos. Así, tras recordar la condición pecadora de todo hombre «pues la criatura umana/ más que al bien se inclina al mal¹²⁴», el poeta intenta convencer al lector u oyente de lo fácil, inmediato y perdurable de los perdones que se otorgan en ambas iglesias, y, como si de un mercante o vendedor se tratara, le advierte de que la visita a ambos santuarios debe ser inmediata, pues es ahora y, quizás no más adelante, cuando se ofrecen dichas

¹²³ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 140-149.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

indulgencias «Agora, agora tenemos/ el remedio a manos llenas¹²⁵». De igual modo, resulta significativo que, en la segunda composición, Encina cierre el poema con unos versos que conforman, sin lugar a dudas, un verdadero lema propagandístico en el que se respalda la idea de que mediante algo tan banal y superficial como las romerías, las estaciones, las devociones o las unciones el creyente puede alcanzar, sin esfuerzo alguno, la gloria eterna:

Da, si quieres que te den,
cata que, por muy poquito,
ganas un bien infinito,
en mucho, mucho lo ten¹²⁶;

Como vemos, la banalización de las verdades cristianas es tal que, en contradicción al ideario propuesto por Cristo, los bienes espirituales acaban siendo sustituidos por los materiales. Con todo, la fusión de lo sacro y lo profano¹²⁷ llega a ser tan común en la época, que no resulta extraño que en la obra de nuestro poeta acaben dándose tales paradojas. Asimismo, y como se aprecia en ambos textos, la devoción popular tiende a ajustar el culto a los aspectos más materialistas de la religiosidad, y así, el fervor por lo material llega a tal extremo que, la devoción acaba centrándose, principalmente, en la adoración a las imágenes¹²⁸. Del mismo modo, los santos adquieren tal nivel de idolatría en la época que la fe acaba desdibujándose irremediabilmente entre ídolos y reliquias. Por ello, en el poema dedicado a la iglesia Santa María la Alta advertimos que, a pesar de ser un templo consagrado a la Madre de Dios, Encina centra la argumentación en la gran cantidad de reliquias que en ella se contienen «¡O qué reliquias alcanza/ esta yglesia tan dichosa!¹²⁹». Como podemos comprobar, el aspecto más material de la religión es lo que cimienta dicho texto hasta tal extremo que, lo que en realidad importa son los objetos que el feligrés puede adquirir en la iglesia para obtener el indulto por sus

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 208-211.

¹²⁷ Vid. M^a Rosa Lida, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del Siglo XV*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, (1978), pp. 291-309.

¹²⁸ Vid. Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

¹²⁹ *Ibid.* pp. 172-173.

pecados: «ay huesos de San Lorenço:/ y de San Bartolomé,/ y otros que contar no sé¹³⁰».

En definitiva, podríamos decir que estas dos muestras textuales ponen de manifiesto el estado de llaneza y vulgarización que supone la total familiarización con el discurso sagrado. A finales del siglo XV, la religiosidad abarca en sí todos los ámbitos de la sociedad, y, dicha sobresaturación condiciona la progresiva degeneración del credo cristiano y su fusión homogénea con lo mundano. En tiempos de Encina, en muchas ocasiones lo sacro y lo profano conforman las dos caras de una misma moneda: el ser humano, y, sin lugar a dudas, la sección sacra del *Cancionero* es un claro ejemplo de ello, pues, en un mismo cauce editorial, el autor poetiza la versión más elevada y la más baja de la religiosidad de finales del siglo XV.

Teniendo en cuenta dichos parámetros, entendemos que, por ejemplo, en el poema titulado «Una autoridad de Sant Lucas» incluido en la edición de 1516 del *Cancionero*, Encina también componga versos como los siguientes: «la fe en lo interior a lo exterior escede», poniendo de relieve la necesidad de que la religiosidad vuelva a constituir una práctica de mayor introspección y meditación personal «pues que la oración vocal/ conforme con la mental/ muchas vegadas no está». En esta ocasión, y sin perder de vista las contrariedades que referíamos a propósito de la devoción medieval, el poeta, con un tono concluyentemente más personal y sincero¹³¹, parece aproximarse

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 192-194.

¹³¹ En cuanto al contraste de estos versos con los de los poemas que aparecen a continuación Rambaldo refiere lo siguiente: «¡Qué confesión tenemos aquí de la importancia que Encina daba a lo que llevaba dentro! La religión íntima cuenta más que la que se muestra sólo externamente y, además, en apariencia puede mostrarse lo opuesto de lo que se siente. En el análisis de los poemas religiosos de Juan del Encina no se ha de buscar desvío de la ortodoxia. Más aún, en algunos poemas insiste en la práctica de las devociones externas. Pero si nos atenemos al poema arriba mencionado, todo el formalismo exterior de sus composiciones anteriores podría, tal vez, destruirse de un plumazo. ¿Se debió este poema a un cambio de actitud religiosa o al hecho de que estando en Roma, gozando del favor papal, sintió menos temor en decir lo que realmente creía? "La fe interior a lo exterior escede" equivale a decir que la comunicación directa con Dios es lo más importante ya que las prácticas externas pueden no estar de acuerdo con lo que verdaderamente se siente. Rambaldo, *op. cit.*, pp. 28-29.

a las argumentaciones propuestas por Erasmo de Rotterdam de denuncia de las falsas devociones y defensa de una espiritualidad de mayor interioridad¹³².

Como vemos, la fusión de la sacralidad y lo licencioso es una paradoja que sustenta el universo de la Edad Media, sobre todo en su ocaso, por lo que resulta imprescindible que la tengamos en cuenta a la hora de abordar cualquier cuestión referente a la religiosidad de la época.

¹³² Vid. Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1950.

5.6-. EL ESTOICISMO CRISTIANO Y EL TÓPICO DEL MENOSPRECIO DEL MUNDO EN LA LITERATURA SERMONARIA DE FINALES DEL SIGLO XV

Después de presentar dos composiciones de corte propagandístico, en las que se anima a los feligreses a ejercitarse en aquellas prácticas más externas y lucrativas de la religión, Encina incluye en su *Cancionero* un extraordinario poema de corte moral¹³³ en el que se invita al lector a cultivar una visión estoica del mundo y de sí mismo, siendo ésta la única vía para tomar conciencia de la realidad y dirigir los pasos a Dios.

Como es sabido, a finales del siglo XV, la religiosidad católica posee un sello estoico evidente. En los distintos poemas religiosos del *Cancionero* apreciamos la homogeneidad existente entre las distintas ramas filosóficas y credos apostólicos fruto fehaciente del deseo de conciliar la sabiduría de los autores grecorromanos con el dogma cristiano¹³⁴. Así, a través de la obra de Boecio y de los primeros Padres – entre los que destaca claramente San Jerónimo, ciertos presupuestos estoicistas logran armonizarse con la fe cristiana. Con todo, cabe señalar que los principios que calarán en mayor medida en el mundo medieval y en el Renacimiento serán aquellos referentes a la vertiente más aplicable de dicho pensamiento, es decir, su ética y su moral. Ciertamente, el estoicismo y su pretensión de lograr aplicar sus presupuestos teóricos a la vida práctica fue una de las claves que condicionó su influencia en la mayoría de textos morales y sermonarios del momento. Por ello, resulta evidente que la suma de sus principios aparezca referida en obras como *Imitatio Christi* y *Contemptus Mundi* de Kempis, en *De Vita Christi* Cartuxano de Ludolfo de Sajonia o en textos tan capitales de la religiosidad medieval

¹³³ «En el caso de Encina, si bien encontramos presente en este poema el concepto de resignación cristiana ante la muerte, acoplado a amonestaciones al bien obrar en esta vida para ganar la eterna, el uso de ciertas imágenes aniquiladoras de la condición humana hace pensar en el parentesco con esa tradición». Rambaldo, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁴ En cuanto a esta tendencia tan propia de finales de la Edad Media y la influencia que San Jerónimo ejerció en ella Curtius afirma lo siguiente: «Para San Jerónimo, la Biblia no es sólo documento de nuestra Salvación, sino a la vez un cuerpo literario que bien puede parangonarse con el legado de la gentilidad. Este sistema de correspondencias no está plenamente desarrollado en San Jerónimo, pero sí tan claramente insinuado, que pudo seguirse elaborando en la Edad Media». Curtius, *op. cit.*, p. 113.

como los libros de horas de nuestra señora. Así, la filosofía estoicista resulta fundamental a la hora de desgranar los matices de la labor predicadora llevada a cabo por clérigos, teólogos y moralistas a finales del siglo XV. Siguiendo la estela marcada por San Vicente Ferrer y las Órdenes mendicantes, Encina, en este caso, construye una suerte de sermón moral en el que poetiza, con gran maestría, cada una de las verdades del pensamiento estoico.

Teniendo en cuenta dicha vinculación a lo sermonario, así como su enfoque específicamente filosófico-estoicista, y, por supuesto, y la organización original de la sección, nos ha llevado a determinar que el poema que sigue, – aun siendo una única composición– constituya, en sí, el tercer apartado. El hecho de que el *Memento homo* se establezca como el único ejemplo de literatura sermonaria y moral de la sección, y que formal y temáticamente poco tenga que ver con las dos dedicatorias propagandísticas anteriores y con el bloque de traducciones de oraciones, salmos y antífonas que le sigue, nos ha obligado a distinguirlo del resto de piezas y a fijarlo como un subgrupo dentro de la propia sección.

Con todo ello, y teniendo presente el estrecho vínculo existente entre este texto enciniano y el arte de la predicación, cabría apuntar, ante todo, el carácter didáctico del *Memento homo*. Encina es plenamente consciente de la potencia doctrinal de este tipo de literatura, y sabe que con sus versos puede contribuir a corregir ciertas conductas entre los feligreses. Asimismo, el hecho de que en él no aparezca una dedicatoria, ni se haga referencia a un posible destinatario en el cuerpo textual (recordemos que Encina no pierde nunca la ocasión de vincular su nombre al de sus mecenas) sostendría la teoría de que el poeta podría haber compuesto dicho texto para su lectura entre los fieles de manera consciente. Así, en sus magníficos versos puede vislumbrarse, aunque de manera limitada, la potencia ideológica de un discurso como el sermonario y su capacidad para conmover e inquietar a los fieles en ese afán perseguido por predicadores y teólogos de acercar a los hombres a la doctrina oficial a través de la oratoria apologética. A pesar de que el sermón era una disertación

preponderantemente oral, lo cierto es que textos como el de Encina nos ayudan a intuir la potencia y el alcance de este tipo de alegato.

Del poderoso efecto de la predicación poco ha quedado en la cultura espiritual como elemento permanente. Sabemos la enorme impresión que hacían los predicadores, pero no nos es dado sentir por nosotros mismos la emoción que suscitaban. Los sermones escritos no bastan a penetrarnos de ella. [...] Sabemos que lo que emocionaba justamente al pueblo era siempre la impresionante descripción de los tormentos del infierno, el tonante amenazar con el castigo de los pecados, todas las efusiones líricas sobre la Pasión y Amor divino¹³⁵.

Ciertamente, Encina, entroncando con el ascetismo de Kempis como los presupuestos de la escuela franciscana, le advierte al lector, con tono visiblemente reprobatorio y amenazador, que en la vida todo es movimiento y cambio, y que su determinación debe ser la de aceptar dicho vaivén vital con fe y fortaleza. Asimismo, el poeta, con sus versos, amonesta la inclinación del hombre al pecado y le avisa de que la única manera de lograr vivir con sosiego, paz y tranquilidad es volverse sencillo y humilde, y desprenderse de todo aquello considerado mundano y material. Por tanto, con el texto que sigue, Encina parece estar decidido a instruir y orientar a sus posibles lectores mediante la exhortación sermonaria, construyendo un texto en el que la pobreza y el despojamiento de las riquezas materiales se erigen como la única vía posible para alcanzar la gloria y gozar de las verdaderas riquezas, las celestes¹³⁶. Con todo, también es importante señalar que Encina, a lo largo de toda la composición, se dirige a un «tú» interlocutor logrando establecer un parlamento poético dirigido a una segunda persona del singular¹³⁷. Por ejemplo, en los dos primeros versos leemos «Acuerda, desacordado,/ acuerda mira quién eres¹³⁸». Este hecho resulta ciertamente revelador, pues, a finales

¹³⁵ Huizinga, *op. cit.*, pp. 270-271.

¹³⁶ «A lo largo de la Edad Media se viene afirmando que la vida temporal, en sí, no tiene valor alguno, se viene diciendo que es importante únicamente por ser el camino hacia la vida eterna. Y en la Edad Media, el hombre se presenta como pecador; su vida, como un constante caer para levantarse. [...] El Evangelio reúne las enseñanzas de Cristo, enseñanzas que insisten en la renuncia de las cosas mundanas para ganar así los bienes eternos». Gimeno, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁷ Asunción Rallo Gruss, en su estudio del tópico del menosprecio del mundo en la obra de Guevara apunta lo siguiente: «En la mayoría de ellas el mundo, convertido en tema clave, deviene en interlocutor al que se dirigen las imprecaciones para desnudar su verdadera condición». Asunción Rallo Gruss, *El menosprecio del mundo; aspectos de un tópico renacentista*, Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2004, p. 10.

¹³⁸ Rambaldo, *op. cit.*, p. 150.

del siglo XV, con la llegada del nuevo sentir, ya no se tiene una visión tan colectiva de la humanidad. Los predicadores y teólogos dejan progresivamente de referirse al hombre como una figura comunitaria y parecen centrarse en cada persona individualmente, apelando a la capacidad de cada hombre de salvarse o condenarse. Así, al igual que argumentaban los estoicos, el peso del devenir, aunque sin olvidar en ningún momento la omnipotencia de Dios, se centra en la capacidad de cada individuo de vivir y morir de acuerdo a las leyes del dogma cristiano, en su autocontrol y su capacidad de decisión, esto es, su libre albedrío. Por ello, cobra pleno sentido que, en la última copla, el poeta defienda la capacidad del hombre de escoger, y, abogue, precisamente, a su posibilidad de imitar a Cristo y reproducir voluntariamente su conducta en el mundo:

Assí que, pues conocemos
lo más bueno y lo mejor,
no escojamos lo peor
porque no nos condenemos;
nuestras vidas emendemos,
que todos somos ceniza
y en ceniza tornaremos,
y al infierno caeremos
si nuestra alma acá desliza.¹³⁹

Pero, antes de ello, Encina, con una destreza inusitada, engarza, en las estrofas anteriores, todo una serie de imágenes y lugares comunes con los que pretende evidenciar las miserias de la condición humana a través del tópico medieval del menosprecio del mundo conocido también como *contemptu mundi*¹⁴⁰. El hombre, -como apunta el propio Encina- consciente de sí mismo y de sus capacidades, saca a relucir sus carencias y las del «mundo inmundo» que le rodea sirviéndose del discurso sermonario. De nuevo, Virgilio es quien guía los pasos de una tradición que arranca en Ovidio y se afianza en los textos de los primeros Padres, condicionando las particularidades que definen

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 262-270. De igual modo, en los vv. 34-36 Encina se dirige al hombre para preguntarle por qué motivo tiende al mal pudiendo aspirar al bien: «¿por qué quedas imperfeto?./ ¿porque quieres ser sugeto a la carne que es sugeta?».

¹⁴⁰ *Vid.* Ángel Gómez Moreno, *El tratado del menosprecio del mundo ¿de Juan del Encina?*, en Marta Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña, *Medieval and Renaissance Spain in Honor of Arthur L-F*, Londres, Tamesis Books, 2006.

el devenir de toda la literatura moral en la Edad Media y el Renacimiento. Así, el poeta arranca su disertación, partiendo de la idea de que lo creado por Dios es perfecto en sí mismo, y, por este motivo, todo lo que se desvía de esa perfección primigenia es el resultado de la acción humana. Como afirma Asunción Rallo Gruss: «Este desatino del mundo lo es en referencia a una supuesta cordura originaria que respondería a los designios divinos trastocados por el hombre¹⁴¹». Al igual que Kempis y los ascéticos, Encina culpa al hombre y su condición de pecador como la única causa de los males del mundo, y, por ello, en los versos 79-81 le recuerda: «mira que fuese criado/ para ser glorificado,/ si por tu culpa no queda¹⁴²». Por tanto, la humanidad en su frenética búsqueda de gloria y riquezas materiales, parece haber olvidado el verdadero orden del mundo y la trascendencia de su existencia, y, de ahí que Encina arranque precisamente su composición instando al lector a que lleve a cabo un ejercicio de memoria mediante el que consiga volver a establecer su escala de prioridades: «Acuerda, desacordado,/ acuerda, mira quién eres¹⁴³». Así, en primer término, observamos que el poeta salmantino no solo obliga al oyente a hacer memoria, sino que le exhorta a que examine su conducta, y, en consecuencia, recapitule todos y cada uno de los vicios y faltas a los que suele inclinarse el hombre. En ocho estrofas memorables, Encina logra acumular y entretener un gran número de imágenes negativas que responden a la tónica del menosprecio del mundo en las que, con un ritmo trepidante y vertiginoso, se logra mantener la tensión y el desasosiego del lector hasta la décima copla en la que el poeta rebaja el ahogo al ofrecer al interlocutor las pautas para enderezar su vida. Resulta prodigioso comprobar cómo logra que dicho acopio de metáforas, figuras y paradojas de considerable severidad contribuya, con creces, a crear esa sensación de ansiedad y desvelo que el autor pretende exponer en sus versos. Entre ellas, y teniendo en todo momento presente las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, Encina se refiere al hombre como sueño, fruta podrida, gusano, casa sin cimiento, etc. con el propósito de que el lector tome conciencia de la inconsistencia de su mundo y de su

¹⁴¹ Rallo Gruss, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴² Rambaldo, *op. cit.*, pp. 79-81.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 1-2.

quehacer vital para que vuelva a tomar el camino que lleva a la salvación. Así, el menosprecio del mundo y de los hombres se convierte en el primer escalón necesario para alcanzar la gloria eterna. Por ello, en la onceava estrofa, el poeta expone con sencillez y contundencia lo siguiente:

Díote Dios aquesta vida
para con ella provarte,
por después galardonarte
según fuere tu medida;
desque la cuenta pedida
de la vida que bivieres,
o ternás gloria cumplida
o ternás pena crecida,
según la cuenta que dieres¹⁴⁴.

De este modo, la vida en la Tierra se convierte en un lugar de paso, en un estadio en el que el hombre debe abandonar todo aquello fugaz, transitorio y mundano y fijar su mirada en lo perdurable, imperecedero y eterno; esto es, Dios. Así, Encina, mediante la vituperación de la riqueza y la fama, y el uso del tópico *ubi sunt*, pretende llamar la atención sobre el estado de locura, desorden y degeneración imperantes y la inmediata necesidad de que el hombre de finales de la Edad Media vuelva a aproximarse a los dictámenes de la fe católica y guíe sus pasos hacia la salvación en la otra vida. Por ello, el poeta, teniendo muy presente los tratados de la época destinados a la instrucción en el bien morir¹⁴⁵ y la *Danza General de la muerte*¹⁴⁶, advierte que ante la llegada de la muerte el hombre debe presentarse desnudo, sereno y desprovisto de toda fortuna, pues, ante ella todos somos iguales y, lo único que cuenta, es cómo hayamos vivido. Con sus versos, el poeta le recuerda al lector que, si ha vivido según los presupuestos promulgados por Cristo, aceptará con alegría el fin y no ansiará, vanamente, aferrarse a la vida:

Y el tiempo que acá bivimos
de tal suerte lo gustamos
que por mucho que bivamos
de mala gana partimos;
yo no sé por qué seguimos

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 91-99.

¹⁴⁵ Vid. Antonia Morel d'Arleux, «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», *AISO*, II (1990). pp. 719-734.

¹⁴⁶ *Danza General de la Muerte*, Indec, Madrid, 1983, p. 16.

lo que seguir no devemos,
 pues para morir nacimos
 no sé para qué huÿmos
 lo que escusar no podemos.¹⁴⁷

En estos versos, advertimos que nuestro autor parece exhortar al lector para que prepare su encuentro con la muerte, «pues para morir nacimos» –cuestión intrínseca al ser humano que, como sabemos, se extremará de manera considerable en el periodo barroco– y que es lo que, en verdad, le da sentido a toda la composición, ya que, el poeta decide coronarlo exactamente con la sentencia bíblica: «Recuerda, hombre, que polvo eres, y al polvo volverás»¹⁴⁸.

Ciertamente, gracias a estos ejemplos, advertimos que Encina, en el poema *Memento homo*, nos ofrece, de manera magistral, todos los artículos y motivos que, tradicionalmente, han fijado la cuestión del menosprecio del mundo y su trasfondo estoicista. Por ello, resultaría imposible que, teniendo como maestros a Mena y a Manrique, el autor del *Cancionero*, en sus versos, no hubiera incluido el tópico que mejor define dicho tema, el *fortuna imperatrix mundi*. Dicho tópico, que parece tener su origen en la obra *De consolacione Philosophiae* de Boecio, es el que mejor dibuja la mutabilidad e inconsistencia de los bienes terrestres y la necesidad de aventurar la vida hacia lo perdurable. Como muy bien define Rallo Gruss:

Si la Fortuna (y su reflejo en avatares prodigiosos sin explicación aparente) concierne a lo externo, su acción se limitará a lo temporal. Por ello la consideración más significativa de la Fortuna es su variabilidad, su mudanza, y los remedios contra ella se basan en la constancia en las virtudes y en el refugio en uno mismo, considerando que cuanto depende de la Fortuna es prestado. [...] Ya Boecio avisaba que la mudanza en la Fortuna es su estado natural y que obliga a estar prevenido ya que resulta imposible llegar a conocer cómo y cuándo se va a presentar.

¹⁴⁷ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 118-126. A propósito del título del poema, Bustos Táuler apunta: «El título de este poema moral, por supuesto, hace referencia a un célebre pasaje de Génesis que tuvo una enorme difusión en la práctica y en la liturgia cristiana de la Baja Edad Media y que aún hoy sigue empleándose en la ceremonia de imposición de ceniza que inaugura los cuarenta días de la cuaresma. Nos sitúa, ya de entrada, en un entorno purgativo, sermonario y penitencial, apropiado para el tiempo litúrgico en el que se emplea este verso bíblico y para introducir un tono serio y solemne que recorrerá todo el texto». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁸ Rallo Gruss, *op. cit.*, p. 13.

Sin duda, dicho poema es una obra magistral en la que Encina traba toda una serie de imágenes y tópicos con el propósito de presentar, a sus posibles lectores, un texto exhortativo muy afín a la literatura de corte sermonaria con el que sin duda describe con emoción y lirismo las miserias de la condición humana. Algunos críticos, entre los que destacan Darbord¹⁴⁹ y Rambaldo¹⁵⁰, han defendido que, el *Memento homo* es un texto muy próximo a la literatura de tradición pesimista medieval, pero, bajo mi criterio, Encina, teniendo muy presentes los axiomas de la ascética, tras el crudo retrato de los pecados de la humanidad, le ofrece al lector, con un tono claramente esperanzador, la posibilidad de elegir. Por este motivo, no comparto la opinión de Bustos Táuler cuando afirma: «(El *Memento homo*) No es una elegía, ni un texto consolatorio, si bien la muerte, sin ser el tema principal del texto, aparece en toda su crudeza»¹⁵¹. Ciertamente, y como hemos ido apuntando, en el poema que aparece a continuación la inflexión estoica y la resignación propia del cristianismo sustentan cada uno de los versos, pero, precisamente es esa posibilidad de poder elegir el camino que lleva a la salvación y la gloria lo que le permite al poeta cerrar la composición con un acento algo más consolador que el que se exponía en las primeras estrofas. Indispensablemente, es dicho matiz el que, según mi punto de vista, condiciona que Encina incluya el *Memento homo* en su sección de poesía religiosa y no en aquellas partes del *Cancionero* consagradas a cuestiones estrictamente morales.

¹⁴⁹ Darbord, *op. cit.*, pp. 239- 240.

¹⁵⁰ «Hay un sello personal de desilusión y de inquietud, que trasciende de este poema. Darbord llama la atención sobre el hecho de que Encina pareciera no conocer más que imágenes tristes y trágicas en su poesía moral. Si bien encontramos en este poema el concepto de resignación cristiana ante la muerte, acoplado a amonestaciones al bien obrar en esta vida para ganar la eterna, el uso frecuente de imágenes aniquiladoras de la condición humana hacen pensar en el parentesco con esa tradición de pesimismo que parece permear gran parte de la literatura de fines del siglo XV español». Rambaldo, *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁵¹ «No hacen referencia a ningún finado concreto, ni se atisba una visión esperanzada u optimista de la vida en su transcurso humano; tampoco vemos en ella esa particular superación, o al menos dulcificación, del lance de la muerte mediante la fama postrera que caracteriza la sección final de las *Coplas* de Manrique». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 105.

5.7-. LA TRADUCCIÓN A FINALES DE LA EDAD MEDIA¹⁵²

Para alcanzar a entender el hecho de que Encina incluya en su sección de poesía religiosa un apartado dedicado íntegramente a la traducción de himnos y oraciones litúrgicas en lengua castellana es preciso tener en cuenta el contexto en el que ve la luz el *Cancionero*. En el siglo XV, el latín deja de ser, definitivamente, una lengua de uso y su aplicación responde más bien a cuestiones sociales o puramente intelectuales. Así, a lo largo de esos años, apreciamos cómo las distintas lenguas vernáculas van adquiriendo mayor identidad y logran emanciparse de la lengua latina constituyendo modalidades idiomáticas autónomas. En el caso concreto de la lengua castellana, valoramos que, con la llegada al trono de los Reyes Católicos, lengua y poder van de la mano, pues, ésta se convierte en un verdadero acicate del proyecto político de los monarcas. Nebrija, acérrimo defensor de la conservación del latín como lengua de cultura— recordemos aquí sus *Institutiones Latinae*— acaba defendiendo que el castellano, por su valor unificador, debe instaurarse como uno de los distintivos del nuevo Imperio. De ahí, que en 1492 decida escribir la *Gramática castellana* y el *Vocabulario español-latino*, justo cuatro años antes de la publicación del *Cancionero* enciniano. Como afirma con razón Carmen Codoñer:

A Nebrija corresponderá la «creación» de esa «lengua» pensada para el futuro. Se produce necesariamente una escisión hasta ese momento impensable: latín y vernáculo-castellano se transforman ya, definitivamente, en dos lenguas. La primera quedaría reducida al objeto de estudio, la segunda se erigiría en transmisora de nuevas ideas ligadas al devenir. Vemos aquí, con toda claridad, la reducción del latinista a la labor filológica, labor que, a partir de este momento, se impondrá entre los humanistas españoles y a la que dedicó sus mejores esfuerzos y trabajos Antonio de Nebrija¹⁵³.

¹⁵² En su *Arte de poesía castellana*, Encina, tomando al maestro mantuano como argumento de autoridad, defiende la dignidad del arte de la traducción: «[...] el qual hurto, como dize Virgilio, no deve ser vituperado, mas dino de mucho loor, quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer». Rambaldo, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵³ Carmen Codoñer, «El latín en España en época de los Reyes Católicos», en *Isabel I (1451-1504) Las letras en torno al trono*, *Ínsula* 691-692, (2004), p. 6.

Asimismo, en la dedicatoria a la reina Isabel que acompaña a la *Gramática*, Nebrija pone de manifiesto que el castellano, en los albores del Renacimiento, ha llegado a un nivel de perfección y refinamiento tales que debe ser considerada como cauce digno de la alta cultura. Así, la lengua vernácula se convierte en el vehículo expresivo de artes tan elevadas como la teología y la poesía. Juan del Encina, alumno aventajado de Nebrija¹⁵⁴, se encuentra en esos momentos en Salamanca, y, sin duda, toda su obra es una consecuencia de las extraordinarias circunstancias que le tocó vivir. La influencia de Nebrija resulta fundamental para el poeta y, al igual que apuntábamos a propósito del maestro, Encina se aventura a componer un tratado poético en el que pretende dejar fijados los usos y modos de la versificación «en nuestro castellano estilo¹⁵⁵». En él, se hace referencia explícita al momento de renovación y esplendor que están viviendo las letras castellanas:

Y assí mesmo porque según dize el dotíssimo maestro Antonio de Lebrixa, aquél que desterró de nuestra España los barbarismos que en la lengua latina se avían criado, una de las que le movieron a hazer *Arte de romance* fue que creya nuestra lengua estar agora más empinada y polida que jamás estuvo, de donde más se podía temer el descendimiento que la subida. Y assí yo, por esta mesma razón, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas, porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido¹⁵⁶.

Como vemos, el *Arte de poesía castellana* es un tratado que nace del deseo de ennoblecer la lengua castellana, y, Encina, no persevera en ese afán únicamente en los textos teóricos, sino que todo su proyecto artístico pretende alcanzar dicho fin. Al igual que la mayoría de sus contemporáneos, el poeta salmantino se encargará de que el castellano amalgame en sí todas y cada una de las derivaciones del saber. Por ello, la traducción de obras clásicas o textos confinados a los ámbitos en los que aún prevalece la lengua latina resulta

¹⁵⁴ «De manera semejante testimonia Nebrija e su Gramática castellana la relación con el discípulo y el respeto que su trabajo intelectual merece: «Pudiera io mui bien en aquesta parte con ageno trabajo estender mi obra y suplir lo que falta de un arte de poesia castellana: que con mucha copia y elegancia compuso un amigo nuestro que agora se entiende: y en algun tiempo será nombrado [...]»». Rambaldo, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 7.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

imprescindible. De ahí, que, en el prólogo que encabeza la traducción de la *Bucólicas*, Encina apunta manifiestamente lo siguiente:

Suelen aquellos que dan obra a las letras, príncipe muy ecelente, experimentar sus ingenios en traladar libros y autores griegos en lengua latina, y assí mesmo los hombres de nuestra nación procuran tomar experimento de su estudio bolviendo libros de latín en nuestra lengua castellana, y no solamente los hombres de mediano saber, mas aun entre otros varones muy dotos. [...] Y aun entre los santos doctores no dio pequeña gloria a San Jerónimo la interpretación y traducción de la Biblia, y en este trabajo se ocuparon Aquila y Simaco, Teodoción, Orígenes y Eusebio¹⁵⁷.

En el caso concreto de Encina, podríamos decir que, tanto la traducción de la *Bucólicas* de Virgilio como la sección que aparece a continuación, responden claramente a dicha tentativa. Asimismo, cabe destacar que el valor de las empresas de traducción llevadas a cabo por estos humanistas es inestimable, pues, a pesar de las dificultades y trances que conlleva todo ejercicio de traslación¹⁵⁸ y a la falta de modelos, lograron, con un propósito evidentemente didáctico, recuperar, actualizar y revitalizar todo el saber afianzado en esas obras. Bajo mi punto de vista, las diecisiete traducciones de himnos y oraciones litúrgicas que aparecen seguidamente derivan, precisamente, de ese deseo de rescatar el saber contenido en las sagradas escrituras, esa «recuperación arqueológica de los textos sagrados¹⁵⁹» a la que hace referencia Valentín Núñez Rivera. A pesar de que textos tan capitales como el *Padrenuestro*, el *Ave María* o el *Salve regina* en su versión latina se utilizaban con frecuencia en la liturgia y eran conocidos por todos, en muchos casos, el predominio de la lengua vernácula había supuesto el olvido del mensaje revelado subyacente en ellos: «hemos olvidado este lenguaje de Dios; hemos olvidado ya el Evangelio; oímos las palabras y no las

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 225-226.

¹⁵⁸ «La labor no resultaba fácil *a priori*, ya que, aunque los humanistas españoles eran cada vez más conscientes de la capacidad y cualidades de su lengua como vehículo para traducir obras clásicas, todavía estimaban oportuno explicar, en prólogos y dedicatorias, sus deficiencias para tal romanceamiento (si bien, en algunos casos, se trataba de una tópica retórica). El ejercicio de traducción, que se practicaba, siguiendo ya la *interpretatio ad verbum* o *verbum e verbo* (mencionada por Cicerón, entre otras obras, en el *De optimo genere oratorum*, V, 14-15), ya *ad sensum* (autorizada por Evagrio y San Jerónimo), exigía una ardua y difícil tarea de adecuación de la lengua clásica a la romance, [...] ». Francisco Javier Escobar Borrego, «Aurea aetas renascens: Humanismo y tradición clásica en los albores del Renacimiento español», en *Isabel I (1451-1504) Las letras en torno al trono*, *Ínsula* 691-692, (2004), p. 6.

¹⁵⁹ Núñez Rivera, *op. cit.*, p. 108.

entendemos¹⁶⁰». No sabemos a ciencia cierta si esta sección fue compuesta por encargo o si el poeta la escribió en sus años estudiantiles, pero, el hecho de que Encina se detenga a traducir este tipo de textos demuestra su preocupación por actualizar, en lengua castellana, la palabra sagrada. Si atendemos al conjunto, apreciamos que, en todos los casos, Encina presenta una traducción fidedigna que destaca por su exactitud y por su apego al original en latín. Por tanto, su propósito parece ser el de quien quiere, simple y llanamente, proveer al lector de una versión castellana de los principales himnos cristianos, asegurando, así, su fácil acceso y comprensión. Precisamente, y a pesar de la renovación lingüística que supuso el reinado de los Reyes Católicos¹⁶¹, se tiene constancia de que la liturgia se mantuvo íntegramente en latín, por lo que la difusión de este tipo de textos, a pesar de su popularidad, quedaban generalmente relegados a su uso en latín. Los humanistas, siendo conscientes de las verdades subyacentes tanto en el texto bíblico como en la obra de los primeros Padres, decidieron trasladarlo al castellano para que todo el saber que restaba oculto tras el sentido alegórico no se oscureciera y acabara olvidándose, y para que todo aquel que no comprendía el latín pudiera participar del mensaje crístico. No sin razón, Fernández López afirma:

Tanto la literatura de carácter bíblico-religioso, como las propias traducciones de la Biblia en lengua vulgar, pasaron por numerosas vicisitudes a lo largo de la Edad Media española y tuvieron que salvar no pocos obstáculos para su continuidad. Hasta aquel entonces, las Sagradas Escrituras se habían transmitido, salvo contadas excepciones, en las tres lenguas principales: hebreo, griego y latín. Sin embargo, el desconocimiento de la lengua latina al que se había llegado a mediados del siglo XIII, no sólo entre seglares sino entre el mismo clero, provocó, entre otros factores, que aquéllas fueran traducidas necesariamente a las distintas lenguas romances para su correcta comprensión. Este debió ser sin duda uno de los factores que más habrían de

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶¹ En cuanto a dicha renovación, Rosalía Gimeno advierte: «Ese cambio de rumbo, que se traduce en el nuevo prestigio de la lengua vulgar y en el deseo de dar a ésta una forma estable y fija se debe en parte al advenimiento de los Reyes Católicos, a la introducción de la imprenta en España y a la creciente influencia humanística. El cambio lingüístico que lleva del español medieval al clásico coincide con un cambio estético. Poco a poco el gusto por el estilo retórico cede el paso al nuevo gusto – típicamente humanista – por el estilo llano. Se busca en el lenguaje, cada vez con mayor insistencia, claridad, sencillez y naturalidad en la expresión de ideas y sentimientos». Gimeno, *op. cit.*, pp. 21-22.

influir en la proliferación de las traducciones romances que tuvieron como texto subyacente versiones latinas de la Biblia¹⁶².

Por todo ello, considero que la sección dedicada a la traducción de himnos debe analizarse teniendo presente dichos parámetros. Y, quizás, así, muchas de las consideraciones que la crítica ha vertido en detrimento de este conjunto de composiciones queden desestimadas¹⁶³. Por ejemplo, la mayoría de críticos que han analizado la poesía enciniana coinciden en que sus traducciones sacras resultan cuanto menos prosaicas y que en ellas, la inspiración destaca por su ausencia. Así, Darbord no duda en afirmar que muchos de ellos son «maladroites et parfois d'un prosaïsme désespérant»¹⁶⁴ o Emilio Cotarelo, siguiendo de cerca las afirmaciones vertidas por Menéndez Pelayo al respecto¹⁶⁵, apunta lo siguiente:

Ni aun el estilo es digno de los asuntos que trata, ateniéndose más bien a la letra de los textos que parafrasea o resume que al sentimiento religioso que les da vida. [...] ni aun en las versiones de los salmos y en varios himnos de la Iglesia en que el sentimiento lírico es la esencia que los informa, se eleva mucho su musa siempre tímida y prosaica¹⁶⁶.

Ese prosaísmo al que se refieren ambos especialistas y que, históricamente, se ha venido achacando a las traducciones sacras de nuestro poeta, viene motivado por el hecho de que Encina pretende, únicamente, presentar una traducción fiel del texto original latino. A diferencia de lo que ocurre en el caso de la traslación de las *Bucólicas*, en las que el poeta presenta una paráfrasis absolutamente libre y original, en el caso de los salmos, oraciones e himnos parece querer que, al trasladar el mensaje cristiano a la lengua castellana, éste no pierda ni un ápice de significación. Tanto él como sus contemporáneos son quienes le dan identidad a la lengua castellana, y textos como los que siguen confirman la creencia de que el castellano de

¹⁶² Sergio Fernández López, «Del orto al ocaso de las traducciones bíblicas judeoromances», en *Isabel I (1451-1504) Las letras en torno al trono, Ínsula* 691-692, (2004), p. 24.

¹⁶³ A propósito de ello García Blanco siguiendo la tendencia generaliza entre la crítica apunta: «Las restantes son traducciones de salmos u oraciones, cuyo problema no es de fidelidad, sino de galanura y emoción. Y si aquélla es grande, ésta queda, en cambio, muy por bajo de la tarea de sus contemporáneos [...]». García Blanco, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁶⁴ Darbord, *op. cit.*, p. 240.

¹⁶⁵ Vid. Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1944. (VOL. III).

¹⁶⁶ Cotarelo, *Cancionero, op. cit.*, p. 11.

finales del siglo XV es una lengua capaz de exponer la palabra sagrada. Asimismo, Encina, con dicha tentativa, parece defender que la mayoría de himnos litúrgicos, muchos de ellos insertos en el texto bíblico y evangélico, deben sufrir las mínimas variaciones a la hora de ser trasladados a lengua vernácula por formar parte de los textos considerados revelados por Dios¹⁶⁷. Así, la palabra sagrada es perfecta en sí misma, y el hombre, en su deseo de hacerla accesible a las generaciones contemporáneas y venideras, no debe alterarla en absoluto.

Por este motivo, cobra pleno sentido que, en este caso, la máxima preocupación de Encina resida en ser lo más fiel posible al texto en latín, y, de ahí, también, que sus traducciones sacras destaquen precisamente por su rigor, precisión, escrupulosidad y por su apego al texto original. En el caso de la traslación de las *Bucólicas*, apreciamos perfectamente como el poeta, al no manejar la palabra revelada, siente absoluta libertad y presenta una versión tan libre del texto virgiliano que debe considerarse paráfrasis, no traducción. En cada una de las composiciones de esta sección, valoramos la inquietud de Encina de que el mensaje cristiano no sufra cambio alguno al pasar a lengua vernácula, y, es que en ellas, el poeta no pretende glosar el texto bíblico como hacen la mayoría de sus contemporáneos – recordemos, por ejemplo, los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera, el *Nunc Dimittis* de Hernán López de Yanguas o las glosas sacras de Ambrosio Montesino, Urrea, Fernán Pérez de Guzmán, Guillén de Segovia o Luzón¹⁶⁸ –, sino presentar una versión lo más

¹⁶⁷ Este aspecto resulta de vital importancia para cualquier traducción del texto sagrado. Así, Carmen Codoñer refiriéndose a las traducciones bíblicas llevadas a cabo por fray Luis de León apunta lo siguiente: «Con respecto a este último pasaje, que sirve de presentación a sus traducciones poéticas, los prólogos con que introduce las traducciones bíblicas registran diferencias acusadas y muy precisas. En efecto, observamos en ellos una insistencia innegable sobre la fidelidad al texto de entrada, fidelidad que se concreta, sobre todo, en la palabra: *palabra por palabra, por sus palabras* son las expresiones utilizadas por Fray Luis. Tratándose como se trata de un texto sacro, el relieve adquirido por esta faceta de la traducción no sorprende; de sobra conocidos son los problemas desencadenados por cuestiones de mínima entidad en las traducciones bíblicas. Si seguimos comparándolo con la idea reflejada al hablar de las traducciones de otras lenguas –se entiende no sagradas–, veremos que la fidelidad que se valora en éstas atañe a las *figuras y sentencias*, no a las palabras». Codoñer, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁸ Morreale, en su estudio del *Ave María* enciniano llama la atención sobre el hecho de que los autores preferían glosar el texto litúrgico o reflexionar en torno a él: «La amplificación de las palabras del *Ave* se hacía sustancialmente de dos modos; explayando y glosando los conceptos del texto mismo, o tomándolas como pretexto para unas reflexiones más o menos

perfecta posible de los himnos y oraciones cristianas. Ciertamente, en esto resulta muy original, pues se conocen pocos casos de autores que no glosen o comenten este tipo de composiciones. Así, el prosaísmo y la falta de lirismo que se han atribuido a dichos textos viene motivado, en mi opinión, por no haberlos tomado como lo que son, ejercicios poéticos cabales de traducción de los textos sagrados y patrísticos. En ellos, Encina no parece querer componer poemas que destaquen, ante todo, por su belleza, lirismo y armonía y en los que la palabra sagrada sea el pretexto, sino traducciones literales. Como afirma, por ejemplo, Margherita Morreale a propósito del *Credo*:

En conjunto podemos afirmar que el credo representa un ejemplo de la traducción literal, y en parte servil, que caracteriza las oraciones del cristiano; también de la versión en los «artículos de fe» hemos sugerido alguna sospecha de servilismo aunque no dispusiéramos del texto latino, en confluencia con las traducciones de los comentaristas, desiguales, y a ratos muy libres, dentro de una tradición ininterrumpida siquiera en el léxico¹⁶⁹.

Precisamente, ese servilismo se deriva del apego consciente al texto en latín, y esa inclinación, sumada a la dificultad que conlleva extender al castellano la palabra sagrada, condiciona ese prosaísmo y esa falta de lirismo a los que suele hacer referencia la crítica. Como afirma de nuevo Morreale algo más adelante:

[...] y la otra más literal de Juan del Encina, que reproduciremos al final; de ambas citaremos ocasionalmente; el carácter pedestre de las tres adaptaciones ilustra la dificultad de transformar el credo en «poesía» cancioneril¹⁷⁰.

Sin duda, a Morreale no le falta razón al afirmar que la dificultad de traducción conllevan la pérdida de eficacia poética, pero, por dicho motivo, en absoluto, estas piezas deben considerarse, como suele hacerse, de baja calidad, pues, en ellas, el poeta salmantino consigue con creces su propósito: transferir la palabra sagrada a lengua romance. En ellas valoramos cómo, evidentemente, cuesta que se alce el vuelo lírico, pues el peso de la versión

independiente centradas en la Virgen (de este tipo es el Ave de Juan Ruiz) o en las palabras sueltas que glosan (así Pérez de Ayala)». Marguerita Morreale, «El Ave María de Juan del Encina», *Hispania sacra*, 33:67 (1981), p. 5.

¹⁶⁹ Marguerita Morreale, «El credo apostólico y los «catorce artículos de la fe» en las cartillas y doctrinas cristianas del s.XVI: apuntes para un análisis verbal», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXVI, cuaderno CCXCIII, (2006), p. 171.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 68.

original ancla casi toda pretensión inspirada del poeta, pero, con todo, Encina demuestra valentía al no glosar los himnos y oraciones, y, por ello, cobra pleno sentido que las añada con orgullo a la sección de poesía sacra de su *Cancionero*. A todas luces, la traducción de este tipo de textos constituye una empresa hartamente compleja de la que el propio poeta da constancia en el prólogo a la traslación de las *Bucólicas*:

Y muchas dificultades hallo en la traducción de aquesta obra por el gran defeto de vocablos que ay en la lengua castellana en comparación de la latina, de donde se causa en muchos lugares no poderles dar la propia sinificación, quanto más que por razón del metro y consonantes, será forçado algunas vezes de impropiar las palabras, y acrecentar o menguar según hiziere a mi caso. Y aun muchas razones avrá que no se puedan traer al propósito, mas aquellas tales, según dize Servio, avémoslas de tomar como razones pastoriles assí simplemente dichas, y si fuere necessario, usar de aquello que usan los eclesiástios diziendo un salmo por un solo verso que haze al caso de la fiesta. Mas en quanto yo pudiere y mi saber alcançare, siempre procuraré seguir la letra, aplicándola a vuestras más que reales personas, y endereçando parte dello al nuestro muy esclarecido príncipe don Juan, vuestro bienaventurado hijo, y atribuyendo cada cosa al que mejor se pudiere atribuyr¹⁷¹.

En estas palabras, advertimos el deseo de Encina de mantenerse fiel al texto original «siempre procuraré seguir la letra¹⁷²», y somos partícipes de las dificultades que entraña el arte de traducir. Así, en la sección que sigue, apreciamos que el poeta consigue trasladar a lengua vernácula diecisiete himnos y oraciones sin apenas modificar el texto original, demostrando, por un lado, la versatilidad de la lengua castellana a principios del Renacimiento y, por otro, su talento como poeta y traductor. Encina es capaz de traducir con rigor un tipo de literatura que destaca por la carga significativa que entraña y por su entidad alegórica, por lo que su esfuerzo, teniendo en cuenta el momento histórico en el que se enmarcan, es considerable, y, el curioso lector que se acerque a este tipo de textos no debe, en ningún caso, desestimarlos por la

¹⁷¹ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 223-224.

¹⁷² Fray Luis de León, en el prólogo al *Cantar de los Cantares* afirma exactamente lo mismo: «El que traslada ha de ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras para dar otras tantas, y no más ni menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitarlas a propio sentido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original, si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere». Codoñer, *op. cit.*, p. 6.

falta de lirismo que inevitablemente se advierte en ciertas ocasiones¹⁷³. Por todo ello, a la faceta de poeta, dramaturgo y compositor de Encina debe sumarse la de traductor¹⁷⁴, pues, como todo buen humanista se ejercitó en el complejo arte de la traducción. Como advirtió con tino Battistessa:

(Encina) Abierto a las mejores corrientes del humanismo, apasionado del latín y curioso del italiano –la lengua más ilustrada de la época–, sabe la eficiencia irradiadora de las traducciones decorosas, y se ejercita en ellas con la más lúcida conciencia del fin intelectual propuesto¹⁷⁵.

5.7.1-. La controvertida traducción bíblica

Unas líneas más arriba comentábamos que Encina nos hacía partícipes de las dificultades formales que se derivan del ejercicio de la traducción, pero, éstas no eran las únicas a las que debía enfrentarse quien quisiera trasladar a lengua vernácula el texto bíblico. Gracias a los trabajos de Marcel Bataillon, Márquez Villanueva y Jesús Enciso¹⁷⁶, sabemos que, dicha práctica, suscitó gran controversia en la época hasta tal punto que, tanto en 1490, como en 1492 y 1497 fue prohibida y perseguida inquisitorialmente¹⁷⁷. Sin duda, la traducción al castellano de ciertos pasajes del Antiguo Testamento o de los salmos que conforman el *Salterio* fue vista, en muchas ocasiones, como una

¹⁷³ Gimeno, refiriéndose a su labor de edición de los textos dramáticos del *Cancionero* apunta el valor lingüístico de toda la obra enciniana: «Es, así, el texto que ahora editamos un precioso documento del estado transicional de la lengua y de la estética en la época de nuestro poeta. Este hecho nos obliga a poner un enorme cuidado en conservar su validez documental y en ver en perspectiva la norma estética en que se basa». Gimeno, *op.cit.*, p. 27.

¹⁷⁴ «Este autor entraña un papel importante como traductor de los dos afluentes que nutren el cauce de la poesía culta del XVI: la Biblia y los clásicos. No hay más que comparar su actitud versionadora con la de fray Luis, también autor de salmos y bucólicas, aunque desde luego, salvando todas las distancias debidas a las muy diversas coordenadas poéticas a que se deben». Núñez Rivera, *op. cit.*, p. 108.

¹⁷⁵ Battistessa, *op.cit.*, p. 66.

¹⁷⁶ Marcel Bataillon, «Melancolía judía o melancolía renacentista», en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, (1964). pp. 39-50; Francisco Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, RAE, Madrid, 1974; Jesús Enciso, *Prohibiciones españolas de las versiones bíblicas en romance antes del Tridentino*, Estudios bíblicos,3, (1944). pp. 523-560.

¹⁷⁷ Seguramente, esta serie de prohibiciones, motivaría también que las traslaciones del texto bíblicos se asemejaran lo más posible a la palabra original, pues, serían precisamente las glosas lo que desvirtuaría en mayor medida el texto sagrado.

práctica sospechosa de clara vinculación a la fe judaica. Ciertamente, poetas de cancionero tan destacados en la época como fray Íñigo de Mendoza, Gómez Manrique, el marqués de Santillana, Juan Álvarez Gato, Diego de Valera o Guillén de Segovia fueron judíos conversos, y, como han podido demostrar María Rosa Lida de Malkiel o Eugenio Asensio¹⁷⁸ esta filiación a la tradición judía condicionó, de manera significativa, las expresiones poéticas sacras de los Siglos de Oro. Algunos estudiosos de la obra enciniana, entre los que destacan Rambaldo y Márquez Villanueva, han apuntado que el propio Encina podría descender de judíos conversos y los argumentos para tal justificación se encontrarían, sobre todo, en la serie de poemas que aparecen a continuación¹⁷⁹. Asimismo, el hecho de que no se ordenara sacerdote hasta los cincuenta años, su cambio de nombre de Fermoselle a Encina y su incansable búsqueda de prestigio y reconocimiento social serían otras causas que podrían sugerir dicha procedencia¹⁸⁰. A propósito de este último punto, Rambaldo, siguiendo muy de cerca la opinión de Andrews¹⁸¹, afirma lo siguiente:

Tanto Mendoza como Montesino eran predicadores y el fin de su poesía religiosa era enseñar, a la manera de Ludolfo de Saxonía, a vivir según el ejemplo de Cristo. ¿Por qué quiere Encina, no siendo él predicador ni persiguiendo ningún plan didáctico, mostrar su erudición y dominio de las letras sagradas en una forma tal que un comentarista ha calificado de «precipitada» y «presuntuosa»? No se puede descartar la hipótesis de que Encina estuviera haciendo alarde de su erudición teológica para hacer pública su adhesión completa al cristianismo en momentos en que no cabía mostrar la más mínima

¹⁷⁸ Vid. María Rosa Lida de Malkiel, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV» en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, José Porrúa, Madrid, J. Porrúa Turanza, (1978). pp. 292-309; Eugenio Asensio, «La peculiaridad literaria de los conversos», *Anuario de estudios medievales*, 4 (1967). pp. 327-354.

¹⁷⁹ «No existen documentos que pudieran probarlo, pero hay, a mi entender, rasgos en su vida y en su obra que podrían hacer pensar en la posible filiación hebrea de Juan del Encina». Rambaldo, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁰ También Zimic, respalda dicha creencia al afirmar lo siguiente: «¿Era judía conversa esta familia? Se han aducido hechos muy sugestivos a favor de esta posibilidad. Una conclusión definitiva a este respecto contribuiría mucho a la comprensión correcta tanto de la personalidad como de la obra de Encina. Por ejemplo, esa patética búsqueda de prestigio, que se manifiesta tantas veces en sus obras—tan agudamente percibida por Andrews—, ¿no sería quizás atribuible, más que a la mera ambición, a la conciencia abrumadora del poeta de su condición de marginado, lo cual lo llevaría, casi instintivamente, a adoptar ciertas actitudes autoafirmativas frente al mundo, compensatorias de las anticipadas desventajas y hostilidades acechadoras en su camino?». Zimic, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸¹ J. Richard Andrews, *Juan del Encina: Prometheus in search of prestige*, University of California Press, Berkeley, 1959.

vacilación al respecto, sobre todo si deseaba apartar de sí toda sospecha de judaizante¹⁸².

A todo ello, y a pesar de que, según mi criterio, la falta de lirismo que se advierte en ocasiones está motivada, indudablemente, por la abundante carga erudita y exegética, y por las dificultades que conlleva el proceso de traducción, lo cierto es que, la mayoría de especialistas creen advertir en ella la falta de verdadera inspiración cristiana. Con todo, el hecho de que la mayoría de obras de la sección sacra del *Cancionero* sean de encargo les ha valido para sostener dicha sospecha. Según mi opinión, estos argumentos no poseen una base sólida, y, sin duda, han condicionado que los estudios de la obra sacra de Encina hayan quedado reducidos a la mera discusión sobre la condición inspirada o no del autor, relegando, a un segundo plano, la reflexión crítica en torno a los propios textos que la conforman. Por tanto, si analizamos a conciencia las diecisiete traducciones que aparecen a continuación, advertimos ciertos detalles que nos permitirían anotar esa posible vinculación de Encina a la tradición judía. Por ejemplo, ya en el primer poema, *Quicumque vult salvus*, que en la época se tomaba como auténtico compendio del dogma cristiano y axioma de fe, el poeta salmantino, en el verso 92, decide hacer uso deliberadamente de la primera persona¹⁸³. Ciertamente, dicho cambio, que no pasa desapercibido en la pieza, parece responder al deseo del poeta de reafirmar y asegurar su fidelidad a los principios del dogma cristiano. Si, en una fecha tan próxima al agitado año 1492, Encina no tuviera recelo de ser acusado de converso por sus muchos «detratores y maldizientes¹⁸⁴», seguramente no hubiera personalizado los versos siguientes: «El Santo Espíritu, digo,/ como nuestra fe lo tiene,/ la qual fe yo creo y sigo¹⁸⁵». Igualmente, es significativo que Encina traduzca muchos de aquellos himnos y oraciones cristianas en las que se pone de manifiesto la vertiente misericordiosa de Dios, y su clemencia y

¹⁸² Ana María Rambaldo, *El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Editorial Castellví, Santa Fe, 1972, p. 24.

¹⁸³ «La única nota personal en el primero de estos poemas, después de darnos una larga explicación razonada sobre el dogma de la Trinidad parafraseando el *Quicumque*, es la de afirmar que él, Encina, no se aparta de esa creencia [...] Esta afirmación parecería innecesaria, a menos que se quisiera destacar que no había desvío de la ortodoxia por parte del poeta». Rambaldo, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 163.

compasión para con el pueblo de Israel. Por ejemplo, en himnos como el *Magnificat anima mea* y el *Nunc Dimittis*, leemos estrofas como la siguiente en las que se enfatiza el perdón del dios cristiano al pueblo judío:

A su buen siervo Ysrael
con amor lo recibió
porque dél se recordó
la misericordia dél,
según habló ciertamente
en los siglos ya passados,
a nuestros padres onrrados,
Abrahán y a su simiente¹⁸⁶.

También, el hecho de que el poeta salmantino escriba una traducción del Salmo 51 del Antiguo Testamento resulta revelador, pues, el Salterio fue el texto predilecto de los autores conversos. Como describe a colación Núñez Rivera:

Por añadidura, estos recelos provendrían del prejuicio antijudaico con que iba teñido todo lo relacionado con el Antiguo Testamento. Es cierto que el libro de los Salmos era uno de los preferidos para los conversos y que debieron circular muchas copias manuscritas del Salterio¹⁸⁷.

Por último, cabría destacar la propensión – aunque de cariz más tipológico– de religar Antiguo y Nuevo Testamento en una misma composición, con la finalidad de insistir en el calado judaico del cristianismo; afición muy en boga entre los poetas de ascendencia conversa propia del Renacimiento. Quizás, el caso más significativo es el del himno *Benedictus dominus Deus Israel*, texto del Evangelio de Lucas en el que se expone, rotundamente, la semilla judaica del cristianismo. Así, en la traducción que nos brinda Encina leemos lo siguiente:

Según antes Él habló
por boca de sus profetas,
sus promesas muy perfetos
como dixo las cumplió;
de los que mal nos querían
salud y vitoria ovimos,
de aquéllos la conseguimos
que enemistad nos tenían.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸⁷ Núñez Rivera, *op. cit.*, p.110.

Por misericordia obrar
 con nuestros padres, por tanto,
 de su testamento santo
 se quiso Dios acordar,
 que jurado lo tenía
 a nuestro padre Abrahán,
 grandes promessas están
 que a nosotros se daría¹⁸⁸.

Como puede apreciarse, gracias a la sección de traducción de oraciones e himnos litúrgicos podría sospecharse la ascendencia conversa de Encina. El hecho de que decida traducir una de las piezas que componen el Salterio, la ratificación personal de su fe en el dogma cristiano y su esfuerzo por enlazar el credo bíblico y el apostólico abonarían dicha teoría, pero, considero que aunque interesantes, no resultan suficientes para poner en tela de juicio la adhesión del poeta al dogma cristiano y la falta de inspiración de algunos de sus versos¹⁸⁹. Con todo, dicho apartado, supone una muestra inestimable de las vicisitudes históricas acontecidas a finales del siglo XV, entre las que sin duda destaca la cuestión relativa a los judíos conversos; asunto que, como se ha podido demostrar, comprendía más bien un sentido económico que estrictamente confesional. A su vez, dichas circunstancias –relativas, como hemos visto, a la labor de traslación de textos bíblicos y litúrgicos– ponen de manifiesto, también, la originalidad y la valentía del poeta salmantino a la hora de llevar a cabo un ejercicio como el siguiente.

5.7.2-. Causas y motivos de la traslación de textos litúrgicos a lengua vernácula: ¿ejercicio pedagógico, breviario personal o práctica ritual?

Tras analizar el momento histórico en el que se inscribe la sección de traducciones litúrgicas del *Cancionero* y las complejas circunstancias que, en el

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 168-169.

¹⁸⁹ En este aspecto, comparto la opinión de Alberto del Río, quien, siguiendo lo propuesto por San José Lera, declara: «Ni Prometeo tan solitario, pues, ni converso marcado por el empeño de superar el conflicto de castas, como concluye San José Lera en necesaria desarticulación de tópicos heredados de la crítica enciniana». Del Río, *op. cit.*, p. 36.

otoño de la Edad Media, envolvían a esta clase de representaciones, cabe preguntarse cuál sería la finalidad de Encina al componer un apartado como el que nos ocupa, y quién o quiénes podrían haber sido sus posibles destinatarios. En este caso, dar respuesta a dichos interrogantes resulta una tarea harto compleja, pues, a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de textos que componen la sección de poesía sacra del *Cancionero*, éstos no vienen precedidos de una dedicatoria o introito en los que se faciliten los motivos de su factura o se aclare el nombre de la personalidad a la que iría dirigida¹⁹⁰. A todo ello, se suma la dificultad de trabajar un texto fuertemente vinculado a la liturgia, y, evidentemente, a la oralidad y al rito, por lo que el estudio meramente textual difícilmente nos dará las claves definitivas para entender los matices de su composición. De igual modo, y desde un perspectiva predominantemente para-textual, a continuación iremos señalando aquellos aspectos que creemos que pueden ayudar a nuestro propósito.

Más arriba, apuntábamos que, a finales del siglo XV, el oficio se exponía íntegramente en latín a pesar de la pujanza de la lengua castellana en todos los ámbitos de la sociedad, por tanto, parecería imposible pensar que Encina podría haber compuesto dicha sección para su uso litúrgico –recordemos que en esas fechas el poeta se ordena en menores y, en 1490, asciende de mozo del coro a capellán de la Catedral de Salamanca-. Asimismo, las numerosas prohibiciones promulgadas en cuanto a dicha práctica apuntalarían esta teoría, pero gracias al espléndido estudio de Pedro M. Cátedra, en cuanto a las manifestaciones poéticas, dramáticas y litúrgicas de finales de la Edad Media, se ha podido comprobar que, en ciertos ambientes eclesiásticos, dado su aislamiento y cerrazón, la misa se desplegaba íntegra o parcialmente en lengua vernácula, y que, a su vez, este hecho estaría íntimamente ligado a ciertas prácticas poéticas religiosas del momento:

Es, precisamente, el uso de determinados textos litúrgicos en lengua vulgar el que quizás nos preste también un argumento o instrumento de análisis para el

¹⁹⁰ «La completa ausencia de rúbricas o anotaciones marginales que pudieran aportar algo de luz sobre este grupo de composiciones no nos ayuda a la hora de determinar el propósito que se marcó Encina o, desde otra ladera, lo que verían en estas piezas los destinatarios para los que compuso el salmantino». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 110-111.

sentido y el uso en ese mismo contexto de otras categorías textuales, como la poesía religiosa¹⁹¹.

Teniendo en cuenta esta apreciación, ¿podríamos considerar que el poeta salmantino habría compuesto la sección de traducciones de himnos, antífonas y oraciones para su uso litúrgico, y, por lo tanto, colectivo? Lo cierto es que la circunstancia de que las traducciones encinianas demuestren la intención del poeta de mantener el sentido y la estructura de la versión en latín, y no sus excelencias como glosador o comentarista del texto sagrado; el hecho de que, como veremos, la organización de la sección esté dispuesta según las coordenadas del calendario litúrgico, y que, en sí misma, constituya una suerte de breviario o libro de horas, demuestra el fuerte vínculo de estas composiciones a la liturgia, pero no necesariamente su uso ritual. De igual modo, que el *Cancionero* se geste en un ambiente eminentemente cortesano no debe hacernos olvidar el estrecho vínculo existente entre lo cortesano y lo eclesiástico en ese momento. Recordemos que los nobles, siguiendo el ejemplo de los Reyes Católicos, son quienes, por ejemplo, fundan monasterios, iglesias y conventos, y, también son quienes los rigen y administran –anteriormente, remarcábamos que Encina incluye en su sección de poesía sacra dos piezas con motivo de la inauguración de dos iglesias-. Precisamente, en el *Cancionero* se expone la variedad de ámbitos que fundamentan la realidad cortesana en la que lo religioso, como vemos, cumple un papel esencial, pues, precisamente ese valor ritual, representacional y musical inherente a la liturgia será lo que, por ejemplo, condicionará la aparición de las primeras manifestaciones dramáticas cortesanas. Por todo ello, y a pesar de que no podamos demostrar el uso ritual de las piezas que componen la siguiente sección, debemos analizarlas teniendo harto presente el desarrollo de la liturgia, pues, en ella está la clave de la mayoría de representaciones poéticas y dramáticas del momento. Como afirma Cátedra:

En su seno, el desarrollo ordenado de todo tipo de prácticas, acordes con unas normas invariables que estipulan todos los aspectos de su ejecución, nos permite reconocer una ritualidad que puede ser, precisamente, un puente que una o acentúe el común denominador de actividades culturales aparentemente diversas o sólo complementarias, como la lectura, la liturgia, la "representación

¹⁹¹ Cátedra, *op. cit.*, p. 11.

litúrgica", la escritura y uso de poesía religiosa en lengua vulgar o, en fin, el juego dramático con finalidad religiosa, oracional o contemplativa, en un conglomerado de intersecciones que quizás convenga diferenciar, pero no separar¹⁹².

Ciertamente, las distintas prácticas litúrgicas –que, sin duda, debieron calar en el ánimo del poeta en sus años de servicio en la Catedral salmantina–, deben cimentar nuestra argumentación, pero aventurarnos a suponer el uso ritual de dichas traducciones a lengua vernácula sería arriesgado. Con todo, también cabría preguntarse si Encina podría haber compuesto esta serie de traducciones para su lectura conjunta en la capilla del palacio de Alba de Tormes. Recordemos que, en el epígrafe que anteceda a la *Égloga representada en la noche de Natividad*, Encina escribe: «Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban oyendo maitines [...]»¹⁹³. Resulta significativo que, en Alba de Tormes, las prácticas litúrgicas y las dramáticas compartieran un mismo espacio pero, de nuevo, el hecho de que estén escritas en lengua castellana no nos permite afirmar que ésta fuera su finalidad. Así, comparto la opinión de Bustos Táuler cuando afirma:

Aunque el origen y el ámbito de todo el *Cancionero* enciniano es cortesano, parece difícil postular una lectura, canto o rezo comunitario de estos textos en el marco, por ejemplo, de una capilla cortesana: estas oraciones tan conocidas solían rezarse, hasta por los más legos, en latín¹⁹⁴.

Asimismo, considero que el hecho de que la sección que aparece a continuación no esté dedicada al duque o a la duquesa es de suma importancia. En el conjunto del *Cancionero*, todo texto dirigido a sus mecenas aparece siempre precedido de una dedicatoria u ofrecimiento, por lo que éste dato, según mi punto de vista, desestimaría la teoría de que la sección de traducción de himnos estuviera destinada a su lectura colectiva en palacio de Alba de Tormes o la de que el poeta podría haber compuesto una suerte de breviario vernáculo personal para la devotísima duquesa doña Isabel de

¹⁹² *Ibid.*, p. 15.

¹⁹³ Pérez-Priego, *op. cit.*, p. 769.

¹⁹⁴ Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 112.

Pimentel¹⁹⁵. En una ocasión como ésta, Encina, en su deseo de reconocimiento y prestigio, no hubiera rehusado nunca la posibilidad de vincular, de nuevo, su nombre al de sus protectores. Dicho esto, me inclino a pensar que las razones que pudieron motivar la composición de la sección que sigue, serían el resultado de los años transcurridos tanto en la Universidad como en la Catedral de Salamanca, y no tanto una derivación de su aventura cortesana en Alba de Tormes. De ahí, por tanto, que no estén dedicadas a los duques. El fuerte apego de los textos religiosos encinianos a los métodos y procedimientos escolares es un hecho que advirtió con acierto San José Lera, y, que, en este trabajo hemos ido corroborando. Y, sin duda, dicha influencia no debe desestimarse en unos textos que el propio autor afirma haber compuesto «desde los catorze años hasta los veynete y cinco¹⁹⁶». En la Escuela salmantina, Encina, bajo el magisterio de Nebrija, aprendió el valor didáctico del ejercicio de la traducción. En un momento en el que la liturgia, por su reserva a la lengua latina, deviene una práctica anacrónica que, progresivamente, va separándose del pueblo, el poeta, secundando el proyecto pedagógico propuesto por los humanistas, parece querer acercar, de nuevo, la palabra sagrada al pueblo.

En los textos que aparecen a continuación, la finalidad del autor parece ser la de quien quiere transmitir la doctrina cristiana a través de la lengua vernácula. Al igual que el *Arte de poesía castellana*, y la traslación de las *Bucólicas* –textos que el poeta también sitúa al comienzo del *Cancionero*–, esta sección de traducciones litúrgicas parece conformar una serie de ejercicios de

¹⁹⁵ En este punto, difiero de las afirmaciones de Bustos Táuler que comenta la posibilidad de que fuera la duquesa quien hubiera encargado este conjunto de piezas a Encina: «Dada la devoción mariana de que hacía gala la Duquesa, no me extrañaría que la propia Isabel de Zúñiga y Pimentel fuera la responsable del encargo a Encina de las traducciones del oficio mariano: lo avala el hecho de que casi con seguridad se encuentre detrás de otros encargos similares de la gran compilación enciniana. [...] las traducciones parecen igualmente textos de encargo, diseñados para un cierto uso devoto y posiblemente también han sido concebidas al servicio del prestigio intelectual de su propio autor; por otro lado, es difícil no pensar en los mecenas del poeta salmantino –en concreto la Duquesa– a la hora de plantearnos su propia génesis intelectual. La singularidad literaria de estas traducciones devotas no es incompatible, pues, con un ámbito de uso típicamente cortesano en el que cobran relieve una vez más las figuras de los protectores del poeta salmantino». *Ibid.*, p. 123.

¹⁹⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 3.

factura escolar en los que ya van advirtiéndose las particularidades del proyecto artístico enciniano. En ellas, Encina presenta un devocionario en lengua castellana con el que pretende vulgarizar, de manera consciente el saber litúrgico, y, por tanto, explicar al pueblo con traducciones sencillas el mensaje oculto en las prácticas litúrgicas. Asimismo, gracias al catálogo de Rodríguez Moñino¹⁹⁷, tenemos constancia de que dos piezas capitales de la sección, la traducción del *Ave María* y del *Pater Noster*, gozaron de gran difusión entre el pueblo a través de pliegos sueltos, hecho que demostraría la gran acogida de este tipo de texto entre la población¹⁹⁸. Con dicho propósito, el poeta logra que la doctrina subyacente en la liturgia no se desvirtúe y cale entre el pueblo, sobre todo entre aquellos que no comprendían la lengua latina.

Así, pues, Encina, con sus textos contribuye con creces a esa «vulgarización del simbolismo de la liturgia, o sea, de la transmisión de un saber litúrgico a un público que no entendía el latín¹⁹⁹» a la que hace referencia André Gallego Barnés. Igualmente, en las églogas religiosas advertimos la máxima expresión de dicho propósito, pues, en ellas el poeta acabará vulgarizando de tal modo la palabra litúrgica que las sentencias del Oficio acabaran poniéndose en boca de pastores²⁰⁰ y manifestándose en «bajo estilo»²⁰¹. También, gracias a la práctica teatral sacra, comprobamos cómo el

¹⁹⁷ Antonio Rodríguez Moñino, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966.

¹⁹⁸ El propio Encina, en el proemio a los duques que encabeza el *Cancionero* nos informa del hecho de que sus textos gozaban de gran difusión: «Y tan bien porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías que como mensageras avía embiado adelante, que ya no mías mas ajenas se podían llamar, que de otra manera no me pusieran a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo; mas no me pude sofrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixé ni me passó por pensamiento». Rambaldo, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁹⁹ André Gallego Barnés, «La vulgarización de la liturgia en el ambiente del Concilio de Trento. Una fuente privilegiada por Juan Lorenzo Palminero: el *Rationale divinatorum officiorum* de Guillaume Durand», *Criticón*, 102 (2008), p. 22.

²⁰⁰ «Y a los pastores de Belén, Encina no encuentra inconveniente alguno en darles los nombres de los evangelistas (y en hacerles presentar sus ideas en lengua pastoril), dos de los cuales coinciden con los nombres de dos pastores-poetas de los Duques de Alba». Gimeno, *op. cit.*, p. 47.

²⁰¹ «La Iglesia combatió al teatro. Pero el teatro había nacido en Grecia como auxiliar del culto mitológico. A través de la representación sensible las ideas y conceptos doctrinales eran más fácilmente comprendidas por parte de las masas menos instruidas. De ahí también que el cristianismo, la Iglesia, comprendió muy pronto el valor pedagógico del teatro». Jesús

poeta logra que el mensaje litúrgico vuelva a adquirir ese sentido colectivo y ese valor representacional que lo definían en sus orígenes y que, en los albores del Renacimiento, a causa de la supremacía de las lenguas vernáculas, había ido perdiendo. Por tanto, y como advertíamos al principio, la sección de traducción de himnos, oraciones y antífonas seguramente nace del firme propósito de dignificar la lengua castellana como vehículo capaz de transmitir la alta cultura. Y, en verdad, ¿no es ese el propósito también de las canciones, villancicos y églogas? De este modo, los textos que siguen no deben tomarse como simples herramientas para la cosecha de prestigio social, sino como una muestra más de la armonía y el sentido de todo el proyecto artístico enciniano. Por ejemplo, como apuntábamos a propósito de los poemas dedicados a las principales fiestas litúrgicas, aquí, vemos que el poeta, siguiendo los preceptos de la escuela franciscana, traslada los himnos capitales del cristianismo a lengua vulgar con corrección, pureza y claridad apostando por la sencillez formal para que el mensaje que se contiene en ellos se perciba con facilidad y consiga mover a los lectores a piedad. Por ello, también, cobra pleno sentido que, en todos los casos, el poeta presente una versión ortodoxa en la que se rehúye, de manera consciente, de todo artificio y galas poéticas presentando la palabra sagrada diáfana y desnuda para que logre su propósito: conmover al creyente y conseguir que tome a Cristo y a la Virgen como modelos de verdadero comportamiento. El propio Encina, en su *Arte de poesía castellana*, al defender la dignidad del arte poético, afirma que la finalidad de los himnos no debe ser otra que la de emocionar y exaltar a los hombres:

Pues ¿qué diré en nuestra religión cristiana cuánto conmueven a devoción los devotos y dulces ynos, cuyos autores fueron Ylario, Ambrosio y otros muy prudentes y santísimos varones²⁰²?

En cuanto a esto, me gustaría, también, apuntar la posibilidad de que las traducciones de himnos del *Cancionero* podrían haber sido compuestas pensando en un acompañamiento musical. Hay que tener presente que, históricamente, estas diecisiete composiciones han sido textos litúrgicos

Menéndez Peláez, «Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento», *Criticón*, 94-95 (2005), p. 49.

²⁰² Rambaldo, *op. cit.*, p. 12.

ampliamente musicados; recordemos, por ejemplo, las versiones algo posteriores de Tomás Luís de Victoria del *Salve Regina*, el *Regina Caeli*, el *Avemaría*, el *Magnificat*, etc. Así, Encina, como apreciamos en algunas de sus canciones, romances y villancicos podría haber musicado sus traducciones a lengua vernácula²⁰³. El hecho de que dichas partituras no aparezcan en el *Cancionero* no es determinante, pues la música profana que se ha conservado del autor salmantino no contaba entre las páginas de su obra magna, sino entre las del famoso *Cancionero Musical de Palacio*. La música, que, como afirma José Joaquín Herrero, «consigue grabar en la memoria su recuerdo perdurable²⁰⁴», sin duda habría logrado contribuir a la pretensión del poeta de que el mensaje cristiano se imprimiera con vigor en el ánimo del pueblo. Asimismo, si el poeta escribió las traducciones que siguen, como creemos, en una etapa más bien formativa, antes de ser parte de la corte del palacio de Alba, no resultaría extraño pensar que, siendo mozo del coro de la Catedral y siendo su hermano Diego de Femoselle catedrático de música en la Universidad, Encina, decidiera unir a sus ejercicios de traducción un acompañamiento musical parejo a los que él mismo entonaba en la sede catedralicia salmantina. Él mismo, al hablar de los himnos en el *Arte de poesía castellana*, advierte la necesidad de que el sentido de la composición esté distribuido equitativamente entre la letra y la música, pues, ésa la es única manera de que la esencia de la pieza penetre en el alma del oyente²⁰⁵. Por

²⁰³ Hasta el momento, no se han localizado composiciones musicales religiosas enciniana a excepción de cinco villancicos sacros de los que Querol afirma lo siguiente: «Los villancicos son de ambiente y tema amoroso, ya sea éste cortesano, ya pastoril, excepto cinco que son religiosos. Cuatro de éstos, dedicados a la Virgen, son de una ternura exquisita y pueden perfectamente cantarse hoy día en las celebraciones litúrgicas, puesto que comúnmente se hacen en lengua vernácula. Por otra parte, estos cinco villancicos son la única muestra de música religiosa que conocemos de Encina, ya que no nos dejó, ni se sabe que la escribiera, ninguna composición sobre temas litúrgicos en latín». Miguel Querol, *La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)*, Anuario musical, pp. 123-124.

²⁰⁴ José Joaquín Herrero, *Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe y la cultura artística de su tiempo*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, (1912). p. 10.

²⁰⁵ En cuanto al hermanamiento de la música y la poesía en la obra de Juan del Encina, Ismael Fernández de la Cuesta afirma: «La frescura, la chispa, el desenfado y la chispa que observamos en la música de la corte y de las representaciones litúrgicas de esta época y de la siguiente tuvieron su caldo de cultivo en la canción tradicional. Tales características no se producen, como ya hemos señalado, por una búsqueda especulativa de las formas, sino por un impulso natural que lleva al compositor al hermanamiento entre el texto y la música para conseguir una mayor eficacia expresiva. Sin llegar al "expresionismo" que dominará la polifonía

tanto, ¿no aplicaría el propio Encina los supuestos teóricos que aparecen a continuación a las diecisiete traducciones de himnos del *Cancionero*?:

Mas los santos y prudentes varones que compusieron los ynos en nuestra cristiana religión, escogieron por bueno lo que acerca de los poetas era tenido por malo, que gran parte de los ynos van compuestos por consonantes y encerrados debaxo de cierto número de sílabas; y no sin causa estos sabios y dotísimos varones en este exercicio se ocuparon, porque bien mirado, estando el sentido repartido entre la letra y el canto, muy mejor puede sentir y acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera, porque no ay cosa que más a la memoria nos traya lo passado que la semejança dello²⁰⁶.

Sea como fuere, considero que las siguientes composiciones no deben tomarse como simples textos con los que el poeta pretende asegurar su prestigio social e intelectual, y acallar las críticas de «detratores y maldizientes», sino como primeros ejercicios poéticos en los que ya se vislumbran los rasgos definitorios del arte enciniano. Asimismo, me inclino a pensar que éstos fueron compuestos en una etapa inicial, en un momento en que tanto el ambiente académico como el eclesiástico resultan fundamentales para el desarrollo artístico del poeta. Al analizar cada una de las traducciones, advertimos el empeño de Encina de acercar lo culto a lo popular, práctica tan afín al nuevo sentir renacentista que determina toda su obra hasta eclosionar definitivamente en las piezas dramáticas. Igualmente, y a pesar del apego al texto original que se desprende del arduo ejercicio de la traducción y del momento histórico y lingüístico en el que se gestan dichas composiciones, éstas no deben considerarse como mediocres o poco devotas, pues, Encina consigue con creces su propósito y compone diecisiete textos que destacan por su precisión y exactitud y por constituir un gran ejemplo de los primeros intentos de traducción de la palabra sagrada a lengua vernácula. Con el tiempo, y un mayor desarrollo de la lengua castellana, los intentos de Encina dejaron paso, en los siglos XVI y XVII, a una literatura religiosa capaz de

sacra del Siglo de Oro español, Juan del Encina logra comunicar en sus canciones la emoción serena que evoca su mensaje y exige la circunstancia para la que han sido compuestas». Ismael Fernández de la Cuesta, *La obra musical de Juan del Encina*, Cuaderno de notas, Salamanca, 1997, pág. 14. Asimismo, para el estudio interdisciplinario de las obras poético-musicales de los Siglos de Oro *Vid.* Lola Josa y Mariano Lambea, «Música y poesía en el libro de tonos humanos: 1655-1656: necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», *V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona, CSIC, (2001). pp. 59-73.

²⁰⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 13-14.

difundir la nueva espiritualidad con un lirismo, una belleza y perfección sin precedentes en las letras castellanas, ya que, como afirma San José Lera:

Su actitud (la de Encina) es la propia de la ambigüedad de tiempos de cambio. Pero harán falta impulsos mayores para que la poesía de contenido bíblico recorra otras sendas y camine hacia otros fines, los que —y no podía ser menos— la dejan tan pegada a la letra, que muchas veces no pasa de manifestarse en traducciones o paráfrasis²⁰⁷.

Dicho esto, y tras haber analizado los cuatro bloques que conforman la sección de poesía devota del *Cancionero* de 1496 a continuación presentamos un estudio ceñido a cada una de las piezas que la conforman.

²⁰⁷ San José Lera, *op. cit.*, p. 204.

5.8-. NATIVIDAD DE NUESTRO SALVADOR

Tras la dedicatoria a los Duques y el *Arte de poesía castellana*, Encina, como hemos comentado, decide abrir la sección religiosa de su *Cancionero* ofreciéndole al lector siete poemas escritos con motivo de la celebración de las principales fiestas litúrgicas cristianas. La primera de ellas, titulada la *Natividad de nuestro Salvador*, es una pieza compleja y de gran extensión dedicada al Nacimiento, en la que el poeta, a lo largo de novecientos versos, discurre líricamente en torno a la Encarnación de Jesús. Dicha cuestión es la que determina la esencia misma del misterio crístico y su consecuente desviación de los presupuestos del judaísmo, por lo que no es casual que sea ésta, y no otra, la composición que encabece la sección del *Cancionero* dedicada a los asuntos de tipo devocional. Desde nuestro punto de vista, y como en su momento ya puso de manifiesto San José Lera, a pesar de que Encina parece querer hacer accesibles²⁰⁸ a los distintos destinatarios de sus textos aquellas verdades que fundamentan la fe cristiana, lo cierto es que en toda su obra sacra, y, sobre todo, en este primer poema, nuestro autor se sirve del método exegético²⁰⁹ a la hora de llevar a cabo poetizaciones de los textos sagrados: «Ya A. Nemetz señaló cómo la creación filosófica medieval, aun cuando no se encamine hacia la exégesis, busca justificación de su labor en la Escritura».²¹⁰

Como comentábamos con anterioridad, el procedimiento de reflexión intelectual imperante durante toda la Edad Media es la llamada filosofía escolástica. Dicha técnica reflexiva se basa, principalmente, en la repetición o recreación de conceptos cristalizados en la tradición. Siguiendo el principio de autoridad y el método compositivo de la *imitatio*, los autores medievales especulan retóricamente en torno a los textos antiguos –principalmente, la

²⁰⁸ Tómese como ejemplo la traducción a lengua vernácula de diecisiete himnos y oraciones insertos en la liturgia cristiana.

²⁰⁹ El propio Encina parece referirse, explícitamente, a dicho método interpretativo en la *Égloga de Natividad* cuando afirma la necesidad de penetrar en las certidumbres que se encuentran tras el «cascarón» del lenguaje:

«Darles he de mi montón
bellotas para comer,
mas algunas tales son
que en roer el cascarón
avrá harto que hazer». Rambaldo, *op. cit.*, p. 5.

²¹⁰ San José Lera, *op.cit.*, p. 188.

Biblia²¹¹ – aunque, a medida que nos acercamos al siglo XV, apreciamos cómo las fórmulas de la escolástica medieval comienzan a perder fuerza y vigencia. Los autores de nuestro primer Renacimiento, a pesar de perpetuar en sus obras muchos de los procedimientos inherentes a dicha filosofía, son plenamente conscientes de que, en la mayoría de ocasiones, su empleo lleva a un discurso carente de reflexión verdadera, a un puro juego dialéctico en el que prima el ejercicio del ingenio, la elegancia y la erudición. Por ejemplo, en este primer poema, observamos cómo Encina pretende manifestar su dominio en el manejo de las escrituras sagradas y su amplio conocimiento, anotando, junto a los versos, los pasajes del texto bíblico a los que se refiere. Con este procedimiento, con el que se ratifica, también, la vinculación de los textos religiosos encinianos al contexto académico y escolar²¹², Encina pretende demostrar, intencionadamente, su gran erudición y desechar las críticas vertidas por sus adversarios. Asimismo, a lo largo de todo este poema, estimamos cómo nuestro autor apuntala cada uno de sus razonamientos apoyándose en lo dicho por los máximos especialistas. De ahí que, por ejemplo, en el verso 633 escriba: «Las Sibilas barruntaron/esta gloria que oy nos viene, /según Santo Tomás tiene/de Cristo profetización»(vv.631-634), tomando, así, a Santo Tomás y su *Summa Teológicae* como principal argumento de autoridad. Como referíamos anteriormente, consideramos, precisamente, que esta concepción ha llevado a muchos críticos a desestimar la poesía sacra enciniana y a tacharla, precipitadamente, de puro divertimento intelectual.

Ciertamente, es innegable que en su obra subsisten muchas de las fórmulas que constituyen el discurso escolástico, pero, esto, no debe llevarnos,

²¹¹ «Este acercamiento diferencia a la Biblia de cualquier otro libro y confiere al método alegórico un prestigio sin igual como forma de *accesus ad autores* a lo largo de toda la Edad Media. Incluso la *Postilla litteralis* del franciscano Nicolás de Lira, que marca la pauta de los comentarios bíblicos al final de la Edad Media y en donde asoma la necesidad –que se hará ya patente en los planteamientos humanistas de un Lorenzo Valla– de olvidarse de los abusos de la especulación alegórica para recuperar el sentido literal, se mantiene apegado a la exégesis propia de la tradición cristiana». *Ibid.*, p. 189.

²¹² «Al arrimo de la iglesia será mozo del coro, y luego capellán; y a la sombra de la Universidad adquirirá cierta cultura clásica, subsistiendo en su obra ciertos recuerdos de su vida escolar». Manuel García Blanco, «Juan del Encina como poeta lírico», *Revista de la Universidad de Oviedo*, Oviedo, (1944). pp. 4-7.

en ningún caso, a no querer ahondar en todo el saber que subyace tras la envoltura permeable de la escolástica. Llegados a este punto, resulta imprescindible incidir en el hecho de que, con el desarrollo del Humanismo en la Península y el agotamiento de ciertas fórmulas y pautas medievales, se acrecienta la predisposición de nuestros autores a volver la mirada a los orígenes y a intentar desentrañar esas verdades contenidas en los primeros tiempos. Desde que a finales del s. XV y principios del s. XVI, las inquietudes de los humanistas se centran en la cultura grecolatina²¹³, la vuelta a los textos griegos y romanos pone en contacto a los autores renacentistas con las culturas egipcia y hebrea, poso donde reside ese saber considerado como el más puro y verdadero. Pero, dicho saber, ya sea por su antigüedad o por contener en sí la palabra revelada, resulta, generalmente, confuso, enigmático y de gran ambigüedad. Por tanto –y como ahora ejemplificaremos– se hace necesario ese cambio de perspectiva al que apuntaba San José Lera a la hora de interpretar este tipo de textos. Al acercarse a esta clase de representaciones, sobre todo a las de origen egipcio, el humanista se encuentra ante un saber codificado al que solo puede aproximarse mediante una interpretación simbólica. Siguiendo las enseñanzas de Plutarco, los autores renacentistas mantienen que solo se puede acceder a las verdades divinas a través de lo figurado e iconográfico, por lo que retoman todo ese sistema simbólico tradicional que les permite discurrir y meditar en profundidad en torno a los misterios de la existencia humana. Igualmente, otro de los puntos que incrementa el carácter figurado y hermético de este tipo de ciencia es la afirmación extendida de que solo aquellos que estén iniciados en ella pueden acceder a sus certidumbres. Por ello, el lenguaje con el que se manifiesta lo sagrado se vuelve obligadamente cerrado, oscuro y secreto.

Todas y cada una de estas ideas irrumpen con fuerza en el cristianismo, sobre todo en aquellas obras destinadas a la reflexión teológica, por lo que en la mayoría de ellas advertimos la impronta de la exégesis. Éste es el sedimento sobre el que se asienta la producción sacra de Encina, y, como no podía ser de otra manera, su primer poema religioso es, exactamente, un ejercicio ejemplar

²¹³ De ahí que, por ejemplo, Encina decida traducir las *Bucólicas* de Virgilio al castellano.

y riguroso de exégesis bíblica²¹⁴. En él, nuestro autor lleva a cabo un verdadero trabajo de interpretación exegética al reflexionar críticamente sobre uno de los principales misterios de la cristiandad: el de la encarnación de Cristo. Siguiendo los mecanismos reflexivos propuestos por la cábala judía, y teniendo como maestros a San Jerónimo, Santo Tomás, San Bernardo, San Ambrosio y San Agustín, apreciamos cómo el poeta pretende reunir en sus textos el máximo conocimiento de Dios a través del misterio. Y, por ello, dada la complejidad y el hermetismo existente en torno a los misterios y enigmas de la Creación, Encina, en el texto que sigue, opta por recurrir al uso de alegorías, símbolos y representaciones en su intento de decir lo indecible, ya que, solo a través del sentido figurado puede representarse lo divino²¹⁵. Por tanto, en composiciones como la siguiente, se hace imprescindible atender, no solo al virtuosismo compositivo de la pieza, sino al uso y disposición de cada una de las palabras, a cada uno de los significados que se desprenden de las bellas imágenes y metáforas con las que nos presenta, en clave poética, las consideraciones que se tenían sobre el misterio del nacimiento de Jesús a principios del Renacimiento.

En esta pieza, el uso y la disposición del lenguaje resultan claves para entender la finalidad última que persigue nuestro autor, pues, muchos de los vocablos que aparecen en el texto, están deliberadamente escogidos tanto por su evidente carga simbólica como por la complejidad y riqueza significativa que atesoran en sí mismos a propósito de la tradición. Por ejemplo, no es arbitrario

²¹⁴ «La presencia de los elementos tipológicos va a alimentar, siglo y medio después, el gran teatro sacramental de Calderón de la Barca. Las figuras tipológicas se incorporarán a escena, tras siglos de autorizarse en la exégesis escrituraria y de aplicarse a la poesía religiosa, no ya como meras menciones cultas, sino como el mismo andamiaje de la invención dramática. Ese camino se inicia en el teatro religioso de Encina. Pero es en las 27 composiciones religiosas que abren el *Cancionero* de 1496, donde con más intensidad funcionan los modelos exegéticos y sobre todo, claro, aquel que la tradición había encumbrado como de máxima autoridad, el de las prefiguraciones tipológicas». San José Lera, *op.cit.*, p. 199.

²¹⁵ En las églogas sacras,—herederas incuestionables de la producción poética religiosa del *Cancionero*–Encina, aunque de manera más sutil se sirve de este tipo de mecanismos para sacar a la luz las verdades del credo cristiano. Alberto del Río ya lo apuntó en cuanto algo tan aparentemente intrascendente en la producción teatral enciniana como puede ser el atuendo pastoril: «En efecto, son numerosos los pasajes de la primera égloga en que se alude a las pobres vestiduras del actor como trasunto de la pobreza de estilo de sus obras, a las que sin embargo procede aplicar el escalpelo de la interpretación alegórica para descubrir los mensajes implícitos y de mayor fuste que se esconden en una aparente futilidad». Del Río, *op.cit.*, p. 55.

que Encina se sirva de palabras como «luz»(v.226), «fuente»(vv.231-232) o «espejo»(v.228) para describir a la Virgen María, ya que, con ellos, se precisa la santidad y la pureza de la madre de Dios y se instaura su figura como paradigma de comportamiento. Asimismo, es sustancial analizar la terminología hermética de la que se sirve para hacer referencia a Jesús²¹⁶. En esta primera composición, y gracias al repertorio léxico escogido, advertimos que el Hijo de Dios se toma como ese «Adán segundo»(v.120), ese hombre nuevo de origen divino capaz de reparar el error cometido por el primer hombre y redimir todos los pecados de la humanidad. Del mismo modo, apreciamos también que Jesús es «carne»(vv. 176,180, 284), palabra encarnada por la que el hombre se religa a su estado celeste, o, también, es «cordero»(vv.675), víctima sacrificial que entrega su cuerpo y su sangre por salvar a la humanidad. Otro de los términos a los que el poeta salmantino recurre en su reflexión en torno a la figura de Cristo es «Sol»(v. 784,804). Por ejemplo, en los versos 784 y 785 leemos: «Oy el Sol de la verdad/ en este mundo nació». Con este término, que Encina parece recoger de Filoteo de Sinaíta²¹⁷, se relaciona a Jesús con el astro rey para dejar fijada, así, su condición de fuente generadora de vida, y germen y raíz del verdadero conocimiento. Otra de las expresiones alegóricas que determinan la imagen de Cristo es «Pan»(vv.288-325), y, como podrá comprobarse a lo largo del estudio de la poesía sacra enciniana, hemos precisado que el uso del léxico panadero es habitual en las composiciones de cariz religioso. Como ya advirtió Hani, en la religión cristiana existe un fuerte vínculo entre alimento y espiritualidad, y, en este contexto, Jesús es pan de vida, alimento espiritual mediante el cual el hombre accede a lo divino. Por último, otra de las palabras colmadas de simbolismo que le sirven a Encina para redefinir la percepción que se tenía del hijo de Dios es «Cruz»(vv.892). En esta composición, la cruz se toma como símbolo crístico de intermediación

²¹⁶ «La historia de Cristo desempeña varias funciones. Por un lado, delimita la esfera de su poder (es el Redentor, el Salvador), y, por tanto, define la vida del hombre (dolor, descanso, gloria), y sirve a la vez de ejemplo. Pero además, Encina se apoya en esta historia para dar forma a las representaciones y para encauzar su movimiento. La vida de Cristo se caracteriza por una serie de cambios: Dios, Jesucristo, «Dios y hombre todo junto» (II, v. 12), pastor de Belén, rey de los judíos, príncipe del cielo. Aparece en el diálogo también como hortelano, guerrero y peregrino. De su doble naturaleza, la divina la invisible, nunca cambia; pero la humana toma múltiples formas. Gimeno, *op.cit.*, p. 50.

²¹⁷ *La Filocalia de la oración de Jesús*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007. p. 4.

entre el cielo y la tierra, ya que, a través de su sacrificio, Cristo logra que nuestro yo terreno pueda acceder al cielo. De igual modo, a parte de la cruz, en esta pieza observamos un gran número de imágenes de carácter ascensional. Son múltiples las alegorías y figuras mediante las que el autor del *Cancionero* poetiza el acto de *re-uni6n* de lo humano y lo divino que supone el nacimiento de Jes6s. Por ejemplo, en los versos que van del 262 al 279 leemos lo siguiente:

Oy a Dios tenemos ya,
oy est todo en la tierra,
oy en el cielo se encierra,
oy en todo todo est,
tenmosle todo acá
para justificaci6n,
a todos todo se da
y tenele todo all
para glorificaci6n.

l est todo en el suelo
a guiar peregrinantes,
a recibir caminantes
tan bien todo est en el cielo,
l all no falta un pelo
en el trono de su Padre,
l acá nos da consuelo,
dsenos claro, sin velo
oy, del vientre de su Madre²¹⁸.

En estas dos estrofas podemos ver que aparecen dos grupos léxicos antag6nicos alternativamente, y cómo Encina est representando, literariamente, la tendencia de la religi6n cristiana de alcanzar la alianza definitiva de lo humano y lo divino. A través de la contraposici6n simbólica de términos como «tierra»(v.263), «acá»(v.266) y «suelo»(v.271) con otros como «cielo»(v.264) y «all»(v.269), vemos que Encina logra poetizar ese acto de coalici6n que solo puede darse a través de un acto de encarnaci6n que logre abarcar y contener ambas realidades. Asimismo, a lo largo de esta pieza, existen numerosas imágenes –hechas ya símbolos exegéticos– con los que expone, con gran acierto, el verdadero sentido que se desprende de la meditaci6n en torno al misterio del nacimiento de Jes6s. Dos de los más

²¹⁸ Rambaldo, *op.cit.*, pp. 42-43.

recurrentes son la «escala»(v.462) y el «arco iris»(v.406). Por ello, y a modo de ejemplo, en los versos que van del 397 al 414 apreciamos que Encina, al exponer el pasaje del Génesis bíblico en el que se refiere la alianza de Dios y los hombres a través de Noé, nos presenta el arco iris como símbolo de la unión de Cielo y Tierra. Para el poeta, es el símbolo idóneo mediante el que el hombre puede lograr entender que lo terrenal y lo divino habita en nosotros, y solo nosotros, a través de las enseñanzas vertidas por Jesucristo, podemos purificarnos y regenerarnos para lograr acceder a nuestra esencia divina.

Sin lugar a dudas, la mayoría de imágenes ascensionales que desarrolla nuestro autor en este poema pertenecen a la tradición y son las mismas que podemos localizar en la producción sacra de sus contemporáneos, pero, al analizar en profundidad esta composición, nos encontramos con una imagen poco común. En los versos que van del 433 al 441 distinguimos que el poeta, tras fijar, como decíamos, el arco iris como símbolo que manifiesta a Jesús encarnado, juega con la doble acepción del término «arco» para redefinir, con gran originalidad, una nuevo concepto de ascensión. En estas líneas, Encina compara a Cristo crucificado con una ballesta, arma espiritual cargada con una flecha de luz con la que el hombre logra doblegar a la serpiente, y símbolo, a su vez, del mal y de lo puramente terrenal:

Fue Cristo Rey ecelente,
la saeta enervolada,
con hiel y vinagre untada
contra allantigua serpiente,
puesto por salvar la gente
en la nuez de la ballesta
de la Cruz resplandeciente,
nacido muy santamente
oy en esta santa fiesta²¹⁹.

Como vemos, los conceptos o figuras que, tradicionalmente, acaban convirtiéndose en símbolos son innumerables, y, junto a los ya citados, podríamos hacer referencia a otros de igual importancia como son la «zarza ardiente»(v.523), el «número tres»(vv.487-506), la representación del «fuego»(v.767) (entendido como elemento de regeneración y restablecimiento),

²¹⁹ Rambaldo, *op.cit.*, pp. 48-49.

la contraposición de «luz» y «oscuridad»(vv.772-787) o la «vara de Aarón»(vv.527-528). A propósito de esta última, me parece importante remarcar aquí que, precisamente, el estudio de la obra religiosa enciniana desde un punto de vista exegético, es lo que me ha llevado a ver en la palabra «taho» (v. 891) una alteración del término «tau», a causa, muy posiblemente, de una hipercorrección, y contraviniendo, de este modo, lo que apunta Rambaldo en su edición de las obras completas de Encina, en la que se anota: «No he podido encontrar el significado de esta palabra. Lo más probable es que se trate de una "h" aspirada, lo que nos daría la palabra "tajo"»²²⁰.

Bajo nuestro punto de vista, y teniendo muy presente el contexto en el que aparece, Encina, en realidad, se está refiriendo, aquí, a la letra «tau», vocablo compartido tanto por el alfabeto griego como por el hebreo. Históricamente, esta grafía se ha relacionado con el martillo vengador del dios escandinavo Thor, y, desde los tiempos del antiguo Egipto, se ha visto en ella una figuración de la vara que Aarón convirtió en serpiente, (símbolo que aparece citado cinco veces en este primer poema, concretamente en los versos 348, 353, 361, 378 y 528). Pero, según nuestro criterio, la clave para entender su significado se encuentra, específicamente, en este pasaje del texto bíblico:

Y Yahvé le dijo: «Pasa por la ciudad, recorre Jerusalén y traza una cruz en las frentes de los hombres que gimen y lloran por todas las abominaciones que en ella se cometen». A los otros les dijo, oyéndolo yo: «Pasad por la ciudad detrás de él y herid; no se apiaden vuestros ojos ni tengáis compasión; a los viejos, a los chicos y chicas, a los niños y mujeres, matadlos, acabad con ellos, pero no toquéis a ninguno de los marcados con la cruz».²²¹

Para Encina, la «tau», por su similitud y vinculación a la cruz, es un emblema más del hijo de Dios crucificado, por ello, justo unos versos más arriba, se hace referencia a los «crucissinados» (v.876), a aquellos que han decidido identificarse con el simbolismo de la cruz: «Tras esta seña guiemos/ porque andemos siempre en luz, / con el sino de la Cruz/ en la frente nos sinemos»²²².

²²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²²¹ Ezequiel, 9, 4-6.

²²² Rambaldo, *op.cit.*, p. 64.

Por todo esto, me parece esencial analizar toda la obra sacra enciniana siguiendo los parámetros de la exégesis, pues, a pesar de que la ligazón al mundo medieval y al método escolástico en la primera producción del *Cancionero* es evidente, lo cierto es que solo a través del estudio exhaustivo del lenguaje simbólico que conforma una pieza como ésta podremos iniciarnos en el conocimiento de los misterios del hombre y dar con la llave que nos permita acceder a ese saber supremo y único que amalgama, en sí, todo el peso y la fuerza de las antiguas tradiciones.

Asimismo, no quisiera continuar con el análisis de los principales rasgos que definen este magnífico poema sin mencionar la influencia que ejerce el pensamiento neoplatónico en este tipo de textos. Ciertamente, el Humanismo ensalzó el platonismo, ya que, al igual que éste, nace del deseo de descubrir lo eterno y divino, esa verdad ideal escondida tras el velo de las apariencias y el lenguaje retórico. Sin duda, podríamos decir que en la propia técnica de reflexión exegética existe un trasfondo visiblemente neoplatónico, pues su hermenéutica se basa en la búsqueda de la verdad a través del símbolo²²³, y, a su vez, este mismo símbolo debe entenderse, en términos religiosos, como el recurso interpretativo que nos permite saltar de la realidad terrenal a la celestial, del mundo de sombras y reflejos al mundo de las ideas. Encina, siguiendo los dictámenes de sus maestros San Agustín, Ramon Llull y Santo Tomás, convierte en poesía la concepción abrazada por el cristianismo de que el ser humano participa de dos niveles cósmicos –el humano y el divino– y que, por ello, es, en sí mismo, reflejo, figuración y símbolo de Dios. Por este mismo motivo el hombre, en tanto que es símbolo, posee, en sí, las claves para

²²³ «En efecto, estos símbolos teológicos no son muy a menudo comprensibles sino por referencia a símbolos cosmológicos que les son subyacentes y que, por así decirlo, los fundamentan, y esto por la bien sencilla razón de que el hombre, al estar inmerso en el mundo sensible, ha de llegar a lo divino a través de la «figura» de este mundo, precisamente con ayuda del arte. Para el hombre tradicional, respirando y pensando con todo su ser en un universo orgánico y jerárquico, la situación no ofrecía dificultad alguna: el símbolo cosmológico, clave del símbolo teológico, estaba presente para él y era evidente, aunque siempre implícito, en las creaciones del arte. Para el hombre moderno, ya no existe, y es importante hacer que reviva». Jean Hani, *El simbolismo del templo cristiano*, Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 2008, p. 18.

desentrañar el misterio y alcanzar la trascendencia y la consecuente unión con la divinidad. Pues, como afirma Mardones en *La vida del símbolo*:

El símbolo es epifanía de un misterio presente ausente, puesto que produce un secreto sentido de un orden ausente, presenta una fuerte carga creativa: es energía de descubrimiento y develación de lo oculto y de lo lejano en el misterio de lo inaccesible [...] El símbolo es el lenguaje que cobija al misterio.²²⁴

Unas líneas más arriba, decíamos que la exégesis es uno de los principales métodos de reflexión teológica, y, llegados a este punto, cabe destacar la conveniencia del concepto «reflexión». Al igual que los filósofos, son muchos los teólogos que, a lo largo de la historia, han deliberado en torno a los grandes enigmas de la existencia y han consagrado su tiempo y sus trabajos a la meditación sobre aquellos misterios que envuelven al hombre. Pero, posiblemente, lo que diferencia a los filósofos de los teólogos es el hecho de que las consideraciones de los segundos parten de unas verdades aceptadas, de unos presupuestos establecidos con anterioridad, y, como veremos más adelante, indudablemente, la idea de «fe» cumple un papel esencial en su concepción del orden del mundo.

Los primeros cristianos ya estimaron preciso definir los puntos más importantes que fundamentan la fe cristiana; de ahí, los razonamientos que nos han llegado de los primeros Padres y el porqué de los concilios ecuménicos celebrados entre los siglos IV y IX²²⁵. Con todo, es importante tener en cuenta, también, que la encarnación es el axioma principal que cimienta la religión cristiana y que desvía su doctrina de la judaica. Como describe perfectamente Encina en el propio poema:

Lo que aquéllos no alcançavan
ya nosotros lo tenemos,
lo que aquéllos desseavan
y por espejo miravan
nosotros claro lo vemos.

²²⁴ José María Mardones, *La vida del símbolo: La dimensión simbólica de la religión*, Sal Terrea, Santander, 2003, p. 97.

²²⁵ Me refiero aquí a los concilios de Nicea (325), Constantinopla (381), Éfeso (431), Calcedonia (451), Constantinopla (553), Constantinopla (680-681), Nicea (787), y, Constantinopla (869-870).

Aquél que las profecías
y profetas enviava
y a los judíos hablava
en su nombre un Ysaías,
y un profeta Jeremías
y otros de gloria notable,
ved aquí que en nuestros días
nos embía ya el Mexías
para quél mesmo nos hable.

Ved en qué está diferente
Viejo y Nuevo Testamento:
en aquél vían a tiento
y en aquéste claramente;
a Judea y a su gente
hablávalos Dios por niebla,
mas a nosotros presente,
sereno, resplandeciente,
cara a cara, sin tiniebla²²⁶.

Por este motivo, no es de extrañar que los principales exégetas cristianos hayan dedicado gran parte de su tiempo y su producción a la reflexión en torno al Nacimiento de Cristo²²⁷. Por ejemplo, en la obra de San Ireneo *Contra las herejías*²²⁸, advertimos ya el empeño por comprender la verdad oculta tras el concepto «carne» desarrollado tanto en el Génesis bíblico como en el Evangelio de San Juan y, sin duda, Encina, con esta composición, demuestra intencionadamente su conocimiento de la obra de uno de los máximos conocedores de dicha problemática: San Agustín. Por ello, no parece en absoluto casual que Encina encabece la sección de poesía sacra del *Cancionero* con una pieza dedicada, en su exclusividad, a la especulación en torno a la idea de la Encarnación de Dios. Puede ser que con dicha tentativa el poeta salmantino no logre ofrecer a la Duquesa²²⁹ una respuesta, una demostración palpable de dicho misterio crístico, pero, sin duda alguna, el

²²⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 62-63.

²²⁷ «El poema comenzaba tópicamente con la narración de los sucesos evangélicos, pero pronto se ha inclinado hacia el terreno técnico de la exégesis, para, a través de la *allegoria in factis*, relacionar sucesos del Viejo y el Nuevo Testamento para declarar los misterios litúrgicos y teológicos encerrados en la fiesta de la Navidad». San José Lera, *op. cit.* p. 200.

²²⁸ Vid. Antonio Orbe, *Teología de San Ireneo: comentario al libro V del "Adversus haereses"*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1985-1996.

²²⁹ «Ahora nos basta indicar que mediante él habla Encina de los poetas, de la poesía y de la obligación de alabar y servir –con obras literarias y musicales– a quienes lo merecen por sus hechos: Cristo, los Reyes Católicos y los Duques de Alba». Gimeno, *op. cit.*, p. 29.

poema que aquí sigue, aspira a presentar, poéticamente, la visión que se tenía en los albores del Renacimiento en cuanto a tal *grande profundum mysterium*.

Si leemos la pieza con detenimiento, comprobamos que en la tercera estrofa el autor salmantino nos hace partícipes de su propósito a la hora de componer este poema: «Quiero del nacer de Cristo/ dezirle la perfección»(vv.21-22), y, seguidamente, advertimos también cómo invoca a Jesús llamándole «llave»(v.38), pues, solo él y su misterio pueden abrirnos las puertas que flanquean el verdadero conocimiento de Dios y liberarnos de la prisión de la ignorancia: «¡O, Salvador de la gente/ llave de nuestra presión,/ dame gracia y discreción/ con que tu nacer yo cuente!»(vv.37-40). Tras la invocación, en el poema se narra la historia del Nacimiento tal y como aparece descrita en el texto bíblico, pero, en seguida, Encina comienza su disertación en torno a las particularidades que definen la Encarnación. Por ello, a partir del verso 117, vemos cómo se alude directamente al Génesis, a ese primer momento en el que se hace referencia al hombre como ser hecho a imagen y semejanza de Dios, y se presenta una teoría sobre la idea de hombre. Adán es ese primer ser encarnado por el Verbo, que, por su condición de carne que alberga a Dios se compara con Cristo en un intento de recordarle a la humanidad el origen divino de su carne. Gracias a la figura de Jesús, el hombre es capaz de liberarse de su condición de pecador para recordar su esencia divina. En este caso, el Hijo de Dios, viene a instaurarse como paradigma de hombre, como ideal de ser al que todos debemos aspirar. Es Jesucristo quien, con su sacrificio, nos reconduce a nuestro origen celeste y nos da las claves para cobijar en nosotros el conocimiento de Dios:

Tomemos hoy nuevo estado
pues tomamos nuevo nombre,
alléguese a Dios el hombre
pues es ya Dios humanado,
y el Verbo carne tornado,
según que dize San Juan,
pues Dios por pan nos es dado
purguemos todo pecado
y comamos deste pan²³⁰.

²³⁰ *Ibid.*, p. 43.

A través del acto de Encarnación de Dios en una carne humana, la humanidad es capaz de deificarse, trascender y concebir en sí la propia noción de Dios. Por ello, nuestra carne, que hasta ahora era corruptible y finita, se santifica al recordar su proporción divina. Como había defendido con ahínco San Agustín, Encina versifica la teoría de que el hombre, sustancialmente, combina en su ser dos naturalezas, la humana y la divina; su yo terreno y su yo trascendental. Según los Padres, Cristo viene precisamente a que rememoremos nuestra condición celeste. Por tanto, expresiones como: «[...] tomó Dios humanidad/ porque el hombre fuese Dios»(vv.788-789), «[...] el Morador y Hazedor/ de los cielos vino al suelo/ porque el hombre pecador,/deste suelo morador/ pudiesse subir al cielo»(vv.797-800), «[...] ay en el Hijo de Dios/ perfectas sustancias dos,/ divina y humana entera»(vv.424-426) o «[...] que el hombre Dios sería»(v.368) cobran pleno sentido en una composición dedicada íntegramente a la meditación en torno al origen de la humanidad y el intento de conocer a Dios a través del misterio. Asimismo, los exégetas cristianos tienden a relacionar la percepción de la Encarnación con la creencia de que Cristo ha nacido para salvar a la humanidad. Esta idea gravita en los escritos de todos los Padres, especialmente en la obra agustiniana, y Encina, parece recrearla al defender que en nosotros, en nuestra carne, reside nuestra posibilidad de salvación. Solo si nos identificamos con nuestra parte celestial podremos salvarnos de la corrupción y de la muerte. Como afirma magistralmente Henry:

La salvación cristiana no consiste en la dispensación de gracias particulares y todas ellas eminentes: consiste en la deificación del hombre. Solo cuando el hombre lleve en sí la vida divina que es la vida eterna, solo cuando se identifique con esta vida, escapará a la muerte. Pero el devenir hombre en Dios reside según el cristianismo en la Encarnación del Verbo. Por tanto, el identificarse con la carne del Verbo—con el cuerpo de Cristo: corpus Christi—el hombre cristiano podrá identificarse con Dios²³¹.

Por tanto, podríamos decir que, con este texto, Encina reproduce la opinión de que el fin último de la Encarnación es la Salvación. Jesucristo, constituye, en sí mismo, una alegoría con la que los padres de la Iglesia

²³¹ Michel Henry, *Encarnación*, Ediciones Sigueme, Salamanca, 2001, p. 23.

intentan demostrar la naturaleza divina del hombre. Él y su sacrificio son el camino, la puerta que conduce a la salvación y a la concepción de Dios:

Aquí está cierto el Señor,
éste es lugar divinal,
ésta es puerta celestial
y casa de Dios es ésta.»
¿Quién podrá decirse tal,
sino el vientre virginal
y el misterio desta fiesta?²³²

Según se desprende de esta composición, mediante el conocimiento del Hijo puede alcanzarse al Padre; al descifrar la esencia misma de Jesucristo y los porqués de su venida, tendremos acceso a las grandes certidumbres que conlleva el hecho de existir. De ahí que Encina exponga lo siguiente: «[...] porque por Él lo alcancemos»(v.437), o remarque la necesidad de seguir el ejemplo de Cristo para que el pecado y la corrupción no nos imposibiliten el acceso a los misterios y podamos ver a Dios con claridad: «[...] que a los ciegos les dio luz»(v.306). Como vemos, el nacimiento de Cristo se toma como uno de los grandes misterios de la existencia, y, con sus reflexiones, los padres de la Iglesia, pretenden, no solo descifrar la esencia misma de Jesús y los interrogantes que envuelven su venida al mundo, sino también su relación directa con la humanidad. Pero, la concepción de la idea de Dios parece enfrentarse directamente con nuestra capacidad de raciocinio y su sistema conceptual. Haldane, aunque haciendo referencia a la noción de universo, ya lo puso de manifiesto al recordarnos que «el universo no solo es más extraño de lo que suponemos: es más extraño de lo que podemos suponer²³³». La inteligencia y el lenguaje son los rasgos que nos concretan como seres humanos pero, curiosamente, la razón parece no alcanzar a descifrar la idea de Dios y, nuestro sistema lingüístico, se queda corto en el intento de definir dicho concepto. Por ejemplo, recordemos aquí el caso de los místicos, quienes en su empeño por expresar en palabras su noción de Dios, solo alcanzan a balbucear

²³² Rambaldo, *op.cit.*, p. 50.

²³³ J. B. S. Haldane, *Mundos posibles y otros ensayos*, Londres, Harper&Brothers, 1927, pp. 208-209.

el nombre del Creador²³⁴. Encina, es plenamente consciente de este hecho y, por ello, en este poema, remarca la incapacidad de la razón a la hora de desentrañar la esencia misma del misterio de la Encarnación de Jesús:

Misterio de tan gran don
nunca Natura lo supo
ni en el uso jamás cupo
parir muger sin varón,
y virgen sin corrupción
nunca tal misterio fue,
no lo alcança la razón
ni el humano coraçon,
mas alcánçalo la fe²³⁵.

Gracias a esta estrofa, comprendemos que, como habíamos apuntado al comienzo, el concepto de fe cumple un papel esencial en el intento de concebir la idea de Dios. Para que la palabra invisible sea vista y palpada, es necesario creer en ella. Por tanto, la especulación del exégeta, debe ir siempre acompañada de la fe y la certidumbre de lo dicho en los textos sagrados. Como se remarca en esta pieza: «Y los cristianos oy vemos/ estas nuevas de alegría/ y las vemos cada día/ con la fe que las creemos»(vv.739-741). Según se desprende de los versos de nuestro autor, sólo la palabra contenida en las escrituras, por su condición de verbo revelado, puede albergar la idea de Dios y la respuesta a todos los misterios. La fe en Jesucristo y la creencia de que en su figura se aloja ese Mesías salvador anunciado en el Antiguo Testamento es lo que, según el cristianismo, define a los seguidores de Jesús como el pueblo elegido y les permite participar de la idea de Dios directamente, sin intermediación. Ciertamente, con la llegada del Hijo, Dios deja de ser una entidad deshabitada y externa al hombre, gracias a Jesucristo y a su acto de Encarnación, el hombre vuelve a vincularse con la divinidad:

La palabra reiterada que ha determinado al judaísmo y que encuentra su cumplimiento en el cristianismo “Dios ha creado al hombre a su imagen y semejanza”, recibe una explicitación radical en la fenomenología de la vida. Pues aquí se ve bien, por primera vez, lo que quiere decir “crear” cuando no se trata del mundo, sino del hombre y de su vida. Crear no significa entonces poner fuera de sí una entidad externa, que goza por ello de una existencia

²³⁴ Vid. Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la cruz: desde esta ladera*, Madrid, Aguilar, 1966.

²³⁵ Rambaldo, *op.cit.*, p. 40.

separada y como tal autónoma. Desembarazado de las ideas de exterioridad, de exteriorización, de objetivación –de mundo–, el concepto de creación significa ahora generación en la auto-generación de la Vida absoluta de aquel que no viene a sí más que en su venida a ella, y porque ésta no deja de venir él. La libertad, la autonomía, el movimiento, el ser, la potencia, la ipseedad, la singularidad, la carne, no es la exterioridad quien los da, sino la inmanencia en sí de la Vida²³⁶.

Por tanto, y como queda fijado en esta composición, gracias a Jesucristo, el hombre re-descubre su esencia divina y, al potenciarla, logra trascender y participar del conocimiento de Dios. Por eeste motivo, según el cristianismo, la carne del mundo contiene en sí misma a Dios, y ese «hombre en carne verdadera»(v.168) del que nos habla Encina, solo podrá transmutar y evidenciar las grandes certidumbres si, en su acontecer, consigue glorificar su carne y salvarse. Así, cobra pleno sentido, que nuestro autor, decida concluir su composición, precisamente celebrando dicha idea. Si el cristiano tiene fe en Cristo y persevera en su voluntad de reflejar su naturaleza divina en él, podrá trascender, glorificarse y celebrar con alegría el regalo que, en consecuencia, es la vida²³⁷:

En la Cruz nos alegremos,
la fe pongamos en ella
que es nacido el molde de ella
porque en ella nos salvemos;
en su fruto contemplemos
con toda nuestra memoria,
a gustarlo comencemos
porque con Él nos hartemos
de la perdurable gloria.²³⁸

²³⁶ Henry, *op. cit.*, p. 240.

²³⁷ En palabras de Rosalie Gimeno: «A lo largo de la Edad Media se viene afirmando que la vida temporal, en sí, no tiene valor alguno, se viene diciendo que es importante únicamente por ser el camino hacia la vida eterna. Y en la Edad Media, el hombre se presenta como pecador; su vida, como un constante caer para levantarse. [...] Cristo enseña el camino más directo y más seguro a la vida eterna, el camino de la renuncia de los valores temporales. Gimeno, *op. cit.*, pp. 55-56.

²³⁸ Rambaldo, *op.cit.*, pp. 64-65.

5.9-. FIESTA DE LOS TRES REYES MAGOS

Esta composición nace, de nuevo, de la petición explícita que la Duquesa de Alba le hace a su poeta. Esta vez, doña Isabel de Pimentel le encarga una obra de devoción en la que quede fijado el verdadero sentido de una fiesta como es la Epifanía²³⁹. Asimismo, no es casual que en el *Cancionero* esta pieza aparezca justo después de la dedicada al Nacimiento de Jesús, ya que, según el calendario litúrgico cristiano, la Epifanía es la conmemoración que clausura el periodo festivo navideño. La Epifanía, o llegada de los Reyes Magos al portal de Belén, suele celebrarse día 6 de Enero, pues, según el testimonio bíblico, los Reyes de Oriente llegaron ante el Mesías a trece días del alumbramiento. En el poema, vemos cómo el propio Encina remite a ello: «ya mostrava gran estado/ de treze días nacido»(vv.166-167) .

La composición de piezas dedicadas a dicha temática es frecuente durante toda la Edad Media, y parece que Encina, al desarrollar este poema, sigue la estela determinada por obras de tanta influencia como son el *Auto de los Reyes Magos*, ciertas composiciones sacras localizadas en el *Cancionero de Baena*, y, también, como ya advirtiera el profesor San José Lera, parece que otro de los referentes que nutren dicha composición sería el *Himno para la Epifanía* del *Cathemerion liber* de Prudencio. No sabemos si Encina manejó directamente este texto o si, por ejemplo, conoció la obra de Prudencio a través de la homilía, pues se tiene constancia de que muchos de sus versos se filtraron íntegramente en la liturgia. Pero, sin duda alguna, y como apuntábamos en el estudio introductorio, la fuente referencial que apuntala dicha pieza son las *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, (específicamente, las glosas que relatan la «ystoria de los tres Reys Magos»²⁴⁰). Al analizar el poema, hemos podido determinar que dichos textos son los que le conceden a nuestro autor las claves para desarrollar un tipo de composición que se aproxima al discurso sermonario franciscano. Ciertamente,

²³⁹ La Epifanía se narra específicamente en Mt., 2, 12.

²⁴⁰ Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 408-455.

en este segundo poema observamos cómo la carga exegética disminuye²⁴¹ y, esta vez, Encina desarrolla una argumentación mucho más sugerente y dinámica. Mediante el uso de ciertas metáforas, comparaciones e hipérbolos nuestro autor logra construir una pieza que destaca por su sencillez y eficacia, y, también, por su validez a la hora de despertar emociones en el lector. Asimismo, el hecho de recurrir a los *exempla* a la hora de reprender o loar ciertas actitudes, y el tono crítico de muchos de los pasajes, nos permiten demostrar la proximidad de la mayoría de textos de la sección de poesía sacra del *Cancionero* al discurso sermionario propio de la orden franciscana. De igual modo, los indicadores formales, estructurales o temáticos que jalonan el texto y que nos permiten establecer dicha red de relaciones son muy diversos, por lo que hemos intentado exponer los más representativos y los que ayudan a entender mejor la intención del siguiente texto.

En cuanto a su estructura, advertimos que toda la pieza está organizada a modo de sermón, ya que la composición arranca con las tradicionales fórmulas medievales de falsa modestia a las que siguen el anuncio del propósito del texto y la invocación. Tras ello, aparecen las distintas glosas en las que se explica el argumento principal de la obra, que acabarán concluyendo en una alabanza final. Con todo, el uso de la invocación resulta fundamental en esta pieza, pues nuestro autor, al igual que hacía el predicador durante el sermón, comienza el poema invocando la asistencia divina, en este caso, específicamente a través de la intercesión de los Reyes de Oriente:

Invoca a los tres Reyes Magos

¡O Reyes santificados,
de santa sabiduría!,
pues fuistes tan bien guiados,
sed mi guía y abogados

²⁴¹ «La siguiente composición a la fiesta de los Tres Reyes Magos rebaja mucho la carga exegética (también es menor la extensión del poema), en beneficio de la narración y de la exclamación devota; no obstante la desaparición de la tipología no implica la total desaparición de modelos exegéticos, ya que el deseo de mover a piedad trae consigo la aplicación de una exégesis tropológica, es decir, extrayendo el sentido moral de algunos sucesos evangélicos, en donde pesa el modelo doctrinal de la predicación». San José Lera, *op. cit.*, p. 201.

porque lleve buena vía;
 dadme esfuerço y osadía
 rogando a Dios que me guíe,
 que la flaca fuerça mía
 menos que nada sería
 sin quél su gracia me embíe.²⁴²

Este recurso aparece en la mayoría de obras poéticas sacras del *Cancionero* que no corresponden al apartado dedicado concretamente a la traducción de himnos litúrgicos, y gracias a él, advertimos el anhelo de los autores de finales de siglo de armonizar los aspectos medulares del cristianismo y su fascinación por el mundo clásico. Así, la invocación se convierte en un medio más con el que recalcar el carácter monoteísta del Dios cristiano e insistir en el error en el que se encontraban griegos y romanos en cuanto a dicha cuestión. A pesar de ello, y si retrocedemos en el tiempo, apreciamos cómo en *El Laberinto de Fortuna*, Juan de Mena invoca a la diosa Atenea para que inspire sus versos:

[...] dame tú, Palas, favor ministrante:
 a lo que se sigue depara tal orden,
 que los mis metros al fecho concorden,
 e goze verdad de memoria durante.²⁴³

En cambio, Jorge Manrique en sus *Coplas* ya advierte de los peligros y la inutilidad de solicitar el favor de otras figuras celestes que no sean el mismísimo Dios cristiano.

Dexo las invocaciones
 de los famosos poetas
 y oradores;
 non curo de sus ficciones,
 que trahen yervas secretas
 sus sabores;
 Aquél sólo m'encomiendo,
 Aquél sólo invoco yo
 de verdad,
 que en este mundo viviendo,
 el mundo non conoció
 su deydad²⁴⁴.

²⁴² Rambaldo, *op. cit.* p. 67.

²⁴³ Mena, *op. cit.*, p. 77.

²⁴⁴ Rambaldo, *op.cit.*, pp. 90-91.

Como vemos, parece que durante todo el siglo XV el debate en torno a esta cuestión fue corriente, pero a medida que nos acercamos al Renacimiento, la opinión defendida por Manrique se afianza en la obra de la mayoría de autores castellanos. Por ello, apreciamos cómo Mendoza también alude a ello en las *Coplas de Vita Christi*, y entendemos por qué Encina nos brinda tan esclarecedoras palabras en su *Arte de poesía castellana*:

[...] y algo de lo que toca a la dinidad de la poesía, que no en poca estima y veneración della fue referido a sus dioses, assí como Apolo, Mercurio y Baco, y a las musas, según parece por las invocaciones de los antiguos poetas, de donde nosotros las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandíssimo error y eregía, mas por seguir su gala y orden poética, que es aver de proponer, invocar y narrar o contar en las ficiones graves y arduas, de tal manera que siendo fición la obra, es mucha razón que no menos sea fingida y no verdadera la invocación della. Mas quando hazemos alguna obra principal de devoción o que toque a nuestra fe, invocamos al que es la mesma verdad o a su Madre preciosa o a algunos santos que sean intercessores y medianeros para alcançarnos la gracia²⁴⁵.

Asimismo, otra de las filiaciones que nos permiten demostrar la vinculación del texto que sigue a los sermones franciscanos es el asunto tratado, pues dicha orden suele centrarse en los aspectos más humanos y afectivos de la religión y, sobre todo, en aquello relacionado con la figura del Niño Jesús. De ahí, por tanto que las dos obras que encabezan la sección de poesía sacra del *Cancionero* se centren, respectivamente, en la descripción de la Natividad y la Epifanía. De igual modo, otro de los datos que aporta más claridad es la exaltación de la pobreza y el despojamiento, principales virtudes defendidas por San Francisco y sus seguidores y que Encina despliega en muchas de las estrofas. Por ejemplo, en los versos que van del 150 al 160 leemos:

En aquel pobre portal
hallaron tan gran riqueza,
a tan gran Rey celestial
y a su Madre virginal,
más limpia que la limpieza,
¡o Tú, Divinal Grandeza,
que te quesiste vestir
de pobre naturaleza,

²⁴⁵ *Ibid.* p. 9.

y venir a tal pobreza
por el mundo redimir!²⁴⁶

También, la contraposición que se establece entre Herodes y Cristo en el poema revalida su proximidad al discurso franciscano, pues en ella se ejemplifica a la perfección tanto el didactismo, como la función moralizante propia de dicho tipo de discurso. Con sus versos, nuestro autor parece querer ensalzar tanto la sumisión, como la humildad que se presupone de todo buen cristiano y, por este mismo motivo, apreciamos cómo aconseja al lector para que siga la vida de Jesús al exhortar y amonestar el comportamiento antitético del rey Herodes al que no duda en llamar «triste tirano»(v.120). De igual modo, a lo largo de toda la composición observamos también ciertas advertencias y comparaciones que, de nuevo, vienen a corroborar la proximidad del discurso enciniano a la liturgia y a la oratoria parenética.

Con todo, un aspecto que resulta esencial en el discurso sermonario es el valor ejemplificante que se otorga a ciertos personajes de la tradición. En este caso, Encina, mediante expresiones como «contemple nuestra memoria»(v.221), «sintamos qué sentiría»(v.225), o «sintamos lo que ha sentido»(v.231) mueve al lector a identificarse con la Virgen María y con su sufrimiento. La nueva piedad que comienza a gestarse en los albores del Renacimiento condiciona que figuras como Jesús y la Virgen tiendan a humanizarse y tomarse como verdaderos ejemplos de conducta.

Por tanto, gracias a los temas que hemos ido apuntando, y a muchos otros como pueden ser aquellos recursos de repetición que ayudan a memorizar el mensaje expuesto, el tono reprobatorio o las constantes llamadas de atención al lector cuyo fin único es el de adoctrinarle e ilustrarle, podemos garantizar la ligazón de esta obra a la oratoria empleada en la liturgia, y, específicamente al tipo de sermón desplegado por la escuela franciscana.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

Por último, cabe destacar que, exactamente, la Epifanía es la fiesta en la que se conmemora la revelación de Jesús al mundo pagano, por lo que el papel de los tres reyes de Oriente resulta fundamental precisamente por ser figuras gentiles que, como afirmábamos a propósito de Job o de las sibilas en el primer poema, vienen a confirmar la llegada de Cristo y la supremacía del cristianismo sobre el resto de religiones. Asimismo, el hecho de que los magos sean tres resulta un hecho capital, pues tanto ellos como los regalos que le ofrecen al niño en el portal, simbolizan las tres funciones del Hijo de Dios encarnado; Rey, sacerdote y profeta. Por ser rey de los hombres, Jesús recibe oro; por profeta, mirra, y, sin duda, el incienso le es dado por su función sacerdotal. En cuanto a esto, cabe tener en cuenta el valor simbólico que la tradición le ha otorgado al don de la mirra como elemento presagiador de la Pasión. Ciertamente, en el propio poema advertimos que Encina tiene muy presente cada una de estas cuestiones.

[...]un don a Dios se ofrecía
y el otro a rey convenía
y el otro a la sepultura.

Sintamos lo que ha sentido
Madre de tal perfección
que tal bien nos ha parido,
y al Hijo, rezién nacido,
verle ya anunciar pasión;
en el templo, Simeón
le dio nuevas de tal suerte
que alteró su corazón,
y estos Reyes, con el don
que denunciava su muerte.²⁴⁷

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 74.

5.10-. A LA GLORIOSA MADRE DE DIOS, EN CONTEMPLACIÓN DE LA MUERTE Y PASIÓN DE SU PRECIOSO HIJO

En el siguiente poema, Encina se detiene en la descripción del misterio de la participación de la *Mater Dolorosa* en la pasión y muerte de su hijo; uno de los acontecimientos evangélicos más importantes de la liturgia popular de la Edad Media, y que, tradicionalmente, se ha relacionado con la plegaria del *Stabat Mater* insertada en la liturgia de la Virgen de los Dolores, celebrada el 15 de septiembre. Por ello, cobra pleno sentido que esta obra aparezca recogida junto al poema al *Crucifijo*²⁴⁸, ya que, la Fiesta de la exaltación de la Santa Cruz, suele celebrarse el día 14 de Septiembre.

A partir del siglo XII, y, sobre todo, a medida que nos vamos acercando al periodo renacentista, advertimos que la devoción mariana instaaura a la Madre de Dios como referente de conducta, y, ya en el siglo XV, se muestra a la Virgen María como el itinerario imprescindible para llegar a Dios. Por ello, resulta axiomático que, en este poema, nuestro autor introduzca versos como los siguientes:

Que si nosotros sabemos
seguirnos por tus pisadas,
antes de muchas jornadas
a la gloria llegaremos,
tras tus obras caminemos.

Como vemos, la nueva piedad que comienza a gestarse a finales del siglo XV, sumada al antropocentrismo que se deriva de la nueva sensibilidad renacentista, condicionan que figuras como Jesús²⁴⁹ y María tiendan a

²⁴⁸ «Lo cierto es que estos dos textos que ahora nos ocupan no constituyen propiamente pasiones, esto es, extensos poemas narrativos que describen la Pasión de Cristo y el lamento solidario de María. Sin embargo, es evidente que constituyen rastros de esa rica corriente de poesía pasional que a finales del XV, y después de un buen número de textos previos (del *Auto de la Pasión* a la *Pasión de la Academia* y el *Cancionero de Ferrol* [...]) estaba desembocando en las grandes obras pasionales de nombres como los de Fray Íñigo de Mendoza, San Pedro, Román o Padilla, contemporáneos todos ellos de Encina». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁹ «Todos estos poemas ponen gran énfasis en la humanidad de Jesús, lo que conlleva, por lo demás, la valoración de los aspectos más intimistas y emotivos de la práctica religiosa. Los fundamentos de esta enseñanza arraigan tras las ideas de San Bernardo, transmitidas más tarde por las *Meditaciones* de pseudo Buenaventura con una amplitud pasmosa. En España se

humanizarse y a tomarse como verdaderos paradigmas de conducta²⁵⁰. Con todo, la Virgen se presenta como ideal de perfección y como el símbolo supremo de la belleza del alma, ya que en ella convergen todas y cada una de las virtudes que debe poseer el buen cristiano. María es, sin duda, el espejo de las bienaventuranzas, pues ella es quien personifica en sí el mensaje de Jesús. Si acudimos al Evangelio de Lucas, entendemos entonces por qué Jesús, cuando una mujer le dice: «Bienaventurado el seno que te llevó y los pechos que te criaron», responde lo siguiente: «Bienaventurados más bien los que escuchan la palabra de Dios y la guardan²⁵¹», pues, en verdad, María es quien mejor guarda y profesa la fe anunciada por su hijo. Como detalla Encina en la novena estrofa, la Madre de Dios encarna en sí cada una de las virtudes exaltadas en las bienaventuranzas, y por este mismo motivo, no es extraño que nuestro autor subraye pertinentemente la necesidad de que la tomemos como un espejo claro y luminoso donde poder reflejarnos:

Assí que, pues es assí,
será muy sano consejo
tener a ti por espejo
para siempre desde aquí,
porque viéndonos en ti
y en tus virtudes tan altas
podré ver yo, triste, en mí,
y tan bien qualquiera en sí,
todas las sobras y faltas.

Como vemos, Encina propone explícitamente una identificación con la Virgen aunque, de manera muy especial en el caso de la mujer, ya que la Madre de Dios posee virtudes tales como la discreción, la humildad, la dulzura o la misericordia (rasgos tradicionalmente vinculados a lo femenino).

editan nada menos que cuatro veces entre 1493 y 1499. La técnica de meditación recomendada parte de la lectura de las Sagradas Escrituras, que son las únicas, a través del principio rector de la vida de Cristo, que pueden ayudar a los lectores a alcanzar la comprensión devota. Esa comunicación con Dios a través de la Biblia es la lección de interioridad que proporciona la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis, libro de cabecera para todo el período». Núñez Rivera, *op. cit.*, p. 113.

²⁵⁰ Albert Hyma, *The Christian Renaissance. A History of the Devotio Moderna*, Aechon Books, Hamden, Coneticut, 1965.

²⁵¹ *Lc.*, 11, 27-28.

Asimismo, cabe señalar también que, dicha concepción de la Virgen como imagen de perfección, condiciona que, en muchas obras de devoción mariana, los autores recurran a la tónica de lo indecible. En este caso, la fortaleza, la fe y el amor de la Virgen ante el sufrimiento de su hijo la instauran como verdadero modelo de vida cristiana y, por este mismo motivo, no es extraño que Encina acabe utilizando expresiones como las que siguen: «¿quién dirá tu turbación», «dezirlo, ¿cómo podré?» o «la pasión que padeciste/ no ay quien la pueda dezir». Como vemos, la grandeza de la Madre de Dios es tal, que el poeta, en su exposición, no encuentra las palabras con las que poder definir su esplendor y magnificencia.

También, y como apuntábamos a propósito de la pieza anterior, en este poema advertimos la intención de conmover al lector por parte de nuestro autor²⁵². La cantidad de expresiones e imágenes que se despliegan en él para enfatizar el dolor de la Virgen en la Pasión recuerdan, en gran medida, a los textos de los franciscanos fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino. De igual modo, las lágrimas y el sufrimiento de María a los pies de la cruz son los motivos que articulan toda la obra y, en cada una de las estrofas apreciamos cómo se compara insistentemente el dolor de Cristo en la Pasión con el de su madre²⁵³, llegando incluso a afirmar que el dolor de la Madre es harto superior al del Hijo: «Fueste triste, más que triste,/ no ay dolor que al tuyo yguale»(v.47).

²⁵² En este poema y en el que sigue apreciamos el interés de Encina en enfatizar los aspectos más patéticos de la Pasión; empresa que el autor acabará sublimando en las églogas de carácter religioso tanto por su naturaleza mediática como por su valor eminentemente representacional. Como afirma Alberto del Río: «Aunque la crítica le ha reconocido un interesante manejo de determinadas ceremonias litúrgicas, como procesiones, presencia del monumento sepulcral, Vía Crucis o canto de himnos ligados a la ocasión celebrativa, introduce asimismo nuevos personajes como el de la Verónica, que le facilita con la impactante muestra del velo de la creación de momentos propicios a la exaltación de sentimientos patéticos. Por lo demás, su manera de proceder en estas piezas muestra una técnica mediatizada de presentar el asunto dramático. Se prefiere el relato de testigos, la narración, a la muestra directa del acontecimiento. De esa forma, coma ha destacado Surtz, el peso de la pieza se traslada hacia la interpretación de las consecuencias que la Pasión y la Resurrección pueden tener para los espectadores, tanto en el plano colectivo como en el individual, [...]» Del Río, *op. cit.*, pp. 49-50.

²⁵³ «Benedicid a los que os persiguen; bendecidlos y no maldigáis. Alegraos con los que se alegran. Llorad con los que lloran». *Rom.*; 12, 14.

5.11-. AL CRUCIFIJO

Tras describir con detalle el dolor de Cristo y la Virgen durante la Pasión en la composición anterior, Encina, a continuación, presenta una obra breve (doce coplas) en la que parece querer dejar fijada la noción de la Cruz como instrumento propio de la Redención. En ella, apreciamos cómo la carga patética propia del discurso sermonario franciscano disminuye en pro de una descripción más teórica y formal del episodio de la Crucifixión. Sin duda, el propósito del poeta al componer esta obra no parece ser el de conmover al lector, sino el de presentar un retrato poético de Cristo crucificado mediante la acumulación de toda una serie de bellas imágenes simbólicas²⁵⁴ con las que, tradicionalmente, se ha ido perfilado la figura de Jesucristo en la Cruz. Asimismo, y a diferencia de lo que ocurre con la mayoría de poemas que integran la sección dedicada a las principales fiestas litúrgicas, la carga exegética de la obra que aparece a continuación no es muy elevada. A pesar de que en ella aparecen referidos algunos términos colmados de significación que invitan a la reflexión teológica, lo cierto es que su hechura parece mover más bien a la contemplación, la oración y el recogimiento. Por tanto, sus versos destacan, principalmente, por la serie de imágenes y términos que el poeta maneja a la hora de describir el episodio de mayor trascendencia de la piedad cristiana. Por ejemplo, respecto a la propia Cruz, advertimos que Encina se refiere a ella como «seña»(v.9), «vandera»(v.10) y «arbor»(v.1) y, de entre ellos, es la palabra árbol la que, sin lugar a dudas, contiene en sí todos y cada uno de los matices significativos que se desprenden de un concepto tan capital para la tradición occidental como es la Cruz. Como es sabido, la Cruz abarca los dos niveles que conforman al hombre universal: el horizontal y el vertical. El horizontal podría entenderse como microcosmos o el estado de *expansión* del ser humano, y el vertical como macrocosmos, *exaltación*²⁵⁵ o la condición sublimada del ser. Así, la tabla horizontal del crucifijo representa dicha

²⁵⁴ «Apenas hay verbos y cuando los hay subordinan a este acopio de sustantivos emotivos y devotos; la acumulación de estos, acompañada de exclamaciones religiosas e hipérbolas de diverso tipo, da al texto un inconfundible aire de oración litúrgica». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 76.

²⁵⁵ Utilizo aquí los términos empleados por René Guénon al respecto.

expansión que, tradicionalmente, se ha identificado con las ramas del árbol, y, de igual modo, el madero vertical constituye una analogía del tronco, considerado, desde los primeros tiempos, como el eje vertical del mundo. De esta manera, la Cruz o Árbol de la vida se convierte en la imagen más eficaz a la hora de representar la Redención que supone la Crucifixión, ya que, gracias al sacrificio y a la muerte de Cristo en la cruz, el hombre liberado del pecado puede renacer, volver a ese estado primordial perfecto del que fue expulsado y lograr sublimarse. Como Guénon afirma de manera extraordinaria al respecto:

Por otro lado, se sabe que la misma cruz del Cristo se identifica simbólicamente con el «Árbol de la Vida» (*lignum vitae*), lo cual es fácil de comprender; pero, según una «leyenda de la Cruz» que circulaba en la Edad Media, la cruz se habría hecho de madera del «Árbol de la ciencia», de tal forma que éste después de haber sido el instrumento de la «caída» también se convertiría en el instrumento de la «redención» que en cierta forma son inversas la una a la otra, lo que podría entenderse como una alusión al restablecimiento del orden primordial; en este nuevo papel, se podría asimilar el «Árbol de la Ciencia» al «Árbol de la Vida», ya que la dualidad se encuentra efectivamente integrada en la unidad²⁵⁶.

Por tanto, apreciamos que la Cruz, simbolizada en la imagen del árbol, contiene en sí esa analogía que se establece entre caída y redención, entre Adán y Eva, y Jesucristo y la Virgen, y por ese mismo motivo, cobra pleno sentido que nuestro autor recurra a ella para reflejar cada uno de los sentidos que se desprenden de dicha imagen. Por ejemplo, en los versos 25-40 el poeta apunta lo siguiente:

Fue por Dios assí ordenado
quel pecado de los dos
pagasse el Hijo de Dios
para ser mejor pagado,
por remediar nuestro daño,
tan estraño,
de aquel primero pecado
cometido por engaño.

Arbor más que singular,
no ay quien mucho no te deva,
pues el mal que fue por Eva
en ti se vino a pagar,
y en tal precio se apreció
que murió,

²⁵⁶ Guénon, *op.cit.*, p. 73.

por nos librar y salvar,
el mismo que nos crió.²⁵⁷

De igual modo, resulta lógico que la iconografía referente al Cristo redentor aparezca en una composición como la que sigue, pues expresiones como «manso cordero» (v.20), cobran pleno significación en el contexto de la Crucifixión. Ciertamente, Jesucristo en lo alto de la Cruz se presenta ante toda la humanidad como esa víctima sacrificial que entrega su sangre y su cuerpo para redimir al hombre de sus pecados. Dicha imagen del Hijo de Dios es uno de los iconos más antiguos que el bestiario tradicional ha asociado a Cristo junto al pez y la paloma, y, desde los primeros tiempos se ha asociado, por motivos evidentes, al sacrificio de Isaac. Con todo, la idea de Jesucristo como «manso cordero» también suele aparecer ligada a su condición de «buen pastor», de ahí, que Encina, relacione ambas representaciones en los versos que siguen:

[...] y como muy buen pastor,
con amor,
murió por salvar su grey
quedando por vencedor.

Porque en el siglo primero,
ya desde muy luengos días,
dávanse las profecías
de aqueste manso cordero,
que ya estaba establecido,
conocido,
que aquél que venció en madero,
fuesse en madero vencido.²⁵⁸

Por lo tanto, el poema que Encina dedica al Crucifijo no debe tomarse como otra narración poetizada de un episodio evangélico más, sino como un compendio de imágenes alegóricas y exclamaciones fervorosas que suscitan la adoración a la Cruz por parte de los fieles. Así, mediante la descripción del Crucifijo como «seña»(v.9), «vandera»(v.10) o «arbor»(v.1), Encina logra crear un verdadero panegírico cuya finalidad parece ser la de producir admiración y éxtasis en el lector ante la contemplación de la imagen del Hijo de Dios

²⁵⁷ Rambaldo, *op. cit.*, p. 80.

²⁵⁸ *Idem.*

crucificado²⁵⁹. Esta intención contemplativa que advertimos explícitamente el texto «en ti contemplo y adoro²⁶⁰»(v.50), sumada a la brevedad del texto, su carácter devoto y a la constante aparición de la segunda persona, es lo que ha llevado a Bustos Táuler a sostener una posible lectura en público de dicho poema en tiempo de Pasión –específicamente en Viernes o Sábado Santo–, en la que se presupondría la presencia física de un Crucifijo²⁶¹.

Los dos textos pasionales de Encina revelan claramente, en mi opinión, el punto de llegada de ese recorrido que parte de lo litúrgico y conventual para desembocar en el ámbito cortesano y laico donde se leían y difundían con notable éxito piezas religiosas similares a las de nuestro poeta. Precisamente en el caso de Encina sí que tenemos datos del entramado cortesano de la corte ducal de Alba de Tormes en la que el salmantino desarrolló la obra literaria conservada en su *Cancionero*. En ese entorno, el papel jugado por la Duquesa y su corte sugieren, para muchos de los textos encinianos, un espacio cortesano muy real que –según creo– leyó, escuchó y vio representar parte de su obra literaria, aún antes de que ésta viera la luz en la imprenta²⁶².

Dicha concepción, que pone de manifiesto el valor representacional no solo de las églogas, sino también de los poemas devotos, sin duda es interesante, pero con datos tan difusos resulta casi imposible saber si dicha composición fue escrita para la recitación ante un auditorio. Asimismo, bajo mi punto de vista, el uso constante de la segunda persona en los poemas dedicados a la Pasión responde más bien al intento, –tan común en los textos sermonarios franciscanos–, de humanizar a Cristo y a la Virgen con el propósito de subrayar la vertiente afectiva del texto y acercar la vivencia tanto de la

²⁵⁹ A propósito de la *Representación a la pasión y muerte de nuestro Redentor*, Zimic pone de manifiesto el uso de este tipo de mecanismos en el molde teatral: « [...] exclamaciones patéticas, imprecaciones indignadas, comentarios compasivos o admirativos, exhortaciones a «ver», «mirar», «contemplar», etc., con todo lo cual se logra recrear y actualizar de manera muy vívida el sufrimiento del Redentor». Zimic, *op. cit.*, p. 50.

²⁶⁰ Rambaldo, *op. cit.*, p. 81.

²⁶¹ «Sospecho que la composición *al Crucifijo* cuadra muy bien con esta virtualidad performativa evidente del texto específicamente teatral de Encina. La presencia material de un crucifijo o de la escultura de un Crucifijo pudo ser en el texto poético algo más que una mera referencia devota: desde luego se ajusta, sin necesidad de sobreinterpretar los versos, a su particular configuración literaria. El hecho de que la pieza teatral contenga ya rasgos de esta presencia material de los objetos, tan característica de la espiritualidad contemplativa, avalaría, pues, una funcionalidad similar para nuestro texto. Al tiempo, contribuiría a mostrar esta dimensión coral y litúrgica de ambas composiciones en las que la opción por lo contemplativo no es incompatible con una cierta dramaticidad, evidente en el caso de la *Representación*. Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 78.

²⁶² *Ibid.* p. 79.

Madre como del Hijo a los feligreses²⁶³. También, la proximidad que se desprende, por ejemplo, del uso del adverbio «aqueste» en el verso 20, no creo que responda a la presencia física de un Crucifijo, sino más bien a la dicotomía que pretende establecerse entre Adán y Jesús pues, si en el verso 20 leemos «de aqueste manso cordero», en el 31 se dice «de aquel primero pecado». Como vemos, la selección de un o otro adverbio responde a la concepción cristiana de Jesús, como «Adán segundo» y a la distancia que se establece entre el hombre pasado –hecho de barro– y el hombre que encarna en sí a Dios. Por último, considero que de lo dicho en el verso 50: «en ti contemplo y adoro» no puede presuponerse la presencia de un Crucifijo *in situ*, pues, el verbo «contemplar», a pesar de que aquí aparezca en presente, aparece referidos en ocho de los poemas devotos del *Cancionero* como un mecanismo lingüístico propio de la literatura sermonaria.

²⁶³ Por ejemplo, en el poema anterior dedicado precisamente a la contemplación de la Pasión por parte de María, apreciamos ese juego de referencias a la segunda y tercera persona con el propósito de establecer un vínculo más cercano y afectivo entre la Virgen y los cristianos:

«Assí que, pues es assí,
 será muy sano consejo
 tener a ti por espejo
 para siempre desde aquí,
 porque viéndonos en ti
 y en tus virtudes tan altas
 podré ver yo, triste, en mí,
 y tan bien qualquiera en sí,
 todas las sobras y faltas». *Ibid.*, pp. 78-79.

5.12-. FIESTA DE LA RESURRECCIÓN²⁶⁴

Tras componer dos poemas consagrados a la narración de la Pasión y Muerte de Cristo en la Cruz, cobra pleno sentido que, atendiendo al anuario litúrgico, en el texto que sigue Encina poetice el episodio evangélico de la Resurrección del Hijo de Dios²⁶⁵. Según el calendario litúrgico, la fiesta de la Resurrección se celebra durante la vigilia del domingo pascual, tras el viernes santo (día en el que se conmemoran específicamente la Pasión y Muerte del Salvador), y el sábado, (festividad dedicada a recordar su sepultura). En el propio cuerpo textual se aprecia que dicho poema, de nuevo consagrado a la Duquesa de Alba, se escribe particularmente con motivo de la celebración del domingo de Resurrección:

[...] en mi estilo mal trobado
oya vuestra señoría
de Cristo crucificado
cómo fue resucitado
en aqueste santo día²⁶⁶.

Sin duda, podríamos decir que la fiesta de la Resurrección, junto a la Natividad, es la celebración más significativa del cristianismo, pues, ciertamente, ella es la que le concede plena significación a la Encarnación. Según los textos revelados, Dios envía a su hijo a la tierra con el objetivo de salvar a la humanidad mediante la redención de sus pecados para que así, ésta pueda acceder a la vida eterna, designio que se consuma precisamente

²⁶⁴ «Ahora bien, eso de que se le tomó en cuenta no se escribió en favor de Abrahám sólo, sino también en favor de nosotros, a quienes la fe se nos va a tener en cuenta, pues creemos en aquel que resucitó a Jesús nuestro Señor de entre los muertos, el cual fue entregado por nuestras faltas y fue resucitado para nuestra justificación». *Rom.*, 4, 23-25.

²⁶⁵ «No encontramos en este texto el empeño oracional y contemplativo que advertíamos en textos previos en forma de rúbricas o exhortaciones a la contemplación de la vida de Cristo; hay que tener presente que el motivo de la Resurrección está mucho menos desarrollado en nuestra poesía religiosa cuatrocentista que los ciclos de Navidad y Pasión. En este sentido, es significativo, por ejemplo, el hecho de que Ambrosio Montesino no dedique a la Resurrección de Cristo ni un solo texto de los treinta y siete de que consta su *Cancionero* de 1508. Igualmente, no encontramos poemas sobre la Resurrección en ninguna de las cuarenta y cuatro composiciones que integran las obras de devoción y moralidad que inician el *Cancionero General*. Claramente los ciclos de Navidad y Pasión atraen principalmente el interés de nuestros poetas de cancionero». Bustos Táuler, *op. cit.*, pp. 88-89.

²⁶⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 84.

en la Resurrección. Como ya apuntó en su momento el profesor Arola²⁶⁷, el punto esencial que diferencia el cristianismo de la mayoría de religiones es el hecho de que la llegada del Salvador esperado supone el cumplimiento de todas y cada una de las profecías anunciadas en el Antiguo Testamento, por lo que podría decirse que, la religión cristiana, excede el carácter esencialmente mesiánico del credo judaico. El autor del *Cancionero*, siendo plenamente consciente de que los evangelios suponen el término y cumplimiento de los presupuestos del judaísmo, nos ofrece, en el texto que sigue, una enumeración tipológica exhaustiva de cada una de las profecías o figuras del Antiguo Testamento en las que queda anunciada implícitamente la Resurrección del Mesías:

Diste grandes alegrías
al mundo que estava triste,
y al triste mundo viniste,
por Redentor y Mexías²⁶⁸;
desde los primeros días
publicavan escrituras
cómo resucitarías,
profetas en profecías,
patriarcas en figuras.

[...] Ved, si bien queréys mirar,
en estos y otros profetas,
sus profecías perfetas
de Cristo ressucitar.²⁶⁹

Mediante el uso de la exégesis, el poeta retoma las palabras y hechos de los principales protagonistas del Antiguo Testamento como pueden ser David, Noé, Abraham, Job, Jacob, Sansón, Jonás, etc. para certificar que la Resurrección supone el principal argumento de fe de la religión cristiana, ya que, como podemos ir viendo en el poema, en ella se va verificando lo dicho por cada uno de los profetas del Antiguo Testamento. Por este mismo motivo,

²⁶⁷ Vid. Raimon Arola, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente (siglos XV-XVII)*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 2012.

²⁶⁸ En este verso apreciamos que Encina se refiere a Cristo como «Redentor» y «Mexías» pues, precisamente en la Resurrección se cumplen las esperanzas mesiánicas del Antiguo Testamento y Cristo se instaura como el instrumento de redención de todos los pecados de la humanidad.

²⁶⁹ Rambaldo, *op. cit.*, p. 91.

resulta significativo que Encina se refiera a la Resurrección como «sello de nuestra fe»(v.70). En este caso, la fe en el mensaje de Cristo se instauro como el verdadero instrumento de salvación mediante el cual la humanidad logra resucitar a la vida eterna. El hombre, teniendo muy presente el ejemplo del Hijo, debe perfeccionarse para poder acceder al cielo y participar de la Gloria eterna. En este poema, y, de nuevo entroncando con los presupuestos del discurso sermonario franciscano, apreciamos que el poeta insta al lector a tomar a Cristo como modelo de comportamiento «y seguir por las pisadas/ de Cristo cada momento»(vv.193) remarcando, de nuevo, la función ejemplar de Jesucristo tanto de la Pasión como de la Muerte y posterior Resurrección. Específicamente, en los versos 178-189, apreciamos cómo Encina defiende que, en verdad, el proceso de resurrección debe darse en cada uno de nosotros; cada hombre, guiándose por el paradigma del Hijo de Dios, debe alejarse del pecado y reconducir su vida a Dios:

[...] y pues Él nos dio saber
para le poder aver,
no cesemos de seguirle.

Que muy claro se nos muestra,
y de suyo se está visto,
la Resurrección de Cristo
ser enxemplo de la nuestra,
y, pues ésta nos adiestra
y nos da caminos ciertos,
tomémosla por maestra,
si el diablo nos encabestra
dará con nosotros muertos²⁷⁰.

En este contexto, también resulta significativo que, en el curso de la narración, el poeta retome la comparativa entre Adán y Cristo, y la Virgen y María Magdalena con Eva que apuntábamos a propósito del poema *A la Natividad*. Tradicionalmente, Adán y Eva han representado a ese hombre hecho de barro que, al introducir el pecado en el mundo es expulsado del paraíso; en cambio, tanto Cristo como la Virgen María, y, en este caso, también Magdalena, personifican al hombre capaz de encarnar en sí mismo a Dios. Por

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 90.

tanto, podríamos decir que la Resurrección de Cristo y la consecuente redención de los pecados, suponen el retorno de la humanidad a Dios y la vuelta a ese estado edénico original anterior a la caída. Verdaderamente, Jesucristo al hacerse hombre, glorifica y sublima nuestra carne para ofrecernos, con amor y filantropía, la posibilidad de renacer a la Vida:

Quísonos Dios alumbrar
y al divino sol hazer
que tornasse a renacer,
en Cristo ressucitar, [...] ²⁷¹

Asimismo, y en cuanto a esto, resulta necesario llamar la atención sobre el tipo de imágenes, comparaciones, tópicos, metáforas y el propio lenguaje de los que se sirve Encina a la hora de poetizar la Resurrección(episodio evangélico menos recurrente en la poesía castellana de finales del siglo XV). Mediante el uso constante de la anadiplosis²⁷², el poeta logra concatenar toda una serie de bellas estrofas en las sin duda destacan las metáforas de tipo iluminista, aquellas relacionadas con el universo náutico, las que se sirven del vocabulario propiamente económico o bélico y las animalísticas. Por ejemplo, en la séptima y octava estrofa advertimos que el poeta pone al servicio de la descripción de la Resurrección el duelo entre luz y oscuridad del que sale vencedor Cristo resucitado en términos de «divino sol»(v.65). Igualmente, unos versos más adelante, observamos que Encina hace uso del vocabulario mercantil para ejemplificar el beneficio que supone la Resurrección para la humanidad «gran valor emos costado,/ muy caro nos has mercado»(vv.91-114). También, gracias al uso de la terminología bélica, las llagas de Cristo se presentan aquí como heridas propias de la batalla y su muerte, se toma como la caída del valiente guerrero durante el combate «acabada la pelea,/ que en sus plagas se revea/ quien vencéndolas padece»(vv.119-121). Por último, cabría señalar la comparativa que establece nuestro autor a la hora de definir, por un lado, a Cristo crucificado y, por el otro, al Hijo de Dios ya resucitado. Si,

²⁷¹ *Ibid.*, p. 86.

²⁷² En cuanto al uso de dicha figura retórica, Bustos Táuler en su estudio de la organización compositiva del *Cancionero* apunta: «[...] cada inicio de copla, [...] se encadena con el último elemento del final de la copla anterior. Como veremos, es frecuente que en la obra del salmantino un recurso retórico se sitúe al servicio de la organización de una composición entera». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 89.

según el bestiario cristiano, Jesucristo en el madero se toma como víctima sacrificial representada en la figura del cordero o la oveja, en la Resurrección, Cristo se erige como león triunfante y victorioso. Según una leyenda tradicionalmente atribuida a Aristóteles y Plinio, las crías de león al nacer parecen muertas hasta que al tercer día el macho las vivifica con su hálito de vida, y, de ahí, que Encina decida ir cerrando el poema con estrofas como la siguiente:

¡O perfeta perfección,
gloria de nuestro descanso!
fueste bravo y fueste manso
para nuestra redención,
fueste oveja en la pasión,
umilde y manso en la muerte,
mas, en la Resurrección
fueste muy bravo león,
esforçado y más que fuerte²⁷³.

²⁷³ Rambaldo, *op. cit.*, p. 98-99.

5.13-. FIESTA DE LA ASSUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA²⁷⁴

En las páginas que siguen, Encina presenta un poema (de cien coplas de novecientos versos)²⁷⁵ dedicado a la Asunción de la Virgen María que, junto al que le sigue, marca el cierre de la sección de poemas compuestos con motivo de celebraciones litúrgicas cristianas. De entre ellos, el texto que aparece a continuación resulta fundamental, pues en él aparece por primera vez una suerte de prólogo en el que el autor pone de manifiesto los motivos de su empresa poética que, sin duda, responden a la inclinación de Doña Isabel de Pimentel por las obras de asunto mariológico.

Buscando mi desseoso pensamiento en qué pudiesse más a vuestra señoría servir, viendo cuán devotíssima es de la gloriosa Reyna de los cielos, comencé, con mi flaco saber, a exercitar la pluma en algo de los loores y alabanças de la muy bendita Madre de Dios, porque una de las cosas que más aplaze a qualquiera, es que le loen y alaben aquello que mucho quiere y ama. Y comoquiera que vuestra manífica señoría tanto ama los loores de aquella gran Emperadora [...]²⁷⁶.

Como vemos, esta sería una de las posibles causas que nos llevarían a entender la profusión de poemas dedicados a la Madre de Dios en el *Cancionero*, e, igualmente el interés del poeta en poetizar muchos de los episodios de la vida de la Virgen. Concretamente, en este caso Encina anuncia

²⁷⁴ «No os aflijáis, porque Nuestro Señor Jesucristo, cuando estaba sobre el leño de la cruz, me dijo estas palabras con respecto a la Virgen María. He aquí tu madre, llévala contigo. Y a ella le dijo: Vete con él. Dios recompensará vuestro trabajo y vuestra fatiga, y yo os doy completa la historia que está en mi poder». *Evangelios Apócrifos*, ArkanoBooks, Madrid, 2004, p. 340.

²⁷⁵ Como vemos, dicha pieza posee numerosos paralelismos con el poema que abre la sección religiosa del *Cancionero*, pues ambas se componen de cien coplas distribuidas en novecientos versos y en las dos, la carga exegética y vinculación al contexto escolar resultan evidentes. Como afirma San José Lera al respecto: «El modelo numérico del culto y prestigioso Mena y sus *Trescientas* preside las *Doscientas* coplas que Encina da cuenta en su viaje a Tierra Santa en la *Trivagia*. Y no hace falta decir el prestigio culto que la composición numérica había cobrado en la exégesis medieval, no como mero juego, sino –siguiendo modelos establecidos desde el Antiguo Testamento–, como símbolo de la conexión de todas las cosas en armonía universal y que hace que la aritmética se considere esencial para la Teología. Encina lo sabe y por eso lo utiliza como signo de distinción; [...] Los dos poemas religiosos más largos de Encina (la Natividad de Nuestro Redentor y la Asunción de Nuestra Señora) emplean una estrofa de nueve versos, la copla mixta de tres rimas (redondilla + quintilla); en ambos casos, los poemas constan de 100 estrofas, 900 versos, ambos números redondos o perfectos por ser múltiplos de 10 y de 9 (nueve musas, pero sobre todo nueve coros de ángeles o tres órdenes por tres jerarquías, como recuerda el Pseudo Dionisio Aeropagita en su *Jerarquía Celeste*, VI); y el nueve se erige en el centro de la composición a la Asunción, donde se explican nueve hechos milagrosamente que acaecieron en la muerte de la Virgen». San José Lera, *op. cit.*, p. 197.

²⁷⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 100.

su propósito de desarrollar la cuestión de la Asunción de María, fragmento clave de la historia del cristianismo que, como declara el propio autor, tanto en la introducción como en el cuerpo del poema, no tiene cabida en el texto bíblico: «esta pequeña obra de su preciosa Muerte y Assunción de la qual la Sagrada Escritura otra memoria no haze²⁷⁷». En cuanto a esto, y teniendo muy presente la controversia generada en torno a este punto entre teólogos y doctores de la Iglesia, apreciamos que nuestro autor, a pesar de que la Asunción de María no aparezca en los Evangelios, la toma como un hecho veraz y digno de ser alabado y se posiciona al lado de quienes la toman como cierta. De este modo, en la Asunción, el argumento bíblico ocupa un lugar más bien secundario, y, si ésta aparece, es solo para ir ilustrando y confirmando dicha realidad cristiana²⁷⁸. Por ello, cobra pleno sentido que en la séptima y octava estrofa el autor salmantino, teniendo de nuevo muy presente la copla 320 de la *Vita Christi*²⁷⁹, inste a la Duquesa a tomar la Asunción como verdadero argumento de fe²⁸⁰ a pesar de que, tradicionalmente, dicho episodio no se haya considerado fruto de la revelación:

[...] la divina narración
que desta Virgen contava,
no nos hace más mención,
más de cuándo en oración
dize que perseverava.

Cumplida la voluntad
de Dios que quisa llevalla,
aunque el Evangelio calla,
busquemos certinidad,

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ Los Padres de la Iglesia defienden que, a pesar de que en la Biblia no se hable explícitamente de la Asunción de la Virgen, ésta se contiene en los textos sagrados de forma oculta. Por lo tanto, el hábil exégeta debe desvelarla y hacer de lo implícito algo explícito.

²⁷⁹ «Y despues, es cosa llana

que mill vezes acaece

esta habla castellana:

"con la que Domingo sana,

dizen que Pedro adolesce";

pues por nuestra sanidad

callan los evangelistas

lo sotil de la verdad,

por que su grand claridad

no es para todas vistas». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 473.

²⁸⁰ De ahí también, que en los versos 9 y 10 se refiera a ella como «de la Assunción verdadera/ de nuestra Virgen preciosa».

y creamos ser verdad,
y tengámoslo por fe,
que de tal virginidad,
ánima y humanidad,
al cielo llevada fue.²⁸¹

Como se desprende de estos versos, y a pesar de que dicho acontecimiento no aparezca recogido en los textos evangélicos considerados revelados, y, también, de las dudas y discusiones que siempre han sobrevolado sobre él, lo cierto es que la ascensión en cuerpo y alma de la Virgen al Cielo fue una creencia ampliamente aceptada entre la cristiandad. Se tiene constancia de que el Emperador Mauritius decretó ya en el año 602 la celebración de la fiesta de la «Dormitio Beatae Mariae Virginis» o «Assumptio». Por ello, y teniendo en cuenta la detallada organización del conjunto de poesía sacra del *Cancionero*, lo más probable es que Encina compusiera la pieza que sigue con motivo de la celebración de la Asunción²⁸²; fiesta que, según el calendario litúrgico, corresponde a día 15 de Agosto. En el propio poema, advertimos que el autor refiere algunos datos que nos permiten concretar la fecha de dicha celebración:

Fue su precioso morir
en agosto, el mes mediado,
día tan santificado
mucho se debe sentir [...]

De igual modo, en el texto apócrifo, *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María*²⁸³ (principal fuente referencial de este poema) se especifican los porqués de la elección de dicha fecha:

El año 345 de Alejandro, el día del nacimiento de Nuestro Señor, que es el día del Sol, el 15 del mes de *âbîb* o de agosto, la Virgen María salió de este mundo

²⁸¹ Rambaldo, *op. cit.* p. 108.

²⁸² El uso constante del adverbio «oy» a lo largo de toda la composición y la aparición de expresiones tales como «Oy, en este día tal» parecen demostrar que, dicho poema del *Cancionero* fue escrito con motivo de la celebración de la fiesta de la Asunción de la Virgen celebrada día 15 de Agosto.

²⁸³ Tanto Michel Darbord como Bustos Táuler apuntan que la principal fuente referencial del poema es la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine. Ciertamente, y aunque, en este caso, no se cite en los márgenes del cuerpo textual, Encina podría haber manejado dicho obra para construir alguna de sus composiciones, sin embargo, no debe olvidarse el peso de los textos apócrifos dedicados a la Virgen en un texto como éste.

[...] Y los discípulos dijeron: Celebremos su fiesta tres veces cada año, porque sabemos que los ángeles la ensalzan con júbilo, y por ella el mundo será salvado. Y marcaron para celebrar su conmemoración el segundo día siguiente a la Natividad del Señor, para que las malas hierbas pereciesen, y para que las mieses prosperasen, y para que los reyes fuesen protegidos por María, y para que no hubiese guerra entre ellos. Y fijaron el día decimoquinto del mes de *îyâr*, para que los insectos no saliesen a destruir las siembras, lo que trae el hambre, y hace que los hombres vayan entonces a los lugares santos a pedir a Dios los libre de tal plaga. Y señalaron el tercer día de su fiesta en el 15 del mes de *âbîb*, que es cuando ella salió del mundo, e hizo milagros, y cuando los árboles y los frutos maduran²⁸⁴.

Gracias a este texto, datos como la fecha de la muerte de la Virgen o su edad²⁸⁵ en la Encarnación nos permiten afirmar que el autor salmantino, a la hora de construir un poema como el que sigue, se basa directamente en textos considerados apócrifos²⁸⁶ tales como *Tránsito de la bienaventurada Virgen María*, o sus respectivas versiones según Vicente de Beauvais y Dulaurier. Asimismo, y como afirma el propio autor en el texto, la influencia de San Bernardo y San Agustín resulta básica, ya que, en una obra como el *Ad Interrogata*²⁸⁷ agustiniano o el sermón *En la ascensión de la Bienaventurada Virgen María de los dos recibimientos*²⁸⁸ de San Bernardo, Encina podría haber encontrado las fuentes idóneas con las que ir cimentando su propia versión de la Asunción. De ahí, que en los versos que van del 73 al 81 se declare manifiestamente lo siguiente:

Y esto, por muchas razones,
lleva razón y camino,

²⁸⁴ *Evangelios Apócrifos*, op. cit., pp. 339, 361-362.

²⁸⁵ El poeta en el cuerpo textual apunta lo siguiente:

«Quando a Cristo concibió
ya catorze años avía,
y de los quinze sería
al tiempo que parió,
y otros treynta y tres bivió
con el Hijo, sin dudar,
y de sessenta murió
y otro tanto allí se vio
apóstoles predicar». Rambaldo, *op. cit.*, p. 108.

²⁸⁶ En su estudio de las églogas encinianas, Humberto López Morales subraya la influencia de los evangelios apócrifos en el teatro sacro del *Cancionero*: «El material más abundante de estas églogas ha sido tomado de los evangelios canónicos, pero no faltan detalles de antaño acuñados por los textos apócrifos e insertados en la tradición religiosa desde principios de la Edad Media». López Morales, *op. cit.*, p. 15.

²⁸⁷ *Vid.* San Agustín, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1994.

²⁸⁸ *Vid.* San Bernardo, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1983-1984.

según dize el Agutino
 y Bernardo en sus sermones,
 mereció más esenciones,
 más alabanzas y cantos,
 más prosas y más canciones,
 más premios y galardones
 que juntos todos los santos.²⁸⁹

Como puede apreciarse, el poema que sigue parece constituir, de nuevo, un ejercicio de exégesis en el que Encina va poniendo de manifiesto sus conocimientos teológicos y sus lecturas en cuanto a la Asunción en cuerpo y alma de María. Por ello, y como apuntábamos a propósito del poema a la *Natividad de nuestro salvador*, en él se citan explícitamente muchas de las fuentes referenciales. Asimismo, el poeta es consciente de la controversia generada en cuanto a este punto de la historia cristiana, por lo que la alusión directa a los distintos argumentos de autoridad resulta fundamental aquí. Igualmente, dicho encuentro de opiniones en cuanto a la Asunción parece que es lo que lleva a Encina a adentrarse con prudencia y tiento en la cuestión, pues, en el poema que nos ocupa observamos cómo se recurre con prodigalidad tanto a los mecanismo de falsa modestia como al uso de la tónica de lo indecible llegando a ocupar cinco estrofas hasta que el poeta resuelve dirigir su invocación a la Virgen para que ésta le guíe en su propósito. También, en la propia narración localizamos muestras evidentes del interés de Encina en reforzar cada una de sus afirmaciones en cuanto a la Asunción. Por ello, por ejemplo, en el cuerpo textual, tras deleitar a la Duquesa con una bella descripción de las principales virtudes marianas, respalda su opinión al respecto con las siguientes palabras: «Por cien mil causas parece/ muy fundada mi intención» (vv.118-119). De igual modo, la entidad tipológica del poema también resulta idónea para este propósito, pues mediante un arduo ejercicio de exégesis, el autor del *Cancionero* refiere todos aquellos símbolos o imágenes del Antiguo Testamento en los que se cree prefigurada la Asunción en cuerpo y alma de la Virgen María.

De gran tiempo, sin dudar
 estaba ya figurada
 aquesta Assunción sagrada

²⁸⁹ Rambaldo, *op. cit.*, p. 103-104.

de aquesta Virgen sin par,
quando Moysés, sobre la mar,
alçó la vara ecelente, [...]

Esta vara singular
fue nuestra Virgen bendita
a quien, con gloria infinita,
oy quiso Dios ensalçar, [...]²⁹⁰

En estos versos apreciamos cómo el tratamiento simbólico de los textos sagrados lleva tanto a los exégetas como a los artistas cristianos a establecer conexiones entre el Antiguo y el Nuevo Testamento (en este caso también con los textos considerados apócrifos), y a seguir tomando el cristianismo como el cumplimiento de la religión judaica. Por ello, nuestro poeta concibe cada una de estas prefiguraciones como testimonio y demostración de la veracidad de la Asunción de María. Así, por ejemplo la «vara de Moisés»(v. 348), la «luna»(v.381), el «águila»(v.384), el «arca»(v.390) y personalidades femeninas que aparecen en el Antiguo Testamento como son Noemí(v.398), Judit(v.401) o Betsabé(v.403) se toman como señales fehacientes de dicha Asunción²⁹¹. También, a partir del verso 505 observamos que Encina, para apuntalar su argumentación, pone en boca de «cuatro señoras amadas»(v.507), Justicia, Bondad, Potencia y Sabiduría, distintas razones – la mayoría de ellas localizadas en el Antiguo Testamento– con las que se vuelve a incidir en la veracidad de la Asunción y en la exigencia de su celebración.

Vistas y determinadas
todas aquestas razones,
conformes los carazones
destas señoras nombradas,
las tres Personas juntadas
de toda la Trinidad,
muy contentas, muy pagadas,
mandaron ser pregonadas
fiestas de solemnidad²⁹².

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 112.

²⁹¹ «[...] el poema –fruto del saber, aunque flaco– del poeta, quiere sacar a la luz, desde el material bíblico los misterios de la Asunción [...] y, para ello, claro, acaba acudiendo a la tipología que se inicia en la copla 39 hasta la 49, desarrollándose ampliamente con lugares del Éxodo, Números, Isaías, Jeremías, Josué, Esther, Judith, Reyes, Samuel, Ezequiel y Cantar de los Cantares [...] El aparato bíblico desplegado determina una muy diferente tesitura de esta composición con la que sigue, también «en alabanza y loor de la gloriosa reyna de los cielos», más devocional y menos exegética». San José Lera, *op. cit.*, p. 203.

²⁹² Rambaldo, *op. cit.*, p. 123.

Por tanto, y gracias a estas puntualizaciones, valoramos que la obra que aparece a continuación no constituye una mera poetización del episodio de la Asunción de la Virgen, sino una ilustración y defensa en verso de dicho pasaje apócrifo, en la que Encina se sirve de todos y cada uno de los mecanismos que le ofrece la tradición tipológica para llevar a cabo su exposición. Con todo, y como se acaba de detallar, el tratamiento exegético de los textos sagrados es la llave que le permite al autor acceder a todo ese saber que se cree oculto tras los símbolos, imágenes y figuras y que hace que vaya consolidándose la visión que, a finales de la Edad Media, se tenía de la Asunción de la Madre de Dios. De nuevo, gracias a dicho poema, somos partícipes de que la festividad litúrgica se toma como el pretexto idóneo que le permite al poeta componer un ejercicio de verdadera reflexión tipológica.

5.14-. *EN ALABANÇA Y LOOR DE LA GLORIOSA REYNA DE LOS CIELOS*

Tras la dilatada defensa de la Asunción en cuerpo y alma de la Virgen expuesta en la obra anterior, en el siguiente poema, nuestro autor compone una obra más dedicada a alabar las excelencia de la Madre de Dios. Lo más probable, es que el poema que viene a continuación sea el que cierre la sección de obras consagradas a celebraciones litúrgicas, y éste, seguramente estaría compuesto con motivo de la fiesta dedicada a Santa María Reina celebrada ocho días después de la Asunción. En este caso, y al igual que se ha apuntado a propósito de otros textos de la sección de poesía sacra como son la *Fiesta de los tres Reyes Magos* o *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*, observamos cómo la Virgen se instaura ya no solo como modelo paradigmático de conducta, sino como la verdadera vía de acceso al Padre. Por ejemplo: «Tú nos abonas con Dios,/ por ti recibe los ruegos»(vv.57-58). De nuevo, apreciamos que la Virgen, en su condición de abogada», intercesora o espejo, es quien reconduce a los hombres a Dios. En cuanto a dicha cuestión, Carlos del Tilo, en su obra titulada *El Libro de Adán*, basándose en las pertinentes consideraciones de Rupert Deutz, nos da las claves para entender el porqué de dicha realidad mariana expuesta por el autor del *Cancionero* en el siguiente poema:

María es una persona humana; representa el misterio de la naturaleza del hombre, magnificada y purificada para convertirse en la esposa del Padre Altísimo. De este modo, Él toma cuerpo y engendra la palabra encarnada. La María histórica personifica el *arquetipo* (que en latín significa "ejemplar") de la realización de este misterio en la naturaleza del profeta. Por tanto, los profetas, según dice, han engendrado y dado a luz al Verbo encarnado, de la misma manera que lo hizo María. [...] Así, fue como la bienaventurada virgen, la mejor parte de la Iglesia antigua, tuvo la gloria de ser la esposa de Dios Padre, y convertirse por ello en el arquetipo de la nueva Iglesia, esposa del Hijo de Dios, su hijo²⁹³.

Hablando en estos términos, y teniendo muy presente la simbología bíblica, cobra pleno sentido que Encina, en el poema que nos ocupa, se refiera al hombre como «caminante»(v.17) o navegante cuyo único propósito es llegar

²⁹³ Carlos del Tilo, *El Libro de Adán*, Arola Editors, Tarragona, 2002, pp. 121-124.

a Dios²⁹⁴. De este modo, vemos como, en consecuencia, la vida se toma como aventura, como el itinerario que todo hombre debe recorrer para alcanzar ese estado edénico primigenio perdido por el pecado. Ciertamente, el libre albedrío resulta fundamental en dicha empresa, ya que, la voluntad del hombre y sus actos son los que condicionan que su barco o acabe naufragando o llegue «a buen puerto»(v.16). Como vemos, todas las imágenes y metáforas dispuestas en el poema se ponen al servicio de esta idea regalándonos estrofas tan bellas como la que sigue, y en la que puede certificarse la influencia de los versos de tanto de Mendoza como de Manrique:

Quien navega por el mar
de aqueste triste bivar,
si bien quiere navegar,
lo que más debe mirar
que se sepa bien regir
por el norte,
que con este tal conorte
no ay peligro en el partir²⁹⁵.

Teniendo en cuenta lo que afirmábamos precedentemente a propósito de la Virgen, resulta lógico que el poeta se refiera a ella como «norte»(v.6,10), «claridad del mediodía»(v.9) o «lumbre»(v.64), pues, en este contexto, la Madre de Dios, por ser quien mejor ha cristalizado en sí todas y cada una de las virtudes cristianas promulgadas por su hijo, se toma como el faro; la guía idónea para dirigir nuestro rumbo y religarnos con Dios: «bendita Virgen María,/ quien por tus obras se guía/ acierta bien en lo cierto»(vv.12-13).

²⁹⁴ Vid. Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

²⁹⁵ Rambaldo, *op. cit.* p. 131.

5.15-. EN LOOR DE UNA YGLESIA DE NUESTRA SEÑORA NUEVAMENTE EDIFICADA EN UN LUGAR QUE SE DIZE VILLERUELA, EN EL OBISPADO DE SALAMANCA, LLAMADA SANTA MARÍA LA ALTA, ADONDE SON OTORGADOS GRANDES PERDONES EN CIERTAS FIESTAS DEL AÑO

En relación al siguiente poema, y, también, al que aparece consecutivamente en el *Cancionero* y que lleva por título *Juan del Enzina, en alabança de una yglesia de Nuestra Señora, nuevamente edificada etc.*, apreciamos que tanto la finalidad como el tono de ambas composiciones resultan radicalmente distintos a los desplegados hasta el momento por nuestro autor. Ambos poemas conforman un núcleo aislado dentro de la sección de poesía sacra, ya que, como se desprende de los títulos que las acompañan respectivamente, no son ni obras de devoción ni himnos traducidos a lengua vernácula, sino textos compuestos para conmemorar la construcción o reconstrucción de dos iglesias. Por tanto, son obras que destacan, principalmente, por su función propagandística²⁹⁶, pues, con ellas, tanto el poeta como la personalidad o personalidades que debieron encargarnos pretenden acercar el mayor número de fieles a ambos templos.

Si nos detenemos en la lectura del que sigue, apreciamos cómo Encina, con una actitud claramente interesada, deja de lado cada uno de los presupuestos del ideario franciscano que había defendido hasta el momento. De este modo, la humildad y la pobreza dejan de ensalzarse como los instrumentos necesarios para el perdón de los pecados y la Salvación, y, en su reemplazo, el dinero se erige como el único salvoconducto por el que llegar a la Gloria eterna. Si antes, el poeta abogaba por el sacrificio, el esfuerzo, la constancia y el perfeccionamiento personal como el medio mediante el que todo cristiano pretendiera alcanzar el Reino de Dios, ahora las reliquias,

²⁹⁶ En su edición Rambaldo sostiene lo siguiente: «Al analizar este poema y el siguiente («en alabança de una iglesia...Santa María de la Bóveda») resulta evidente que fueron hechos con fines propagandísticos. En ambos poemas hay una enumeración de días y fiestas en que se ganan indulgencias visitando las iglesias respectivas, y se insiste en la recompensa espiritual que recibirán las ofrendas materiales. Este énfasis sobre las dádivas materiales a cambio de gracias espirituales hace pensar que fueron compuestos por encargo». Rambaldo, *op. cit.*, p. 135.

limosnas, estaciones o visitas a la iglesia de Villeruela parecen resultar más que suficientes para dicho propósito²⁹⁷, y de ahí, por tanto, que el autor salmantino componga sin reservas versos como los siguientes:

No perdamos de ganar
los perdones otorgados
que quisieron otorgar,
queriéndonos perdonar
nuestras culpas, los perlados,
nuestras culpas y pecados
nos alivian los perdones,
los perdones bien ganados,
penitentes confessados,
con limosnas y estaciones.

Con poco que trabagemos
ganaremos gran soldada,
más, para que más ganemos,
una yglesia visitemos
nuevamente edificada
en Villeruela, llamada
Santa María la Alta,
donde agora nos es dada
gran perdonança, otorgada
para suplir nuestra falta²⁹⁸.

Gracias a estas dos estrofas, somos partícipes de la doble moral que debía practicarse en los centros eclesiásticos en la Baja Edad Media y como, al igual que ha ocurrido en todos los tiempos, en muchas ocasiones todo acababa reduciéndose a lo puramente económico. Nuestro autor, siendo plenamente consciente de ello, en el poema que sigue no duda en referirse a la salvación en términos económicos y a tratar el perdón como pura mercancía. Quizás, en

²⁹⁷ En el *Cancionero* de fray Ambrosio, por el contrario, localizamos varios ejemplos de reprensión de este tipo de prácticas muy próximos al concepto de religión interior defendido por Erasmo de Rotterdam:

«E las negras devociones
de misas, ermitas, velas,
¿qué son más sino ocasiones
de torpes delectaciones,
que es fruto de sus cautelas?
Si hablasen los rincones
bien daríen señas expresas
por do van las devociones,
y del fin de los perdones
y promesas». Rodríguez Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 85.

²⁹⁸ Rambaldo, *op. cit.*, p. 136.

los versos en lo que queda patente de manera más contundente dicha concepción es en los siguientes:

Durarán estos perdones
 en quanto el mundo durare,
 con limosnas y estaciones
 podrá mercar possessions
 del cielo quien bien obrare,
 qualquiera que procurare
 ganará cuarenta días
 quantas vezes visitare
 esta yglesia y le ayudare
 con santas limosnas pías²⁹⁹.

Las intenciones de dicha composición parecen evidentes, pero, en relación a ella cabría destacar la importancia histórica y geográfica de un texto como el siguiente, pues, en él se refieren algunos lugares que nos han ayudado a reconstruir el contexto en el que fue creado. En cuanto al lugar citado en el epígrafe que lo encabeza «Villeruela», Bustos Táuler en su estudio de la poesía sacra enciniana se pregunta «¿Dónde estaba exactamente Villeruela?³⁰⁰» pero, a pesar de acudir a la obra de Beltran titulada el *Libro del limosnero de Isabel la Católica* donde dicha localidad aparece citada por motivos relacionados con la contabilidad del reino, no logra localizar dicho lugar. Bajo nuestro criterio, Villeruela corresponde al actual Villoruela, municipio salmantino situado en la comarca de Las Villas. Asimismo, resulta capital que en dicho término municipal existe, hoy día, un monasterio que lleva por nombre Santa María la Alta – al igual que apunta Encina en la composición– que alberga un convento de monjas trinitarias de clausura, fundado por Catalina de Anaya en 1510. En la *Crónica de la Provincia de Castilla, León y Navarra, del Orden de la Santissima Trinidad* escrito por Francisco de la Vega y Toraya en 1723 se refieren los siguientes datos y nótese también que se confirma la existencia de una iglesia con dicho nombre en 1510:

Estas voces dan fundamento para disurrir recibió el Santo Hábito la Venerable Doña Catalina de Anaya en nuestro observantissimo Convento de Religiosas de Alcalà Real, en que no hay algun embarazo, por ser entonces, y muchos

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 140.

³⁰⁰ Bustos Táuler, *op.cit.*, p. 98.

años después Castilla, y Andalucía, una Provincia sola, entonces sujeto a nuestra obediencia, y en aquel tiempo el más vezino a Villoruela. Porque si vino Religiosa para esta fundación de Alcalà la Real, como dize Altuna, es constante fue la Venerable Doña Catalina de Anaya; porque consta de los instrumentos de fundación, de que da fe el Beneficiado Francisco Garcia, Notario Apostólico, que el dia diez de Mayo de mil quinientos y diez, tomò posesion el Venerable Padre Fray Juan de Quincozes de la Iglesia de Santa Maria la Alta, en virtud de los poderes que tenia del Venerable Maestro Fray Francisco Palacios, Provincial que era entonces de Castilla, y Andalucía, la qual dicha Iglesia fue de Tristan de Norueña, y Juana Diaz de Sahagun; su muger, vezinos de Villoruela. Consta del mismo instrumento, de que dà fe el mismo Notario, que dicho Venerable Padre Fray Juan de Quincozes tomó por la mano à dicha Venerable Señora Doña Catalina de Anaya, la entrò en la Iglesia, y despues en el Monasterio, para que lo rigiera, y governara como Priora todos los días de su vida³⁰¹.

Como vemos, con estas palabras se confirma la existencia de una iglesia adyacente al monasterio de Santa María la Alta: «la entrò en la Iglesia, y despues en el Monasterio» y, teniendo presente tanto la obra que viene a continuación como la fecha de la primera publicación del *Cancionero*, podemos corroborar que dicha iglesia se edificó en el municipio salmantino de Villoruela en fecha anterior a 1492.

³⁰¹ Francisco de la Vega y Toraya, *Crónica de la Provinia de Castilla, León y Navarra, del Orden de la Santissima Trinidad*, Imprenta Real, Madrid, 1723, pp. 342-343.

5.16-. *EN ALABANÇA DE UNA YGLESIA DE NUESTRA SEÑORA, NUEVAMENTE EDIFICADA EN UN LUGAR QUE SE DIZE SAN PEDRO DE LA TARZA, EN EL OBISPADO DE ÇAMORA, LLAMADA SANTA MARÍA DE LA BÓVEDA, ADONDE SON OTORGADAS GRANDES INDULGENCIAS EN CIERTAS FIESTAS DEL AÑO*

Como afirmábamos en relación al poema anterior, la composición que le sigue es una obra de encargo que Encina escribe para encomiar y dar a conocer entre los feligreses la construcción de una nueva iglesia en el pueblo del obispado de Zamora llamado San Pedro de la Tarza. Hoy en día, en la provincia de Valladolid existe un pueblo muy próximo a Zamora cuyo nombre es San Pedro de Latarce, que, por lo que hemos alcanzado a saber, corresponde exactamente al citado por Encina. A parte de este poema, tenemos constancia de la existencia de dicha población gracias al desglose que Alfonso XI hizo, en 1328, de las posesiones de Alvar Núñez, tal y como podemos leer en éstos versos:

Don Alvar Nunnes de Ossorio,
Muchos buenos con él van,
Por Simancas pasó á Dorio
E fuése á San Roman,
A Brenna e Belver,
A Tiedra muy real casa,
E fuése con muy gran placer
A San Pedro de la Tarsa,
A Oter de Fumos el fuerte
Dó el tesoro tenía:
Non cuydava en la muerte
Que acerca le venía³⁰².

Asimismo, en la misma *Crónica de D. Alfonso XI, de los Reyes de Castilla y León* vuelve a hacerse referencia a dicha población:

DON Joan fijo del Infante D. Joan, por lo que D. Felipe fizo en Campos, et otrosí porque avia tenido mas campañas que él cerca de Zamora, apellidó gentes de Vizcaya, et en Castiella todos sus vasallos et sus amigos, et ayuntó

³⁰² Este poema aparece recogido en: José M^a Quadrado, *Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, D. Cortezo y ca, 1885, p. 649.

grandes gentes de pie et de caballo, et fué cercar a Sanct Pedro de la Tarza que tenia Alvar Nuñez, et era de la tutoria de Don Felipe³⁰³.

Dicho esto, cabe apuntar que la iglesia que existe actualmente en San Pedro de Latarce se llama Santa María de la Concepción, y, gracias a los documentos conservados en dicha parroquia, sabemos que fue construida entre 1694 y 1695. Por tanto, es imposible que ésta sea la iglesia a la que se refiere el poeta en el texto. Por lo que hemos podido averiguar, en la misma villa, existió una capilla del siglo XIII consagrada a San Agustín que, desde el siglo XV estuvo en poder de los dominicos, y fue convento de los padres Mercedarios. Asimismo, en 1466 ésta pasó a estar en manos de la orden de Santo Domingo, gracias a la intercesión del Vizconde de Palacios de la Valduerna, pero, de nuevo, esta capilla no es la referida en el texto. En cambio, dicho templo y la fecha de 1466 resultan fundamentales, pues en ese mismo año, junto a la capilla de San Agustín, Don Pedro Bazán, Vizconde de Palacios, le cede a los dominicos tierras, viñas y una ermita situada a las afueras de la población llamada de Santa María de la Bóveda. Como afirma José M. Ríos y Martín:

Perteneció a una capellanía denominada de San Agustín y hasta mediados del siglo XV fue convento de padres Mercedarios que por observar la regla de este Santo acaso recibieran tal denominación. Donó dicha capilla intervivos D. Pedro Bazán, Vizconde de Palacios de la Valduerna en el año 1466 por memoria de su alma y descargo de su conciencia a la orden de Santo Domingo de la Iglesia y Monasterio de San Pedro de Latarce con la Ermita de Santa María de la Bóveda, extramuros de dicha villa, con todas las propiedades como tierras, viñas y casas y cuatro cargas de leña en cada semana que correspondían a estas iglesias y los mismos términos que las poseyeron los religiosos Mercedarios [...] Entre las imágenes y cofradías de más devoción e importancia que había en dicha capilla figuraban nuestra Señora de la Bóveda, patrona del pueblo³⁰⁴.

Por tanto, los datos reseñados y las fechas referidas parecen apuntar a que, seguramente, Encina, en esta composición, se esté refiriendo a esta ermita. Asimismo, otro dato más que nos permitiría defender tal asociación es

³⁰³ Francisco Cerdá Rico, *Crónica de D. Alfonso XI, de los Reyes de Castilla y León*, Madrid, A. Sancha, 1787, cap. XXXV, fol. 72-73.

³⁰⁴ José M. Ríos y Martín, *Geografía e historia de San Pedro de Latarce (Valladolid)*, Oviedo, 1928. p. 3.

el hecho de que nuestro autor, en el cuerpo textual afirme, al igual que Ríos y Martín en el texto anterior, que en dicho templo había una imagen de la Virgen:

¡O qué reliquias alcanza
esta yglesia tan dichosa!
una ymagen gloriosa
de la ques nuestra esperança,
del tamaño y semejança
que San Lucas la labró[...]³⁰⁵.

Como vemos, en ambos textos se evidencia la existencia de una imagen de la Virgen en fechas muy próximas.

Dicho esto, en cuanto a las particularidades del texto en sí apreciamos que, a pesar de que en los primeros cuarenta y cinco versos Encina retoma el tipo de discurso desplegado en los poemas anteriores, lo cierto es que toda la obra posee un claro signo propagandístico, ya que, su finalidad no es otra que la de procurar los beneficios económicos de la iglesia de Santa María de la Bóveda. De nuevo, y como apuntábamos a propósito del anterior poema, el autor salmantino se desentiende del ideario franciscano para centrar su narración poética en la recomendación y defensa de ritos exteriores como las romerías, limosnas, indulgencias y estaciones como la vía más rápida y eficaz para alcanzar la redención de los pecados, y la Gloria eterna. Sin duda, en las dos estrofas en las que queda más patente dicha finalidad promocional es en las que siguen:

Piensen nuestros corazones
en obrar en obras pías,
vamos a las romerías,
andemos las estaciones,
no perdamos los perdones,
ganemos las indulgencias,
sigamos las devociones
que son muy sanas unciones
para sanar las conciencias.

Agora, agora tenemos
el remedio a manos llenas
de tener sanas y buenas
las conciencias, si queremos;
agora, agora podemos

³⁰⁵ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 147-148.

sacar bien el pie del lodo;
agora, agora sanemos,
todos nos aparegemos
a quedar sanos del todo³⁰⁶.

³⁰⁶ *Ibid.* p. 143-144.

5.17-. *MEMENTO HOMO QUIA CINIS ES ET IN CINEREM REVERTERIS*

Dicha pieza, que Encina decide encabezar con las palabras del Génesis: «Recuerda, hombre, que polvo eres, y al polvo volverás³⁰⁷», es, sin lugar a dudas, una de las composiciones más excepcionales de la sección sacra del *Cancionero*. En ella, el poeta, teniendo presente en todo momento el discurso de corte sermonario y moralista logra condensar con gran maestría la mayoría de imágenes que la tradición ha consagrado a la representación del tópico del menosprecio del mundo. Asimismo, y como veremos, el autor salmantino poetiza en sus versos la dicotomía existente entre miseria y dignidad humana que definirá un texto inmediatamente posterior tan capital como es el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva. Ciertamente, y teniendo muy presente tanto las fechas de composición de ambas como la analogía de muchas de las fuentes manejadas, los versos de este *Memento homo* recuerdan, en gran medida, al discurso defendido por Antonio en el *Diálogo*. Ambos textos, se articulan en función de cuatro ideas fundamentales: la noción de la brevedad de la existencia, la concepción de las limitaciones de la razón y el triunfo de los apetitos sobre ella, la percepción de lo voluble e inconsistente que es la existencia y, por último, lo inútil y frágil que resultan aspiraciones tales como la fama y la gloria terrenas.

En cuanto a la fugacidad de la existencia, Encina, siguiendo las máximas de Marco Aurelio, Plinio o San Bernardo, nos presenta al hombre como «cosa de cosa soñada»(v.12), imagen que irremediablemente nos trae a la memoria los versos de las *Coplas* de Manrique: «por esso non nos engañen,/ pues se va la vida apriessa/ como sueño³⁰⁸». También, dicha concepción de la brevedad vital se intuye en expresiones referidas al hombre tales como «plazo que presto se cierra»(v.14), «yerva que presto se seca»(v.20), «Rocío de la mañana/ consumido al mediodía»(vv.46-47) o «Desta vida no curemos,/ que se pasa como flores»(vv.100-101). Como decíamos, esta concepción es uno de los

³⁰⁷ Génesis, 2: 7-8.

³⁰⁸ Manrique, *op. cit.*, p. 94.

argumentos principales de la disertación de Antonio en favor de la deshonra humana, por ello, en el *Diálogo de la dignidad del hombre* localizamos un enunciado como el siguiente:

La niñez en breves días se nos va, sin sentido; la mocedad se pasa mientras nos intruimos y componemos para bivar en el mundo; pues la juventud pocos días dura, y esos en pelea que con la sensualidad entonces tenemos, o en darnos por vencidos della, que es peor. Luego viene la vejez, do en el hombre comiençan a hazerse los aparejos de la muerte³⁰⁹.

Por otro lado, y en cuanto al menosprecio del conocimiento humano, nuestro autor no duda en referirse al hombre como «saber que a sabiendas yerra»(v.16) o «saber de poco saber»(v.25) remarcando la inclinación consciente del hombre hacia el pecado y a todo aquello considerado vano y caduco. Pero, sin duda, el pensamiento principal que cruza toda la pieza es la inquietud en cuanto a la mutabilidad del mundo y de los hombres. Como es sabido, la inquietud por el perpetuo cambio que supone la existencia recorre toda la tradición literaria española y, Encina, con esta pieza, reaviva las doctrinas de Plinio, Epicuro y Boecio al referirse al hombre como «mar de muchos movimientos»(v.15) o al regalarnos proposiciones como éstas: «Mira que todo parece,/ nuestro mucho y poco aver,/ que jamás cosa en un ser/ no vemos que permanece»(vv.154-157), «No dura cosa con cosa/ en este mundo mudable»(vv.163-164) o «dexa lo que poco dura,/ toma lo durable y cierto»(vv.230-231). Aquí, la lectura de Juan de Mena, Jorge Manrique y fray Lñigo de Mendoza por parte de nuestro autor resulta fundamental, pues, sus textos suponen verdaderamente el andamiaje sobre el que se cimienta esta pieza. Por ejemplo, y sin abandonar la temática de la inconsecuencia humana, apreciamos cómo Encina, al ofrecernos su versión del tópico de *Fortuna imperatrix mundi*³¹⁰, sigue la estela marcada por dichos autores. En la novena

³⁰⁹ Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, Madrid, Editorial Nacional, 1982. p. 122.

³¹⁰ De nuevo, sirvan como ejemplo del sentir general en los albores del Renacimiento las palabras del *Diálogo de la dignidad del hombre*: «[...] porque la fortuna todos los confunde y los rebuelve con vanas esperanças y vanos semblantes de honrras y riquezas; en las cuales cosas, mostrando cuán fácil es y cuán incierta, a todos mete en deseos de valer tan desordenados que no ay lugar tan alto do los queramos dexar. Con estos escarnios de fortuna, cada uno aborrece su estado con cobdicia de los otros, do, si llega, no halla aquel reposo que pensava, porque todos los bienes de fortuna al desear parescen hermosos, y al gozar llenos de

estrofa, valoramos cómo Encina, al igual que Mena en *Laberinto de Fortuna*, advierte al lector, le insta para que repare en el ritmo vertiginoso del mundo y en la variabilidad de su orden, y, sin duda, en ella parecen resonar los versos de las *Coplas* de Manrique en los que se dice: «que bienes son de Fortuna/ que rebuelven con su rueda/ presurosa³¹¹», o, también estrofas de la *Vita Christi* de Mendoza como la que sigue:

¡O rueda siempre mudable,
que asy llama Boecio!,
es tu bien tan deleznable
que en cosa tan poco estable
quien quiere sobir es necio,
que tu continuo mover
es tan rezio que sin dubda
nin tu mal es de temer,
pues tan de priesa se muda.³¹²

Igualmente, otros de los temas que se refieren en el poema en detrimento de la condición humana es el de la pérdida del tiempo y la vida tras la fama, la gloria o las riquezas materiales. Encina, siguiendo muy de cerca los presupuesto franciscanos, le recuerda al lector que el único camino para alcanzar la verdadera Gloria es el de pobreza y el consecuente desapego de los bienes temporales. De ahí que en toda la pieza localicemos constantes referencias en la que se subraya dicha idea: «poco a poco se envejece/ nuestra vida, nuestros bienes/ y, pues todo assí fenece»(vv.159-160), «¿Para qué quieres riqueza,/ para qué la plata y oro?»(vv.235-236). O la espléndida estrofa en la que el poeta establece una comparativa entre los bienes celestiales y los mundanos:

¡Qué vanos bienes terrenos,
qué pobre bivar amargo!,
quien éstos tiene más cargo
de los otros tiene menos,
bienes de bienes agenos,
cubiertos todos de hiel,
mas los bienes de los buenos
son de dos mil bienes llenos,

pena. Así andan los hombres, atónitos, errados, buscando su contentamiento donde no pueden hallarlo. Y entre tanto se les pasa el tiempo de la vida, y los lleva a la muerte con pasos acelerados, sin sentirlo». *Ibid.* p. 28.

³¹¹ Manrique, *op. cit.*, p. 93-94.

³¹² Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 98.

hechos un terrón de miel.³¹³

Pero, quizás, donde se aprecia de manera más contundente el menosprecio de la fama y las glorias pasadas, es en las cinco estrofas en las que se despliega el tópico conocido como *ubi sunt*³¹⁴. En ellas, vemos que, al preguntar retóricamente qué ha sido de los grandes héroes del pasado, nuestro autor nos ofrece una enumeración parecida a la desarrollada por Manrique en las *Coplas por la muerte de su padre* en la que, con un tono claramente melancólico, se pone de manifiesto la insignificancia de las glorias terrenales³¹⁵.

Otro de los temas cardinales de la pieza que, sin lugar a dudas, viene a apuntalar las afirmaciones referidas en la introducción, es la concepción que a finales del siglo XV, se tenía del poder nivelador de la muerte. Como es sabido, dicha reflexión resulta fundamental para entender un periodo tan capital como es la Baja Edad Media, pues, el camino hacia la nueva sensibilidad renacentista viene pautado por la firme creencia en la nobleza del alma y en la dignificación de la humanidad obrada desde el propio individuo. Y, en este punto, resulta obligatorio referirse aquí a la *Danza de la muerte*, representación castellana de principios del siglo XV en la que se establece una procesión de tipos humanos y se expone su comportamiento ante la llegada de la muerte. No

³¹³ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 158-159.

³¹⁴ «Las cinco coplas que ocupa el recurso del *Ubi sunt* deben ponerse en relación, nuevamente, con el ámbito del sermón y de las *artes praedicandi* pues, al cabo, tal inserción cobra pleno sentido como *exemplum* de aquellos poderosos que ya no son y no están [...] Resulta obligado, por otro lado, recordar en este punto los celeberrimos versos de Manrique; Encina se separa de la novedad de Manrique pues es su repertorio no aparecen ejemplos de grandes hombres de su siglo. El catálogo de Encina consta de dos coplas genéricas en torno a griegos y troyanos y otras dos coplas en las que aporta, en confuso tropel, nombres de griegos y romanos ilustres, así como de héroes bíblicos "y de nuestro Cid castellano"». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 108.

³¹⁵ «Aquí, pudiera, Dinarco, poner fin a ésta mi habla pues he traído el hombre hasta el punto donde desvanece, si no viera que me queda nueva pelea con la fama, vana consoladora de la brevedad de nuestra vida. Esta toman muchos por remedio de muerte, porque dizen que da eternidad a las mejores partes del hombre, que son el nombre y la gloria de los hechos, los cuales quedan en memoria de las gentes que es, según dizen, la vida verdadera. Donde claro muestran los hombres su gran vanidad, pues esperan el bien para cuando no han de tener sentido. ¿Qué aprovecha a los huesos sepultados la gran fama de los hechos? ¿Dónde está el sentido? ¿Dónde el pecho para rescebir la gloria? ¿Dó los ojos? ¿Dó el oír con que el hombre coge los frutos de ser alabado? Los cuerpos en la sepultura no son diferentes de las piedras que los cubren: allí yazen en tinieblas, libres del bien y del mal, do nada se les da que ande el nombre bolando con los aires de la fama. Pérez de Oliva, *op. cit.*, p. 135.

sabemos si Encina conoció el texto directamente, pero su influencia se deja sentir en esta pieza, pues en los versos 109-117 apreciamos que retoma directamente dicha idea al abogar por la igualdad de todos los hombres en las postrimerías de la vida:

¡O muerte, mortal minero
de mil maneras de muertes,
donde los flacos y fuertes
todos van por un rasero,
donde el más pobre romero
es igual al rey y al papa
donde no vale dinero,
do van todos por un fuero,
que ninguno no se escapa³¹⁶.

Como puede apreciarse, el hombre medieval tenía absoluta conciencia de la muerte³¹⁷ y del carácter transitorio de la vida mundana³¹⁸, por lo que Encina, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, sanciona al hombre por malgastar el tiempo en cuestiones frívolas y pueriles, y por no preparar, día a día, su encuentro con la muerte. Por tanto, no es de extrañar que, en su intento por poner de manifiesto dicha realidad, el poeta nos presente un amplio

³¹⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 154. Sin duda, dichos versos traen a la memoria el parlamento puesto en boca del predicador en la *Danza General de la Muerte* en el que leemos:

«Señores honrados, la Santa Escritura
demuestra e dize que todo homne nascido
gostará la muerte, maguer sea dura,
ca traxo al mundo un solo bocado;
ca papa, o rey, o obispo sagrado,
cardenal, o duque e conde exçelente,
el emperador con toda su gente,
que son en el mundo, de morir han forçado». *Dança General de la Muerte*, Indec, Madrid, 1983,
p. 16.

³¹⁷ «¡o pecador diligente!,
huyes de tu compás,
pues, si miras buenamente,
la muerte tienes presente
adonde quiera que está». (vv.140-144)

³¹⁸ Encina lo pone de manifiesto, en el mismo poema, con los versos que siguen:

«Diote Dios aquesta vida
para con ella provarte,
por después galardonarte
según fuere tu medida;
desque la cuenta pedida
de la vida que bivieres,
o ternás gloria cumplida
o ternás pena crecida,
según la cuenta que dieres». (vv.91-99)

abanico de imágenes negativas con las que pretende construir un retrato efectivo y mordaz del ser humano y su mundo. Siguiendo la pauta marcada por la locución latina que conforma el título, Encina recrea toda una serie de metáforas con las que logra subrayar la mediocridad que envuelve a todo lo humano y, si analizamos cada una de ellas con precisión, advertimos que un gran número de las mismas se encuentran referidas ya, tanto en el propio texto bíblico como en las distintas composiciones citadas en el *Arte*. A modo de ejemplo, podríamos resaltar los versos en los que Encina compara al ser humano como una manzana con el interior podrido:

[...] tuétano de cosa vana,
de dentro todo comido,
meollo de la manzana
que parece que está sana
y está lo mejor podrido.³¹⁹

Ciertamente, dicha imagen aparece recogida ya en los versos de las *Coplas de Vita Christi* de Mendoza en las que leemos versos como los que siguen:

¡O mundo caduco, breve,
peligrosa barca rota,
casa que toda se llueve,
dulzor que presto se bebe
y eternamente se escota;
falso canto de serena
con que el sentido se olvida;
hedificio sobre arena;
manzana de fuera buena,
de dentro toda podrida!

[...] Como muchas nueces vanas
se cubren de casco sano,
como engañosas manzanas
que muestran color de sanas
y tienen dentro gusano³²⁰.

Otra de las imágenes de las que se sirve nuestro autor a la hora de describir la miseria humana, y que también parece tomar de las estrofas de Mendoza referidas, es la concepción del hombre como gusano (animal

³¹⁹ Rambaldo, *op. cit.*, p. 152.

³²⁰ Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 469, 490.

claramente asociado a la putrefacción y la inmundicia); aunque esta idea aparece de igual modo tanto en la obra de fray Ambrosio Montesino como en ciertos pasajes de los Salmos. Por ejemplo, en el Salmo 22 se refieren los siguientes versos: «Pero yo, más que hombre, soy gusano,/ vergüenza del humano, desprecio de las gentes³²¹». Asimismo, otra de las metáforas usadas por el autor salmantino es la concepción del hombre como edificio sin cimiento que tiende a torcerse; metáfora que, como vemos, también aparece en las dos estrofas de Mendoza citadas un poco más arriba. Siguiendo los textos de Boecio y la literatura sermonaria medieval, vemos que nuestro autor se refiere al hombre como «edificio sin cimiento/ que por mal conocimiento/ hazes tuerto del derecho»(vv.61-63), y, Mendoza no duda en referirse a él como «edificio sobre arena»³²².

Bajo mi criterio, y como ya advirtió anteriormente Michel Darbord, la influencia de la obra de las *Coplas* de Mendoza en la obra enciniana es indiscutible. En este caso, y como acaba de quedar referido, Encina bebe directamente de la *Vita Christi* a la hora de construir muchas de las imágenes que conforman dicha composición, pero, en verdad, su influencia va más allá, pues la disposición de las mismas también resulta fundamental a la hora de corroborar dicha ascendencia. Al igual que fray Íñigo, el autor salmantino logra, con indiscutible maestría, condensar una metáfora en casi cada uno de los versos, consiguiendo, por un lado, que la pieza alcance un ritmo frenético que acaba produciendo vértigo y desasosiego en el lector y, por otro, alcanzando una potencia alegórica incuestionable.

Pero, dicho esto, ¿cuál es la finalidad de todo ello? ¿Encina pretende sencillamente describir con detalle las miserias humanas o más bien aspira a poetizar esa psimaquia³²³ a la que se refería Prudencio? De nuevo, y como advertíamos a propósito de otras piezas sacras del *Cancionero*, la intención de

³²¹ Salmos, 22, 7.

³²² Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 230.

³²³ El término «psimaquia» debe entenderse como la lucha que se establece entre los vicios y las virtudes humanas.

Encina parece ser la de quien quiere recordarle al lector su ascendencia divina y su deber de perfeccionamiento. Por ello, no es extraño que en la cuarta estrofa el poeta se dirija directamente al interlocutor para preguntarle: «¿por qué quedas imperfecto?/ ¿por qué quieres ser sugeto/ a la carne que es sugeta?»(vv.34-36). Dicha cuestión resulta clave, ya que, en ella, y a pesar del anclaje medieval de la obra enciniana, se insinúa ya la esencia misma de la nueva piedad renacentista. El hombre de finales del siglo XV, como ser consciente de su individualidad, y teniendo a Jesucristo como modelo, toma conciencia de sus capacidades humanas y del margen de maniobra que le ofrece su libre albedrío, de ahí que Encina ponga de manifiesto que el hombre posee en si mismo las claves de su dignificación:

Abre, ciego, bien los ojos,
no mires como mundano,
pues que tienes en tu mano
la rienda de tus antojos,
mira no pises abrojos,
y no quieras lo que quieres,
que después destos despojos
los plazeres son enojos
y los enojos plazeres.

[...] mira que fueste criado
para ser glorificado,
si por tu culpa no queda.³²⁴

Ciertamente, hacia las últimas estrofas, vemos que el tono de la pieza comienza a ser otro, pues, ese panorama desmoralizador y fatídico en cuanto a la condición humana que se nos describía al principio ya no resulta irreversible o incluso atávico, sino que el hombre tiene capacidad de decisión y puede elegir cómo actuar en este mundo para alcanzar la Gloria eterna en el otro. Por este motivo, según nuestro criterio, Encina decide cerrar dicha composición con los siguientes versos:

Assí que, pues conocemos
lo más bueno y lo mejor,

³²⁴ Rambaldo, *op. cit.*, pp. 152-153.

no escojamos lo peor
porque no nos condenemos;
nuestras vidas emendemos,
que todos somos ceniza
y en ceniza tornaremos,
y al infierno caeremos
sin nuestra alma acá desliza.³²⁵

³²⁵ Rambaldo, *op. cit.*, p. 159.

5.18-. *QUICUMQUE VULT SALVUS, ETC.*³²⁶

En las veinte coplas que siguen, Encina nos presenta su versión del símbolo *Quicumque*, himno cristiano que, durante toda la Edad Media se atribuyó a Atanasio de Alejandría (de ahí que también se conozca por el nombre de Símbolo Atanasiano). Se cree que dicha pieza fue compuesta en el siglo VII y ya, desde ese momento, se tomó como verdadero axioma de fe cristiana y se introdujo en la liturgia. Como afirma Klaus Reinhardt al respecto:

En el año 852 un sínodo en Reims, bajo la presidencia de Hincmaro, decidió que los clérigos habrían de aprender de memoria el símbolo de Atanasio y explicarlo a los fieles. El símbolo servía pues, sobre todo, para la catequesis de clérigos y de laicos. Por ello se le asignó una función importante dentro de la liturgia. Desde el siglo VIII aproximadamente contienen los *Salterios*, además de los Salmos de David y otros himnos (cánticos bíblicos, *Te Deum*, *Pater noster*, *Gloria*, *Symbolum apostolicum*, *Symbolum Nicaenum*³²⁷), también el *Symbolum Quicumque*. Como salmo o himno de Atanasio se vino cantando desde esa fecha en el oficio litúrgico, normalmente el domingo a la hora de prima; en el movimiento de reforma de Cluny, incluso se cantaba todos los días³²⁸.

Curiosamente, Pedro de Osma, profesor de Teología y Filosofía en la Universidad de Salamanca desde el año 1458 a 1478 escribió un comentario a dicho símbolo basándose en la autoridad de Santo Tomás, texto que, sin duda alguna Encina debió conocer no solo por proximidad, sino por ser el primer libro de teología impreso en España. Al igual que Pedro de Osma, y siguiendo la estela de dignificación de la lengua castellana propuesta por su maestro Nebrija, Encina decide traducir dicho himno latino a lengua vernácula. Por tanto, la pieza que sigue viene a corroborar la viabilidad de la lengua castellana a la hora de tratar los temas de mayor dignidad y altura como pueden ser la fe o el misterio trinitario. Asimismo, sabemos que se han conservado dos comentarios más al símbolo *Quicumque* en castellano anteriores al de Pedro

³²⁶ «El Padre en el centro.

El Hijo en la periferia.

El Espíritu Santo entre ambos.

Todos en Uno siempre». (II, 82') Louis Cattiaux, *El Mensaje Reencontrado*, Arola Editors, Tarragona, 2000, p. 43.

³²⁷ Precisamente, Encina traduce del latín al castellano o parafrasea muchos de estos himnos.

³²⁸ Klaus Reinhardt, *Pedro de Osma y su comentario al símbolo "Quicumque"*, Joyas bibliográficas, Madrid, 1977, p. 31.

de Osma. Uno, según confirma Reinhardt, se encuentra en el tratado conocido como *Splendor fidei* de Petrus Optensis y es de 1455, y otro, anónimo, de 1459. De igual modo, parece también que en vida de Encina se escribieron otros dos comentarios más a dicho símbolo atribuidos, uno de ellos a Pedro de Castrovol y el otro, fechado en 1492, asignado a Ladislai de Temesvar. Con todo, y teniendo presente dichos antecedentes, podríamos decir que, particularmente, esta pieza del *Cancionero* enciniano constituye una traducción literal del texto latino primigenio, ya que, a pesar de ciertas licencias, Encina decide seguir fielmente el texto original. Como vemos, nuestro autor mantiene, por ejemplo, la estructura binaria del texto al exponer, desde el primer verso al 116, toda la materia referente a los llamados artículos de fe, y, del 117 en adelante todo aquello relativo a la encarnación del Hijo de Dios³²⁹.

Antes de abordar ciertos aspectos de la primera parte de dicha composición, cabe señalar que el texto original del *Quicumque* fue escrito para apuntalar y exponer los principales presupuestos de la fe cristiana como reacción a la herejía arriana. Por ello, dicha pieza se presenta como el texto en el que se esclarecen todas las dudas en torno a los principales misterios que cimientan la fe católica: la Trinidad y la Encarnación. De ahí que, en este primer ciclo, Encina, teniendo siempre presentes las enseñanzas de San Agustín y Santo Tomás, poetice, en lengua castellana, la unidad de las tres Personas del Dios cristiano e insista en la necesidad de diferenciar dos conceptos tales como «esencia» y «persona»³³⁰.

³²⁹ «La investigación reciente ha intentado llevar un poco más de luz a este tipo de confesión bipartita representado en el símbolo *Quicumque*. En las controversias con el arrianismo la Iglesia no se podía contentar con una confesión de fe que se limitase a dar testimonio de la triple operación divina en la creación, redención y glorificación, pues esto es lo que venía haciendo el tripartito *Símbolo Apostólico*. Ahora se trataba de cimentar la triple operación divina en la esencia trinitaria de Dios. Así se llegó a una nueva forma del credo que antepone a la exposición de la historia de la salvación un tratado sobre la vida interna del Dios trinitario. Este tipo de credo bipartito sobre una base trinitaria y cristológica tiene su origen en España. El primer documento es una confesión de fe de Gregorio de Elvira compuesta hacia 382. Otros testimonios se encuentran en el Tomus del papa español Dámaso y en el símbolo del primer concilio de Toledo (400). Esta forma de credo se fue extendiendo desde España hacia la Galia e Italia». *Ibid.*, p. 32.

³³⁰ «La Trinidad no es ni modalista ni tri-substancial (tri-teísta). Debemos tener siempre presente que es muy difícil evitar el modalismo cuando, en un intento de explicar el misterio trinitario, se parte de la idea de Ser, identificando así por una simple ecuación er y Dios. Si en

Y la fe de la verdad
 es ésta que aquí tenemos:
 que un Dios en Trinidad,
 Trinidad en unidad,
 con todas fuerças onrremos,
 no por eso confundiendo
 las personas, ni mezclando,
 ni la sustancia apartando
 ni la sustancia dividiendo.³³¹

Tal distinción fue uno de los principales debates abordados por la teología medieval, y, aunque nuestro autor nos presente sencillamente una traducción, en ella podemos apreciar la influencia tomista, sobre todo en aquellos versos en los que queda fijada la distinción entre las tres Personas que conforman la divinidad. Según Santo Tomás, las tres Personas (Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo) comparten la misma esencia, y, por tanto, gozan de igual gloria, majestad, eternidad, divinidad y omnipotencia. Por ello, Encina, en su versión del *Quicumque*, nos regala expresiones como las siguientes: «es del Padre e hijo en punto/ y Espíritu Santo junto,/ y igual gloria y magestad»(vv.25-27), o, también: «Qual es el Padre eternal/ tal el Hijo, y ellos dos/ y el Santo Espíritu tal»(vv.28-30).

Por tanto, podríamos decir que uno de los objetivos que parece perseguir el poeta salmantino a la hora de traducir dicho himno a lengua vernácula, es el de sumarse a una tradición teológica— de corte medieval— basada en el estudio exegético de los textos patrísticos, y, también, a otra, algo más renacentista, fundamentada en el intento de aproximar el discurso religioso al pueblo mediante la traslación al castellano de aquellos textos en los que quedan fijados los conceptos que fundamentan el catolicismo. Pues, como ya advirtió en su momento Raimon Panikkar a propósito de la Trinidad:

Desde el punto de vista doctrinal, el progreso especulativo en el acercamiento al misterio trinitario no se vio suficientemente acompañado por un progreso correspondiente en la experiencia mística de este misterio y tuvo poca influencia

realidad hay un solo Dios, sólo puede haber un sólo Ser, y puesto que las tres Personas no pueden ser tres seres, no queda otra alternativa que la de que sean «tres» participantes en el Ser, un Ser que se divide en tres «perspectivas» internas a su propio Ser». Raimon Panikkar, *La Trinidad; Una experiencia humana primordial*, Siruela, Madrid, 1998, p. 81.

³³¹ Rambaldo, *op. cit.*, p. 160.

sobre la vida y la adoración del cristiano. Oriente y Occidente estuvieron divididos en lo referente a este punto; mientras que para muchos la Trinidad llegó a ser en la práctica un ídolo triple, para otros cedió progresivamente su lugar, incluso en la oración, a la llamada «naturaleza divina», con la continua tentación de relegar el misterio de la Trinidad a un inefable más allá de ella misma (un *divinitas* por encima del Padre).³³²

A partir del verso 117, Encina, siguiendo la estructura original del Símbolo Atanasiano, deja de un lado la reflexión en torno al concepto de Trinidad para centrarse en la explicación del proceso de encarnación de Cristo, ya que dicho episodio bíblico es el que define el sentir cristiano y fundamenta su fe. De ahí que en la pieza localicemos versos como los siguientes: «Necesario es de razón/ a la salud eternal,/ que crea la Encarnación»(vv.117-119). Como vemos, y al igual que apuntábamos a propósito del poema a la *Natividad de nuestro Salvador*, Encina vuelve a manejar el término «sustancia» para hacer entendible la doble naturaleza del Hijo de Dios, pues, en él se combinan análogamente la condición humana y la divina.

Dios es, de Dios sustanciado,
de la sustancia del Padre,
ante siglos engendrado
y en este siglo humanado
de sustancia de su madre,
es perfecto Dios y hombre,
hombre de alma racional,
hombre de carne humanal,
es hombre y hombre su nombre.³³³

Sin duda alguna, dicha versión del símbolo *Quicumque* nos permite conocer cuáles eran los puntos de mayor discusión escolástica a finales del siglo XV, y, de igual modo, gracias a dicha traducción y a los comentarios hechos en fechas próximas podemos corroborar la preocupación general porque se tuviera fe en la Trinidad y en la Encarnación, a pesar de constituir dos realidades de gran dificultad y abstracción. Hoy por hoy no conocemos las causas que llevaron a Encina a traducir éste y otros textos litúrgicos; no sabemos si fueron fruto de un encargo, ejercicios académicos o el resultado de un proyecto artístico y vital, pero, sin duda alguna, el carácter didáctico de

³³² Panikkar, *op. cit.*, p. 47.

³³³ Rambaldo, *op. cit.*, p. 164.

dicha pieza y el hecho de que fuera un texto consagrado al canto litúrgico le convierten en un texto muy afín al programa artístico enciniano.

5.19-. MISERERE MEI DEUS, ETC.³³⁴

Tras su versión del símbolo *Quicumque*, Encina nos ofrece una traducción³³⁵ del salmo 51 del Antiguo Testamento – la composición más traducida del Salterio-. Dicho salmo, que evidentemente destaca por su carácter penitencial, suele cantarse durante la Semana Santa, específicamente en laudes. La tradición ha atribuido este texto del Salterio a David pues, sus versos, parecen ser el fruto del arrepentimiento del monarca tras haber pecado con Betsabé y mandado matar a su esposo Urías. La reprehensión del profeta Natán sería lo que habría llevado a David a componer dicha oración. Como se desprende tanto del texto bíblico en latín como de la traducción que Encina incluye en su *Cancionero*, el *Miserere* es el himno del arrepentimiento y de la meditación en torno a la propia culpa³³⁶. Ciertamente, si reparamos en el propio texto apreciamos cómo éste se organiza siguiendo el esquema de dolor y arrepentimiento por el pecado cometido, solicitud del perdón divino, gratitud por la misericordia del Señor y alabanza de su bondad y poder.

Al constituir un canto de súplica y contrición, no es extraño que en él aparezcan metáforas médicas o imágenes relacionadas con la limpieza del alma que Encina consigue dejar fijadas en su versión castellana³³⁷. En la pieza que sigue, apreciamos que el hombre, al arrepentirse y reconocer sus faltas,

³³⁴ «Señor, Señor, Dios misericordioso y clemente tardo a la cólera y rico en el amor y fidelidad, que mantiene su amor por mil generaciones, que perdona la iniquidad, la rebeldía y el pecado». Ex., 34, 6-7.

³³⁵ De nuevo, una traducción como la del *Miserere* pone de manifiesto la exactitud y rigor con los que Encina llevó a cabo la sección de traslaciones de himnos del *Cancionero*. En palabras de Rafael Luna: «Entre sus traducciones bíblicas, merece especial atención la del salmo *miserere*, que nos vamos a permitir trasladar íntegramente, tanto por la pureza y corrección con que está vertido al castellano, como por la exactitud con que están conservados los conceptos originales». Luna, *Juan de la Encina, op. cit.*, pp. 462-463.

³³⁶ «Frente a los evangelios, centrados en la vida de Cristo, el Antiguo Testamento proporciona un modelo de pecador arrepentido y suplicante que reclama en sus plegarias los actos de la justicia divina. Ello ocurre de modo máximo en el canon de los Salmos penitenciales, constituido desde el siglo IV, donde el salmista implora el perdón por sus faltas. El Salterio en su conjunto, y muy especialmente esos siete Salmos, constituye el primer devocionario para el cristiano, el devocionario revelado». Núñez Rivera, *op. cit.*, p. 113.

³³⁷ «En estas condiciones desfavorables el salmista se dirige humilde al «Santo padre», con la súplica de un perdón reconfortante, que se patentiza en términos como *salud* o *sanidad*, en correspondencia con la metáfora de su propia dolencia. Si la imagen del pecador adquiere los visos de un enfermo a causa del pecado, la figura de Dios se nos muestra como juez implacable, pero justo, de la conducta humana». *Ibid.* pp. 114-115.

«porque mi maldad malvada/ yo la confieso y la digo»(vv.13-14), solicita humildemente a Dios que cure su dolor y le purifique:

[...] rociarme has Tú, Señor,
y lavarme has con ysopo,
será más blanco quel copo
de la nieve mi blancor.³³⁸

Sin duda, el *Miserere* es un himno muy afín a ciertos pasajes evangélicos, ya que, en él, los exégetas han reconocido el perdón de los pecados que suponen la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Por ello, se cree que en la época debía cantarse en maitines, instante en que renace el sol. En la tercera estrofa, apreciamos ciertas referencias al pecado original, a una culpa no solo personal, sino intrínseca a lo humano: «en maldades concebido,/ y en pecados dolorido/ mi madre me concibió»(vv.22-24). Por tanto, dada su afinidad con ciertos episodios de la vida de Cristo desarrollados por Encina en poemas anteriores, y teniendo muy presente que el *Miserere* debió de ser uno de los textos más expuestos en la liturgia, y recogido, a su vez, en breviarios, libros de horas o devocionarios, no es extraño que el autor del *Cancionero*, en su afán de actualizar la palabra sagrada, se esmerara en la traducción de dicho himno bíblico.

Ciertamente, la traducción del Salterio fue tarea practicada por muchos poetas de cancionero a pesar de que fue prohibida en numerosas ocasiones por su evidente relación con el judaísmo. A finales del siglo XV autores como Encina, Guillén de Segovia o Mosén Gaçull se aventuraron a traducir y glosar ciertos salmos, confirmando así, la familiaridad de los poetas de la Baja Edad Media con el texto bíblico. En este caso, Encina nos ofrece una traducción fidedigna del texto latino, aunque se sabe que –fuera del *Cancionero*–, también se le atribuye la traducción, en clave paródica, de varias piezas del Salterio. Como afirma Núñez Rivera a propósito de este poema:

La versión literal y las variaciones en clave erótica, constituyen, por tanto, las dos caras de un mismo fenómeno de recreación del texto bíblico, que llegan a

³³⁸ Rambaldo, *op. cit.*, p. 167.

compartir incluso el mismo espacio manuscrito o impreso. Y no es sólo cuestión de un idéntico medio de cauce material. La prueba palmaria de esta coexistencia acontece en la obra poética de un autor tan proteico como Juan del Encina, que combina la versión en seso del *Miserere* con la traslación paródica de varios Salmos del oficio de difuntos³³⁹.

³³⁹ Núñez Rivera, *op. cit.*, pp. 111-112.

5.20-. *BENEDICTUS DOMINUS DEUS ISRAEL, ETC.*

En este caso, Encina nos presenta de nuevo otra traducción de un himno bíblico: el *Cántico de Zacarías*, oración que localizamos en el Evangelio de Lucas³⁴⁰ y que solía recitarse diariamente para concluir el oficio litúrgico. Al igual que apuntábamos en relación a la composición anterior, en este poema apreciamos la tendencia de nuestro autor a traducir textos litúrgicos en lo que se pone de manifiesto la actitud misericordiosa del Dios cristiano. Ciertamente, los textos escogidos por Encina para llevar a cabo su traducción son obras muy acordes a la actitud sermonaria desplegada en el resto de poemas sacros del *Cancionero* y, en este caso, el *Benedictus Dominus Deus Israel* le ofrece a Encina la posibilidad de resaltar el amor y la justicia de Dios, dos de los aspectos de la divinidad más ensalzados por los franciscanos. La clemencia, la bondad y la justicia de Cristo es tal que, a pesar de que el pueblo judío niegue su soberanía, no olvida todas y cada una de las promesas hechas a su pueblo:

Según antes Él habló
por boca de sus profetas,
sus promesas muy perfetas
como dixo las cumplió;
de los que mal nos querían
salud y vitoria ovimos,
de aquéllos la conseguimos
que enemistad nos tenían.³⁴¹

Con todo, en la traducción que sigue observamos también esa actitud reconciliadora entre Antiguo y Nuevo Testamento tan propia de los humanistas, y el empeño que anteriormente indicábamos a propósito de Encina y sus contemporáneos por conectar lo dicho en el Antiguo Testamento con la palabra evangélica³⁴².

³⁴⁰ Lc., 1, 68-79.

³⁴¹ Rambaldo, *op. cit.*, p. 169.

³⁴² «En algunos de estos poemas encontramos cierta ansia por fundir en forma continuada el Antiguo y el Nuevo Testamentos. A la manera de los que se valen de la Biblia para hacer poesía, Encina se esfuerza por conectar y relacionar lo hebreo con lo cristiano por medio de paráfrasis y comparaciones tomadas del Génesis, del Eclesiastés, del Éxodo, de los Números, del Libro de los Jueces, etc. En profecías y prefiguraciones de Cristo y de la Virgen María desfilan, entre otros, Elías, Isaías, Abel, Noé, Abraham, Isaac, Rebeca, Jacob, José, Arón,

Por misericordia obrar
con nuestros padres, por tanto,
de su testamento santo
se quiso Dios acordar,
que jurado lo tenía
a nuestro padre Abrahán,
grandes promessas están
que a nosotros se daría.

Por todo ello, y por constituir uno de los cánticos más elementales de la liturgia medieval, cobra plena significación que dicha oración, compuesta para alabar, una vez más, las excelencias del Hijo de Dios y su venida, sea uno de los textos escogidos por el autor salmantino para componer su sección de himnos litúrgicos traducidos del *Cancionero*.

Por último, y en cuanto a su organización formal, cabe destacar que, como advirtió el profesor Bustos Táuler, el poeta introduce dos de los doce versículos que constituyen dicho himno evangélico en cada una de las estrofas:

Es interesante notar que los doce versículos que ocupa el *Benedictus* los distribuye Encina en las seis coplas de su traducción, a razón de dos versículos por cada copla; es un esquema prefijado que ya hemos visto para la traducción del *Miserere* y que utilizará nuestro poeta en las otras dos versiones de textos de la Vulgata³⁴³.

Gedeón, Josué, Gabaón, David, Salomón, Ezequiel, Daniel, Zacarías, etc. Encina no es original en este tipo de enumeraciones de precedentes bíblicos. En su época, hace constar Le Gentil, se siente placer en oponer un "credo profético" al "credo apostólico". Rambaldo, *El Cancionero de Juan del Encina...*, p. 23.

³⁴³ Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 118.

5.21-. *MAGNIFICAT ANIMA MEA, ETC.*

Tras el *Benedictus Dominus Deus Israel*, Encina introduce en el *Cancionero* la traducción del *Magnificat*, cántico que, de nuevo, tiene su origen en el Evangelio de Lucas. Esta vez, dicho canto suele entonarse en vísperas y es uno de los himnos mariológicos más trascendentes de la liturgia de las Horas de la Virgen. Asimismo, la mayoría de exégetas y especialistas en dichas cuestiones han defendido que en él se reproducen con exactitud las palabras de alabanza pronunciadas por la Virgen en su trayecto a casa de su hermana Isabel, estando ambas encinta. A su vez, es un texto en el que, a pesar de su primicia, –recordemos que, en ese momento, Jesús aun está en el vientre de su madre–, constituye un testimonio en el que se anticipan ya los rasgos esenciales del reinado de Cristo y sus bienaventuranzas. En la tercera y la cuarta estrofa, apreciamos cómo, por ejemplo, se prefiguran algunas de las enseñanzas que más tarde predicará Jesús como la humildad, la sencillez y el despojamiento:

[...]su poderoso poder
en su brazo le mostró,
los sobervios desechó
y esparzió de su querer.

Derrocó los poderosos
de la silla donde estaban,
ensalçó los que mostravan
ser humildes, temerosos,
a los que estaban hambrientos,
de muchos bienes hartó,
ninguna cosa dexó
a los ricos avarientos.³⁴⁴

Tal y como apuntábamos con anterioridad, la Virgen encarna en sí misma cada una de las bienaventuranzas proclamadas por su hijo, y, precisamente, esa perfección y humildad que la define «miró mi gran humildad»(v.10) es lo que lleva a Isabel a llamarla premonitoriamente bendita «me dicen todos bendita»(v.12), y a que, históricamente, el comportamiento de

³⁴⁴ Rambaldo, *op. cit.*, p. 172.

la Virgen se haya tomado como verdadero prelude del mensaje crístico. Por este mismo motivo, apreciamos que el *Magnificat* constituye, por tanto, un canto de alabanza a Dios. La Virgen, siendo consciente de que Dios la ha elegido para encarnar a su hijo por su austeridad, sencillez, humildad y bondad, le ofrece a su padre y esposo un cántico de sentido agradecimiento. De ahí que ya en la primera estrofa advirtamos el carácter alegre y gozoso que definirá toda la composición:

La mi ánima engrandece
y alaba, con gran firmeza,
al Señor y su grandeza
que toda gloria merece;
y alegróse en gran manera,
con gran gozo y alegría,
mi espíritu y alma mía
en Dios, mi salud entera.³⁴⁵

Con este texto de devoción mariana se vuelve a insistir en la condición ejemplar de la Virgen y, también en el cariz misericordioso del Dios cristiano. Por ello, y como advertíamos a propósito de los dos poemas anteriores, en la última estrofa consideramos que vuelve a insistirse en que la llegada de Jesús trae la esperanza para el pueblo de Israel³⁴⁶, pues supone el cumplimiento de las profecías anunciadas en el Antiguo Testamento y de las promesas que Yahvé le hizo a Abraham:

A su buen siervo Ysrael
con amor lo recibió
porque dél se recordó
la misericordia dél,
según habló ciertamente
en los siglos ya passados

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 171.

³⁴⁶ El hecho de que Encina seleccione himnos y oraciones en los que se enfatiza la redención para el pueblo de Israel en el *Cancionero* junto a ciertos aspectos tanto de su vida como su obra, ha llevado a ciertos especialistas como Ana María Rambaldo a sospechar que el origen del autor del *Cancionero* podría ser converso: «Sobre su obra literaria abundan también los interrogantes. En medio de su falta de profundidad de sentimiento religioso podría llamarnos la atención su deseo de mostrar erudición así como su elección de temas que acentúan el profetismo hebreo y el perdón para Israel; la ironía de algunos poemas podría inclinarnos a pensar que la utiliza para expresar su insatisfacción ante las condiciones sociales en que debía vivir; su creación del rústico podría ser una reacción de protesta velada contra un estado de cosas que permitía el encumbramiento de un elemento ínfimo de la sociedad en base a su "limpieza de sangre"». Rambaldo, *El Cancionero de Juan del Encina...*, pp. 13-14.

a nuestros padres onrrados,
Abrahán y a su simiente.³⁴⁷

³⁴⁷ Rambaldo, *op. cit.*, p. 172.

5.22-. *NUNC DIMITTIS, ETC.*

Tras la traducción de los himnos *Benedictus dominus Deus y Magnificat anima mea*, Encina completa el ciclo de cánticos evangélicos con la paráfrasis del *Nunc dimittis*, también conocido como cántico de Simeón. Dicho himno hace referencia a las palabras que Simeón le dirige a Dios en el templo tras tomar al niño Jesús entre sus brazos, pues, según el texto bíblico, el Espíritu Santo le había revelado que no moriría hasta que no viera al Salvador con sus propios ojos³⁴⁸. De nuevo, valoramos que Encina escoge otro de los cánticos que aparecen en el Evangelio de Lucas con el propósito de ensalzar la figura de Cristo como la culminación de las profecías mesiánicas judaicas:

[...] le posiste y le mostraste,
lumbre de clara vitoria
para gran revelación,
de las gentes salvación,
de Ysrael, tu pueblo, gloria³⁴⁹.

La entrada de Jesús en el templo y el hecho de que Simeón reconozca en el hijo de María al Mesías esperado, supone el cumplimiento de las promesas hechas por Dios a su pueblo y, por ello, no es casual que la oración dé comienzo con el vocablo «Agora», pues, con él, parece sugerirse el fin de la espera mesiánica y el comienzo del reinado del Hijo. En el poema, estimamos que Jesús es descrito en términos de «lumbre»(v13.), «revelación»(v.14) y «salvación»(v.15), pues, según los texto evangélicos, Él es la realización de los juramentos anunciados por el Padre a su pueblo en el Antiguo Testamento. Precisamente, en dicho cántico se pone de manifiesto una de las principales virtudes de la divinidad: la justicia; atributo que aparece exaltado en las primeras palabras pronunciadas por Simeón: «Agora que ya cumpliste/ tu palabra, mi Señor»(vv.1-2). Gracias al encomio de Simeón hacia su Dios, el

³⁴⁸ «Ahora, Señor, según tu promesa, puedes dejar ir en paz a tu siervo, porque *vieron* mis ojos *tu salvación*, la que tu preparaste a la vista de todos los pueblos: luz para iluminar a las naciones y gloria de tu pueblo Israel». *Lc.*, 29-32.

³⁴⁹ Rambaldo, *op. cit.*, p. 172.

Nunc Dimittis se convierte en un cántico de alabanza esperanzador en el que queda fijada la equidad y la unidad de las tres personas que conforman al dios cristiano y la perdurabilidad del Padre en el Hijo, a pesar de su negación por parte del pueblo judío:

¡Gloria sea, en dulce canto,
al Padre muy poderoso,
gloria al Hijo glorioso,
gloria al Espíritu Santo,
según era así tan bien
en principio, agora sea,
y siempre gloria posea
y en todos siglos, amén!³⁵⁰

Específicamente, la traducción que nos presenta Encina de dicho himno evangélico –texto que, al igual que los que le acompañan en el *Cancionero*, se inscribe en la Liturgia de las horas, (concretamente en las Completas) destaca por su fidelidad a la versión latina y, con ella, el autor salmantino parece seguir la estela de traslaciones al castellano del *Nunc Dimittis* iniciada tanto por San Buenaventura en su obra *Contemplación*³⁵¹ como por Ludolfo de Sajonia en su *Vita*. Asimismo, en las *Coplas de Vita Christi* de Mendoza localizamos también una paráfrasis de dicho cántico en las coplas 286 y 287³⁵² bajo el epígrafe: «Pone el canto de "Nunc Dimittis" que entonce dixo Symeon». La del franciscano, a diferencia de la presentada por Encina es una versión más libre, y el alejamiento del original latino le permite a Mendoza ofrecer una adaptación más lírica del discurso. En cambio, en el texto que sigue, Encina parece querer presentar, más bien, un ejercicio riguroso de traducción del texto latino en el que quede fijado de la manera más fidedigna y exacta posible, tanto el alcance significativo como el arreglo compositivo del escrito original.

³⁵⁰ *Idem.*

³⁵¹ *Vid.* San Buenaventura, *Obras de San Buenaventura: edición bilingüe*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967-1968.

³⁵² «Agora dexa, Señor,/ en tu paz y sosiego/ al tu viejo peccador;/ agora ya, redemptor,/ syquiera me muero luego,/ pues que ya mis ojos vieron,/ mis potencias adoraron/ al que nunca merescieron,/ aal que syempre te pedieron,/ al que fasta aqui esperaron,/ el qual delante la cara/ de todo el pueblo paraste;/ el qual sy no encarnara/ la gente no se saluara/ que en Adan tu condenaste,/ mas la luz resplandeciente/ deste nuestro Hemanuel/ alumbra toda la gente/ a gloria muy excelente/ del tu pueblo de Israel». Rodríguez Puértolas, *op. cit.*, pp. 458-459.

5.23-. AVE MARIS STELLA, ETC.

El *Ave maris stella* es otro de los himnos medievales dedicados a la Virgen María cantado en la Liturgia de las Horas, específicamente, en vísperas. La mayoría de críticos atribuyen dicho texto a Venancio Fortunato, aunque su autoría no está clara del todo. Ciertamente, el texto que sigue presenta ciertas incógnitas ya desde el mismo título, ya que se cree la expresión «maris stella» podría haber sido el resultado del error de un copista. Tradicionalmente, dicha expresión se ha atribuido a San Jerónimo y parece que, con ella, este autor se habría referido a la Miriam que aparece en los Evangelios como *gota de mar*, «stilla maris», y un copista posterior habría anotado en su lugar «stella maris», *estrella de mar*, condicionando, de este modo, la aparición de esta imagen de la Madre de Dios³⁵³. Al margen de esta posible equivocación, lo cierto es que el emblema de la Virgen como estrella de mar se asoció inmediatamente a la imaginería marítima que comentábamos a propósito de otras composiciones sacras del *Cancionero* como *En alabanza y loor de la gloriosa Reyna de los cielos*. Específicamente, en este poema, la Virgen se toma como la estrella que guía a los navegantes en sus andanzas por el mar; como el faro que indica el camino de llegada al Cielo o a buen puerto: «y al tiempo de la partida/ el camino nos segura»(vv.43). Con todo, advertimos también que el carácter ejemplar de María como ser humano sublimado es lo que parece determinar la composición del siguiente himno, pues, cada una de las imágenes está dispuesta para enfatizar dicha condición de la Madre de Dios. Por ejemplo, en el verso 15 vemos que Encina vuelve a servirse de la paronomasia Ave/ Eva para ensalzar el papel de María como ideal humano³⁵⁴. De esta manera, vemos cómo la Virgen se toma como esa nueva Eva capaz de encarnar en si misma el estado edénico perdido por el pecado de los primeros padres: «mudando por Eva, Ave,/ de tristura en alegría»(vv.15).

³⁵³ Vid. Marina Warner, *Tú sola entre todas las mujeres: el mito y el culto de la Virgen María*, Taurus, Madrid, 1991.

³⁵⁴ Vid. nota al verso 42 de *La Natividad de nuestro Salvador*.

Pero, quizás, las imágenes que mejor definen la esencia misma de la Madre de Dios son aquellas en las que se la trata en términos de «llave» o «puerta». Por un lado, María, al seguir con determinación, amor y fe cada una de las máximas expresadas por su hijo, es la llave que permite desencadenar los grilletes de aquellos que están sumidos en el pecado y la ignorancia. En los versos que van del 17 al 19 leemos: «Y desata las cadenas/ a los presos por tus ruegos,/ da claridad a los ciegos»(vv.17-19). Como vemos, María ciertamente es el camino al padre³⁵⁵, pues ella, con su ejemplo, es quien nos da las claves para que logremos liberarnos de todas aquellas ataduras que nos alejan de Dios. La Virgen, al concentrar en su persona cada una de las bienaventuranzas le demuestra a la humanidad su capacidad de dejar de ser barro – en este caso representado por Eva- para convertirse en carne que alberga a Dios.

Tomando, Virgen María,
con muy santa devoción
aquella salutación
que el ángel Gabriel decía,
paz, Señora, nos envía
pues de la paz eres llave,
mudando por Eva, Ave,
de tristura en alegría.³⁵⁶

Por otro lado, en la pieza que sigue, y en muchas otras de la sección sacra del *Cancionero*, advertimos que la Virgen no solo se toma como «llave», sino que ella misma constituye la entrada, la puerta del Paraíso. En los versos que van del 6 al 8 Encina plasma dicha concepción en lengua vernácula a la perfección: «aunque nacida en el suelo/ eres la puerta del cielo,/ y ella es tú y tú eres ella»(vv.). Como es sabido, Cristo al sufrir, morir y resucitar por los hombres no solo redime a la humanidad por sus pecados, sino que le permite volver al Padre. Y es que, precisamente, la finalidad de la Encarnación no es otra que la de abrir las puertas del Cielo para que el hombre vuelva a religarse a Dios. Por tanto, resulta lógico que la tradición haya asociado la imagen de Cristo a la de «puerta». Igualmente, María, tanto por su condición carnal, como

³⁵⁵ «Nadie podría llegar hasta Dios sin pasar por la santa Madre universal». Cattiaux, *op. cit.*, p. 77.

³⁵⁶ Rambaldo, *op. cit.*, p. 174.

por su excelencia y su lealtad a Jesucristo se ha tomado como una cara de la misma moneda. De ahí que, en la mayoría de himnos u oraciones marianas, la Virgen es llamada «puerta del cielo». Por ello, resulta evidente que, desde siempre, los exégetas hayan visto este pasaje del *Cantar de los Cantares* una *pre-figuración* de la Madre de Dios:

¡Ábreme, hermana mía, amada mía,
paloma mía, inmaculada mía!
Que está mi cabeza cubierta de rocío
y mis cabellos de la escarcha de la noche³⁵⁷.

Son muchos los ejemplos en los que Encina se refiere a María en términos de *porta coeli*, y, de nuevo, su lectura de la obra de fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino resulta fundamental. Ambos autores desarrollan dicha imagen en sus poemas, pero, específicamente, fray Ambrosio nos regala algunos versos al respecto de una sutileza y significación sin precedentes. Así, en su *Cancionero* apreciamos cómo la Madre de Dios no solo es «puerta», sino también «quicial», ese pequeño espacio situado inmediatamente antepuesto al portón de entrada a la casa del Padre:

Tú, señora, de contino
eres remedio sobrado,
todo el bien de ti nos vino,
tú nos abriste el camino
que Eva tuvo cerrado;
tú, señora, eres muy cierta
gloria de nuestro pesar,
porque clara y descubierta
eres el quicial y la puerta
por donde habemos de entrar³⁵⁸.

³⁵⁷ Cantares, 5: 2-6.

³⁵⁸ Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 135.

5.24-. *QUEM TERRA PONTUS, ETC. Y O GLORIOSA DOMINA, ETC.*

El poema que sigue, junto al que Encina sitúa justamente después, titulado *O Gloriosa Domina*, conforman, según la versión de Venancio Fortunato, un mismo himno de alabanza a la Virgen. La primera parte, titulada *Quem terra pontus* correspondería a maitines, en cambio, *O gloriosa Domina* a laudes. En la primera sección, compuesta por cuatro estrofas, apreciamos cómo se ensalza el papel de madre de María, específicamente su condición de receptáculo que alberga al Hijo de Dios:

Bendita por la embajada
celestial, de gran espanto,
que por Espíritu Santo
fuese virgen y preñada,
cuyo vientre fue morada
del Hijo de Dios amado,
de las gentes desseado,
venida muy desseada.³⁵⁹

Como vemos, y como se desprende de esta primera parte, la Virgen merece ser loada por su propiedad de «embaxada» de la divinidad en la Tierra y, su vientre, por ser «morada» y «arca» del Hijo de Dios encarnado:

Aquél que por su mandado
fueron las cosas criadas,
en sus entrañas sagradas
la Virgen trae encerrado.³⁶⁰

De igual modo, en la segunda parte apreciamos también cómo la Madre de Dios sigue enaltecándose por ser criadora de Jesús: «tú criaste, Emperadora,/ con leche de gran primor/ a tu mesmo Criador»(vv.5-7). Para este propósito, advertimos que, de nuevo, se acude a la figura de Eva para honrar la superioridad humana de la Virgen: «Y lo que por maldición/ perdimos por Eva, triste,/ tú, Señora, nos lo diste»(vv.9-11), y, también, denotamos que la imagen de María como «puerta» o «ventana» resulta ser uno de los emblemas a los que más recurren los artistas a la hora de representar y describir la

³⁵⁹ Rambaldo, *op. cit.*, p. 177.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 176.

trascendencia tanto histórica como alegórica de la Madre de Dios. En palabras de Ana Ávila:

La ventana simboliza receptividad; es, como indica Panofsky, símbolo acreditado de la «gracia iluminante», y algunos pintores le dedican extraordinaria importancia en el contexto de la obra, de tal manera que en ella se llega a situar el punto de fuga, con lo cual la perspectiva se plantea como «forma simbólica» (Berruguete, *Anunciación*, Cartuja de Miraflores). Al respecto, recordemos los versos de Juan del Encina en su himno *O gloriosa Domina*³⁶¹.

³⁶¹ Ávila, *op. cit.*, p. 68.

5.25-. *MEMENTO SALUTIS AUTOR, ETC.*

A continuación, nuestro autor presenta la traslación al castellano de otro de los himnos cristianos atribuidos a la pluma de Venancio Fortunato: el *Memento salutis Autor*³⁶². Dicho texto, según el breviario romano, corresponde al oficio parvo de la Virgen, y generalmente suele recitarse en las completas. De nuevo, advertimos que el autor salmantino escoge otro de los cánticos pertenecientes al oficio de las horas de la Virgen demostrando, de este modo, su propensión al asunto mariológico; afición que, entre otras motivaciones, vendría determinada por la devoción de doña Isabel de Pimentel a la figura de la Madre de Dios, tal y como hemos comentado anteriormente.

Al igual que apuntábamos en relación al resto de traslaciones de himnos, en este caso Encina lleva a cabo una maniobra de acomodación del texto latino a la lengua castellana que destaca por su apego al original y por su sencillez, pues apreciamos que en él no se pretende glosar dicho cántico, sino presentar, simple y llanamente, una versión castellana lo más exacta y leal posible al texto en latín. Por ello, en solo tres estrofas, Encina deja fijada, en lengua vernácula, la alabanza de las virtudes marianas que supone el *Memento salutis Autor*. Gracias a su versión, contamos con una de las primeras traducciones en lengua castellana de dicho himno en la que logra actualizarse el mensaje de la condición humana de Cristo, la naturaleza inmaculada de la Virgen (antes y después de la Concepción), y su asiento como receptáculo de todas y cada una de las bienaventuranzas:

¡O María, muy graciosa,
Madre de gracia y concordia,
Madre de misericordia,
muy misericordiosa!, [...] ³⁶³

³⁶² En su versión de las obras encinianas completas Rambaldo apunta: «Ésta es una paráfrasis de la tercera estrofa del himno «Christe Redemptor omni»». Rambaldo, *op. cit.*, p. 178.

³⁶³ *Ibid.*, p. 179.

5.26-. *VEXILLA REGIS, ETC.*

El *Vexilla regis*, es uno de los himnos de mayor importancia de la liturgia cristiana latina. Se sabe que fue compuesto por Venancio Fortunato en el año 569, junto con el *Pangue Lingua* por petición de Santa Rudegunda con motivo de la recepción, el día 19 de Noviembre, de una reliquia de la Vera Cruz enviada por el Emperador Justino II al monasterio Saint-Croix en Poitiers³⁶⁴. Según el breviario romano, dicho cántico corresponde a vísperas y suele entonarse tanto en la liturgia del Viernes Santo³⁶⁵ como en la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz celebrada el 14 de Septiembre.

La elección de dicho himno por parte de Encina para llevar a cabo su traducción no resulta extraña, pues, en un poema como el titulado *Al Crucifijo*, advertíamos ya el interés de nuestro autor por exaltar poéticamente la cruz como símbolo del triunfo de Cristo sobre los pecados de la humanidad. En ambos casos, apreciamos cómo la cruz, – término que Encina escribe deliberadamente en mayúscula-, junto con los otros elementos de la Pasión, como pueden ser los clavos, la lanza o el flagelo³⁶⁶, se toman como las armas de las que se sirve Jesucristo para lograr vencer todos los pecados del mundo, encarnados, tradicionalmente, en la figura de Lucifer, morador del Infierno. A este tenor, cobra pleno sentido, por ejemplo, que en la primera parte de la *Divina Comedia* llamada *Inferno*, Virgilio presente a Lucifer con el primer verso

³⁶⁴ Vid. José Martínez Gárquez y Rubén Florio, *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*, Ediciones de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2006, p. 44.

³⁶⁵ En su traducción del *Vexilla regis*, Encina constata que dicho cántico se entonaba en las liturgias correspondientes al tiempo de Pasión, pues en la séptima estrofa leemos lo que sigue:

«¡O cruz bendita, sin par,
Dios te salve, dulce vida,
de la vida ya perdida
esperanza singular,
ora, en tiempo de Pasión [...]

³⁶⁶ En los versos que van del 9 al 14 leemos lo siguiente:

«Las entrañas traspasadas
con la lança, desque muerto,
y el costado todo abierto
por nuestras culpas culpadas,
de pies y manos clavado,
clavado con rezios clavos, [...]

de dicho himno latino: «*Vexilla regis prodeunt Inferni*³⁶⁷». Como vemos, si en ciertos pasajes del poema dedicado *A la Natividad de nuestro salvador* se ensalzaba a Cristo por su condición de víctima sacrificial y se glorificaba la cruz como ara o altar, en el caso del *Vexilla regis*, advertimos que el madero se toma ahora como bandera del triunfo cristiano, y como arma eficiente contra todo aquello que corrompe al hombre. Como afirma Sánchez López al respecto:

Sobre este particular cabría recordar el sentido apologético y el clima triunfal inherente a las letras de los antiguos himnos litúrgicos atribuidos a Venancio Fortunato *–Vexilla Regis Prodeunt* y *O Crux spes unica* específicamente– al subrayar que, lejos de haber sido el patíbulo o el cadalso de una muerte ignominiosa e infamante, la Cruz era el trono desde el que se había desplegado la acción salvífica, permitiendo así, que Dios reinase desde un leño glorioso que aparecería, transfigurado y reluciente, en las manos de Cristo al final de los tiempos como un auténtico cetro. En palabras de san Juan Grisóstomo, *el día del Juicio veremos cómo la Cruz y las cicatrices de Cristo brillarán más intensamente que los rayos del sol*³⁶⁸.

Por tanto, resulta evidente que Encina, en las ocho estrofas que conforman su versión del himno latino, escoja aquellas voces y términos de la lengua castellana que mejor le permiten reflejar dicha concepción victoriosa de la cruz. Por ejemplo, en la quinta estrofa apreciamos cómo se describe la bandera de Jesucristo ya no como madero, sino como árbol «hermoso»(v.33), «luzido»(v.33), «adornado»(v.34) y «brocado»(v.35). A pesar de que la influencia de fray Ambrosio Montesino, y la conmoción propia del discurso franciscano resultan evidentes en las primeras estrofas del poema, a lo largo que va desarrollándose la pieza apreciamos cómo la descripción patética del episodio de la crucifixión va tornándose progresivamente en un solemne canto de triunfo y gloria.

³⁶⁷ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Barcelona, Planeta, 1991. p. 280.

³⁶⁸ Pedro Miguel Ibáñez Martínez y Carlos Julián Martínez Soria, *La imagen devocional barroca: en torno al arte religiosos en Sigüenza*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2010, p. 116.

5.27-. *TE DEUM LAUDAMUS, ETC.*

A continuación, Encina presenta una traducción del himno *tedeum*; texto que, tradicionalmente se conoce también con el nombre de *Himno Ambrosiano*, pues, históricamente, se ha atribuido a la labor conjunta tanto de San Ambrosio de Milán como de San Hipona. A pesar de estas atribuciones, parece que dicho himno sería anterior y, lo más probable, es que hubiera sido compuesto por Nicetas, obispo de Remesiana, en la primera mitad del siglo IV. Dicho cántico también forma parte de la Liturgia de la Horas, y, generalmente, se entona en tiempo de Pasión, específicamente en maitines de las celebraciones dedicadas a la Virgen, pero también al finalizar el año y en ocasiones solemnes como canonizaciones, o simplemente cómo himno de acción de gracias, ya que, cada una de sus estrofas supone un canto de alabanza hacia las tres Personas que conforman la Santísima Trinidad. Por ello, generalmente, dicho texto posee una estructura trinitaria en la que se van sucediendo la exaltación del Padre («A Ti, Señor, alabamos,/ a Ti, Señor, confessamos,/ a Ti, Padre Eterno, alaba»(vv.1-3)), la glorificación del Hijo («Es muy alta tu memoria/ Jesucristo, Rey de gloria,/ Hijo eterno de tu Padre»(vv.51-53)) y su derivación en el Espíritu Santo.

De nuevo, la versión que presenta Encina en su *Cancionero* resulta muy próxima al original, a pesar de que al trasladar el *tedeum* a lengua vernácula decida, como advirtió con acierto Bustos Táuler, comprimir en cada una de los versos, dos o tres coplas de la versión en latín:

En cambio, el canto de acción de gracias, *Te Deum* [...] presenta una estructura diferente: tal y como queda organizado en el Misal romano consta de veintinueve versos libres. Por este motivo Encina recurre a once coplas de diez versos para comprimir en cada una de ellas dos o tres versículos del himno latino. Obviamente el recurso eventual a la *amplificatio* es más notable cuando se limita a verter dos versículos porque tiene que completar varios versos castellanos; con todo, la traducciones relativamente sobria y fiel al original³⁶⁹.

³⁶⁹ Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 151.

5.28-. *GLORIA IN EXCELSIS DEO, ETC.*

En las páginas que siguen, el autor del *Cancionero* expone la traducción de uno de los himnos más bellos del cristianismo: el *Gloria*. Dicho cántico es una de las representaciones himnodias de mayor antigüedad, pues, se tiene constancia de que su forma primigenia correspondería al siglo II³⁷⁰, aunque, los primeros testimonios impresos que se tiene de él aparecen en las *Constituciones Apostólicas* y en el *Código Alejandrino* de la Biblia, escritos ambos a lo largo del siglo IV. Desde el siglo XI el *Gloria* forma parte de la misa ordinaria por lo que suele entonarse todos los domingos³⁷¹ e, igualmente, en las fiestas de mayor relevancia del año litúrgico. Durante la misa, dicho himno —también conocido como *Gran doxología*—suele aparecer tras el espacio dedicado a la penitencia, ya que, tras aceptar las propias culpas y demandar la piedad y el perdón divinos, el feligrés ya solo puede quedar alabando y bendiciendo tanto al Padre como al Hijo:

Tú, que los pecados quitas,
recíbenos nuestro ruego,
perdona y quítanos luego
nuestras culpas infinitas,
Tú, que a la diestra te asientas
de tu Padre verdadero,
duélante nuestras afrentas
al recibir de las cuentas
de aquel juyzio postrero³⁷².

El himno que sigue es un texto de pura alabanza y súplica; un panegírico cantado de las excelencias y el triunfo de Dios Padre, del Espíritu Santo y del Cordero. el poeta salmantino, en su fiel traducción del texto original, logra

³⁷⁰ «Algunos autores mencionan que posiblemente en el siglo II ya existía una forma primitiva del "Gloria". Ven un reflejo del mismo en la carta que la Iglesia de Esmirna escribió, hacia el 155, narrando el martirio de su obispo san Policardo. El autor de la carta pone en labios del mártir esta plegaria: "Padre de tu amado Hijo Jesucristo (...), te alabo, te bendigo y te glorifico, por medio del gran sacerdote eterno y celestial Jesucristo, tu Hijo amado, por quien recibes toda gloria con él y el Espíritu Santo ahora y por los siglos futuros. Amén». Josep M. Soler Canals, Ferrand Cabrol, A. Janssens, El "Gloria" y el "Te Deum", Cuadernos Phase 96, Barcelona, 1999, p. 3.

³⁷¹ El *Gloria* se recita todos los domingos del año exceptuando aquellos que corresponden a los tiempos de Pascua y Adviento.

³⁷² Rambaldo, *op. cit.*, p. 188.

expresar con corrección y eficacia la exaltación que supone un himno como el *Gloria* para la comunidad cristiana. Alejándose de la tendencia general de glosar los himnos evangélicos, Encina nos ofrece una traslación exacta del texto latino en la que la finalidad no parece ser otra que la de presentar la versión castellana del *Gloria*. Posiblemente, la traducción de éste y el resto de himnos bíblicos y antífonas nacería del deseo de acercar la palabra sagrada a un mayor número de fieles y contribuir a la calidad didáctica y doctrinal de este tipo de expresiones literarias. Por ello, en la traducción enciniana apreciamos cómo la fidelidad al texto latino conlleva la conservación intacta de las cuatro partes que conforman la estructura del *Gloria*. La primera de ellas corresponde a la estrofa inaugural que, como es sabido, arranca con el mensaje anunciador del Nacimiento de los ángeles a los pastores recogido en Lucas, 2, 14³⁷³. La Encarnación del Salvador supone el descenso de la Gloria celestial al mundo terreno y la consecuente Salvación de todos los hombres, por lo que esta primera estrofa es un canto de alabanza, bendición, adoración y glorificación del amor que profesa Dios por la humanidad. En la siguiente parte, que se enmarca en la segunda estrofa, los cristianos entonan un canto de verdadero agradecimiento a Dios «A Ti las gracias hacemos/ por tu gloria, que es muy grande»(vv.10-12) por permitirles participar de su grandeza y de su gloria. Por otro lado, la tercera parte corresponde a las estrofas tercera y cuarta, y, en este caso, advertimos que el canto deja de dirigirse al Padre y se destina individualmente al Hijo «¡o Jesucristo bendito,/ [...] cordero manso de Dios,/ Hijo del Padre engendrado»(vv.22-23). En ambas estrofas apreciamos cómo la gratitud va dejando lugar a la súplica, pues los cristianos, conscientes de que el Hijo es el camino al Padre, abogan por su comprensión y le ruegan que perdone todos los pecados de la humanidad: «duélete Señor de nos!/ [...] recíbenos nuestro ruego/ perdona y quítanos luego»(vv.34-36). Por último, la cuarta y última parte recae sobre la quinta estrofa que Encina separa con la partícula «Fin», y, en ella, queda encuadrado un auto de fe trinitario, pues, los

³⁷³ «Gloria a Dios en las alturas,/ y en la tierra paz entre los hombres, objeto de su amor». *Lc.*, 2, 14.

últimos versos de la composición suponen la glorificación final tanto del Padre como del Hijo y el Espíritu Santo:

Porque Tú solo eres visto
santo de santos mayor,
y muy alto y gran señor,
¡o Señor Dios Jesucristo!
sin dolor y sin quebranto
te parió tu santa madre,
reynas en plazer y canto
con el Espíritu Santo
en la gloria de Dios Padre³⁷⁴.

³⁷⁴ Rambaldo, *op. cit.*, p. 188.

5.29-. *PATER NOSTER, ETC.*

Seguidamente, Encina presenta en su *Cancionero* la traducción de la oración por excelencia del cristianismo: el *Pater Noster*. Dicho rezo aparece tanto en el Evangelio de Mateo³⁷⁵ como en el de Lucas³⁷⁶, y, en ambos casos, Jesús es quien se lo enseña a sus discípulos como la forma idónea de dirigirse a Dios. Asimismo, el *padrenuestro* se ha tomado, al igual que el *Credo*, como un monumento a la fe cristiana, ya que, en él, quedan sintetizados todos y cada uno de los fundamentos del mensaje proclamado por Cristo. Ya en el primer verso, en la expresión «Padre nuestro» que abre la oración, advertimos tanto el carácter universal del cristianismo como su ruptura con los presupuestos judaicos, pues, el Dios cristiano ya no es privativo del pueblo de Israel, sino que se instaure como patriarca de toda la humanidad. Encina, siendo consciente de todo ello y de la perfección del *padrenuestro* por recapitular, en sí, con sencillez, todo el universo cristiano, decide traducir literalmente el texto sagrado en vez de seguir la usanza, tan en boga en la época, de glosar las principales oraciones, himnos o antífonas de la liturgia cristiana. Cabe recordar, en este punto, las glosas del *padrenuestro* hechas por Pérez de Guzmán y González de Ferrol³⁷⁷, o, también, otras algo posteriores como *El Pater Noster glosado sobre la salutación del arcángel Sant Gabriel a nuestra señora* de Juan Timoneda o la *Breve y sutil exposición sobre la oración del Pater Noster* de Jorge de Montemayor. Su intención, por tanto, parece ser la de quien quiere, simple y llanamente, presentar una versión en lengua vernácula del *padrenuestro* manteniendo, con la mayor exactitud posible, tanto sus matices significativos como su estructura. En la versión del poeta salmantino, podemos comprobar cómo se preservan tanto la invocación inicial «Padre nuestro, Tú que estás/ en los cielos ensalzado»(vv.1-2) como las siete peticiones que la acompañan. Con todo, resulta interesante reseñar también que nuestro autor no cierra su traducción de la oración con la doxología final recogida en el

³⁷⁵ *Mt.*, 6, 7-13

³⁷⁶ *Lc.*, 11, 1-4

³⁷⁷ Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 127.

Primer Libro de las Crónicas³⁷⁸ y que, generalmente, se añadía para que el rezo no se cerrase con la palabra «tentación», o, en este caso «perdición».

Por último, cabe destacar que tanto la traducción del *Pater Noster* como la del *Ave María* incluidas en el *Cancionero* debieron gozar de gran éxito y difusión en la época, pues se sabe que ambas piezas circulaban junto a las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique en pliegos sueltos; hecho que, sin duda, confirma, una vez más, el peso de la huella manriqueña en el conjunto de la producción enciniana.

[...] las versiones encinianas del *Pater noster* y el *Ave María*, hallaron un cauce de difusión en pliegos sueltos; en concreto, los nn. 330 y 331 del catálogo de Rodríguez Moñino contienen ambas oraciones encinianas, como dice la rúbrica (*Con el pater noster y el Ave maria. Hecho por Juan del Encina*). La sorpresa viene, como ya indiqué, cuando advertimos el texto principal del pliego: nada menos que las exitosas coplas de Manrique *a la muerte de su padre*, lo que nos lleva a un último encuentro entre Encina y Manrique. En esta peculiar articulación hemos de ver, según creo, a un avisado impresor de pliegos que hermanó devoción y literatura con sorprendente gusto: tanto Manrique como Encina (en este caso, en dos de sus traducciones devotas) gozaban de un merecido prestigio literario³⁷⁹.

³⁷⁸ «Tuya es, oh Yahveh, la grandeza, el poderío, la magnificencia, el esplendor y la majestad, pues tuyo es cuanto hay en el cielo y en la tierra. Tuya es, oh Yahveh, la realeza, pues tú te alzas sobre todas las cosas como dueño. De ti vienen la riqueza y la gloria. Tú lo dominas todo, pues en tu mano está la fuerza y el poder, y es tu mano la que engrandece y da firmeza. Ahora, pues, oh Dios nuestro, te celebramos, y alabamos tu nombre glorioso». *1 Cró.*, 29, 11-13.

³⁷⁹ Bustos Táuler, *op. cit.*, pp. 127-128.

5.30-. AVE MARÍA, ETC.

Tras la traslación al castellano del *Pater Noster*, Encina nos presenta su versión de otro de los himnos más conocidos de la cristiandad: el *Ave María*. Ya advertíamos, a propósito de algunas otras piezas que conforman la sección de poesía sacra del *Cancionero*, que el asunto mariológico fundamenta, en gran medida, el proyecto poético enciniano. Como es sabido, el *Ave María* es una oración católica dirigida a la Virgen que tiene su fundamento en las palabras que el ángel Gabriel le dirige a la Madre de Dios en la Anunciación: «Y entrando el ángel a donde ella estaba, la saludó: «¡Salve, plena de gracia! El Señor está contigo³⁸⁰» [...] y exclamó a voz en grito: «Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre³⁸¹».

Específicamente, en este caso, apreciamos que el autor salmantino acomoda dicho cántico del latín al castellano sumándose a una de las prácticas de mayor actualidad a finales del siglo XV: la traducción del himnario católico a lengua vernácula. A propósito de dicha pieza, Marguerita Morreale, nos informa de la existencia de algunas traducciones de este himno mariano inmediatamente anteriores a la de Encina y que, quizás, podrían haber influido en la de nuestro autor. Hernando de Talavera, Fernán Pérez de Guzmán, López de Ayala o Juan Ruíz serían los autores medievales más conocidos que habrían llevado a cabo dicho ejercicio de traducción. Pero, particularmente, ¿qué tipo de traducción nos presenta Encina?, ¿sigue fielmente el texto latino o nos ofrece una versión libre como en el caso de las *Bucólicas*? Sin duda, Encina sigue puntualmente el vocabulario latino, y, los cambios más significativos parecen responder a la acomodación del texto tanto al metro como a la rima. Morreale a propósito de dichas cuestiones afirma lo siguiente:

El margen de variación es en todo caso muy exiguo y las diferencias pueden obedecer a la constricción del metro. [...] La ampliación de las palabras del *Ave* se hacía sustancialmente de dos modos; explayando y glosando los conceptos del texto mismo, o tomándolas como pretexto para unas reflexiones más o

³⁸⁰ *Lc.*, 1, 28.

³⁸¹ *Lc.*, 1, 42.

menos independiente centradas en la Virgen o en las palabras sueltas que glosan³⁸².

De igual modo, y a pesar de la aparente sencillez de la pieza que sigue o su viso de ejercicio académico, lo cierto es que debe valorarse no solo por constituir un ejemplo valiosísimo de la situación de la devoción mariana en la Baja Edad Media, sino por deleitarnos con una muestra de cómo fueron esos primeros conatos de dignificación de la lengua castellana como vehículo del discurso sagrado.

³⁸² Marguerita Morreale, «El Ave María de Juan del Encina», *Hispania sacra*, 33:67 (1981) p. 278.

5.31-. *CREDO IN DEUM, ETC.*

De nuevo, Encina nos presenta la traducción de otra de las oraciones de vital importancia para la comunidad cristiana; el *Credo*³⁸³. Con su versión, el autor salmantino parece querer dejar fijados, en lengua castellana, todos y cada uno de los artículos de fe que conforman el dogma cristiano, al presentar una traslación estricta y fidedigna del texto primario. Por tanto, su labor no responde estrictamente a la recreación o meditación a partir del texto original, sino al deseo de difundir el compendio de las verdades cristianas en lengua castellana para facilitar su mayor comprensión y accesibilidad. Morreale, en su análisis verbal de la trayectoria de dicha oración en el siglo XVI, hace referencia precisamente al carácter literal de la versión enciniana demostrando que, generalmente, el fuerte apego a la composición en latín y la dificultad que supone traducir textos de tal magnitud, supone inevitablemente la pérdida de calidad poética:

En castellano tenemos entre otros el texto del credo de Pedro de Veragüe, en 157 coplas de tres octosílabos más un cuatrísílabo, donde los tramos del credo ocupan las estrofas 8-19, atribuidos individualmente a los apóstoles; también la paráfrasis mal estilizada en octosílabos por Luis de Salazar, publicada en *El Credo y el Pater Noster, la Salve Regina y el Ave Maria* del s.XV, y la otra más literal de Juan del Encina, que reproducimos al final; de ambas citaremos ocasionalmente; el carácter pedestre de las tres adaptaciones ilustra la dificultad de transformar el credo en «poesía» cancioneril (sin un Dante como antecedente)³⁸⁴.

No le falta razón a Morreale en su afirmación, pues la traducción de los himnos y oraciones resulta más prosaica que, por ejemplo, la de las *Bucólicas*. En ellas, Encina sí logra desasirse del texto original para ofrecer una versión más libre del texto virgiliano³⁸⁵. A pesar de ello, la traducción del *Cancionero*

³⁸³ Tras los concilios ecuménicos de Nicea y Constantinopla, el *Credo* se toma como el símbolo de fe que debe creer y promulgar todo cristiano.

³⁸⁴ Marguerita Morreale, «El credo apostólico y los «catorce artículos de la fe» en las cartillas y doctrinas cristianas del s.XVI: apuntes para un análisis verbal», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXVI, cuaderno CCXCIII, (2006). p. 68.

³⁸⁵ Respecto a esto, Stanislav Zimic, teniendo presente las afirmaciones de Menéndez Pelayo a propósito de la traslación de las *Bucólicas* del *Cancionero*, afirma lo siguiente: «La irreverencia de Encina se manifestaría, según Menéndez Pelayo, también en las muchas amplificaciones y reducciones del texto virgiliano, en las interpolaciones arbitrarias de materia ajena y, en particular, en el hecho de hacer hablar a los pastores arcádicos en «la lengua de

del *Credo* no debe desestimarse, pues es un valioso ejemplo de la tendencia generalizada a finales del siglo XV de traducción de textos devotos a lengua vernácula. Asimismo, dicha pieza, al igual que todas aquellas que conforman el segmento de traducciones de himnos de la sección de poesía sacra del *Cancionero*, debe tomarse estrictamente como lo que es, una traslación fiel del original en latín³⁸⁶, no un comentario, una paráfrasis o una glosa en la que el autor pretende embellecer, con adornos poéticos, la palabra sagrada.

Ciertamente, en las cinco coplas que conforman el texto que sigue, apreciamos que la esencia y el verdadero sentido del *Credo* quedan intactos (a pesar, lógicamente, de la pérdida de matices que se presupone de toda traducción), pues la estructura trinitaria que lo define se mantiene, demostrando, aunque en lengua vernácula, que el universo cristiano se fundamenta en la fe tanto en el Padre, como en el Hijo y el Espíritu Santo³⁸⁷.

Creo en Dios muy glorioso,
[...] y en Jesucristo, su Hijo.
[...] creo, con mi fe que tanta,
en el Espíritu Santo [...]³⁸⁸

los labriegos del campo de Salamanca». Atreverse de tal modo con «los odres bastante estrechos de la versificación cortesana» contra el venerable hexámetro latino era para don Marcelino un indecible sacrilegio. Los críticos actuales, hacia cuya actitud nos inclinamos, suelen ser más indulgentes con estas obras encinianas: Al aplicar los asuntos virgilianos a su propia época, Encina continúa una tradición ya antigua de interpretarlos en sentido alegórico y no meramente literal». Zimic, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁶ En su artículo, Morreale pone de manifiesto que el *Credo*, a diferencia de lo que ocurre en cuanto a otros himnos y oraciones, es un texto que ha sufrido muy pocas variaciones a lo largo de la historia y, a su vez, los autores que se han aventurado a traducirlo demuestran un apego acusado al original en latín: «En conjunto podemos afirmar que el credo representa un ejemplo de la traducción literal, y en parte servil, que caracteriza las oraciones del cristiano; también de la versión de los «artículos de la fe» hemos sugerido alguna sospecha de servilismo aunque no dispusiéramos del texto latino, en confluencia con las traducciones de los comentaristas, desiguales, y a ratos muy libres, dentro de una tradición ininterrumpida siquiera en el léxico. A diferencia del padrenuestro, el credo no ha sufrido por la reforma litúrgica del siglo pasado, [...] En todo caso, en el credo apostólico ha quedado intacto el tenor sustancial de la versión en latín [...].Morreale, *op. cit.*, p. 171.

³⁸⁷ «En todo caso es bueno tener presente que los «artículos» van abocados al modo de ser de Dios, y no a su existencia, que se daba por supuesta en el credo. En los «artículos de la divinidad» se articulan como objeto de la fe (de *creer*) las tres personas de la Trinidad y las tres funciones de Dios Padre como criador, salvador, glorificador. La *Partida* se caracterizaba por una afirmación concisa de la Trinidad: las «tres Personas de un Dios». *Ibid.*, p. 97.

³⁸⁸ Rambaldo, *op. cit.*, p. 191.

5.32-. *SALVE REGINA, ETC.*

Para cerrar la sección sacra del *Cancionero*, Encina escoge los dos himnos dedicados a la Madre de Dios de mayor difusión durante la Edad Media, el *Salve* y el *Regina celi latere*. Dos oraciones que, junto al *Alma Redemptoris Mater* y el *Ave Regina Coelorum* conforman el conjunto de antífonas marianas incluidas en el Breviario. En el caso de la siguiente composición, el poeta presenta una versión del *Salve* en castellano que, de nuevo, sigue muy de cerca la forma y el sentido del escrito original. Por ello, y a pesar de la pérdida de contenido que supone siempre toda traducción, los tintes que matizan un texto como el *Salve* restan intactos. Así, Encina, en la primera estrofa, es capaz de versificar, en lengua castellana, cada uno de los atributos de la Madre de Dios e instaurarla como antítesis de Eva y como el sujeto capaz de contener en sí todas y cada una de las bienaventuranzas: «Madre de misericordia,/ vida, dulçura, concordia/ y esperança de plazer!»(vv.2-4). Como se aprecia en el texto enciniano, al igual que en el escrito en latín, esta primera estrofa conforma, en sí, una invocación a la Virgen, o, más bien un saludo «¡Dios te salve, Reyna, que eres»(v.1) con el que el cristiano quiere llamar la atención de la Madre de Dios mediante el recurso de la *captatio benevolentiae*, para que ésta atienda a sus ruegos «si tu vista nos adiestra/ fin avrán nuestros enojos»(v.17). Después, en la segunda estrofa, apreciamos cómo el tono cambia y el rezo comienza a tomar un viso más doliente y afectado:

Sospiramos con gemido
llorando, que no ay quien calle
en este lloroso valle
de dolor muy dolido³⁸⁹.

Pero el lamento es mínimo, ya que, en el siguiente verso la aparición *ex abrupto* de la expresión coloquial «Ea ya»(v.14) rompe el patetismo de los versos anteriores con el fin de anunciar con viveza que, gracias a la invocación inicial se ha conseguido atraer la atención de la Madre de Dios «¡ Ea ya,

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 193.

abogada nuestra,/ aquellos, tus dulces ojos/ piadosos nos los muestra!»(vv.14-16).

Finalmente, tras enumerar, de nuevo, algunas de las virtudes que definen a María: «¡O clemente y piadosa,/ clara luz del mediodía,/ estrella santa y graciosa»(vv.23-25), y referir sus tres funciones en cuanto a la Santísima Trinidad: «Madre de Dios, Hija, Esposa»(v.26), la última estrofa se alza en forma de ruego. El orante, por tanto, concluye su rezo pidiéndole a la Virgen que interceda en su favor para alcanzar, así, la Gloria eterna.

Ruega, Señora, por nos,
no cesse jamás tu ruego,
y acorra tu ruego luego,
bendita Madre de Dios,
que si tu favor tenemos,
según tu poder es visto,
luego muy dinos seremos
y la gloria gozaremos
por las promesas de Cristo³⁹⁰.

Como vemos, la traducción del *Salve* de Encina es tan exacta que, a pesar del cambio de idioma, dicha antifona logra mantener su esencia expresada en lengua vernácula demostrando que, a finales del siglo XV, el castellano es una lengua capaz de formular las más altas sentencias.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 194.

5.33-. *REGINA CELI LETARE, ETC.*

Por último, el poeta decide concluir la sección de obras sacras de su *Cancionero* con la traslación del *Regina celi letare* o *Regina coeli*, himno litúrgico característico del tiempo de Pascua. En el propio texto, apreciamos cómo se hace referencia a la Resurrección de Cristo: «ya resucitó del suelo,/ en llegando el tercer día/ según antes Él decía»(vv.5-7), pues, toda la composición es un canto de congratulación a la Virgen por la resurrección de su Hijo y por tanto, del cumplimiento de su mensaje. De ahí que toda la pieza constituya un canto bello y alegre en el que los creyentes se suman a la Virgen para alabar las excelencias del Hijo de Dios. Por tanto, resulta obvio que, a lo largo de toda la estrofa aparezcan constantes llamamientos al gozo y la alegría «Goza tú, Reyna del cielo,/ alegre y toma consuelo»(vv.1-2) y que el poema concluya, de manera consciente, con la palabra «alegría». Asimismo, resulta del todo revelador que, en el tercer y el octavo versos se repita, entre exclamaciones la expresión «¡aleluya!».

También, cabe señalar que ésta es la única pieza de toda la sección que Encina concluye con la fórmula de agradecimiento «Deo gratias», procedimiento propio de la liturgia que viene a confirmar, de nuevo, la influencia de la liturgia en los textos religiosos encinianos, y que, por otro lado marcaría el fin de la sección de poesía del *Cancionero*³⁹¹. Específicamente, el *Regina celi latere*, al igual que el *Salve*, es un tipo de himno dispuesto en la liturgia llamado antífona que se caracteriza generalmente por su brevedad y sencillez y por su carácter musical. Este tipo de piezas, suelen integrarse en la misa a modo de melodías reiterativas que los feligreses van repitiendo durante el oficio. Concretamente, el *Regina celi latere*, fue un texto ampliamente difundido por los franciscanos –orden religiosa que, como se ha ido apuntando, influyó

³⁹¹ A propósito de dicho cierre, Bustos Táuler en su estudio de la organización del *Cancionero* afirma: «Por otro lado, el final de la última traducción, la del *Regina celi letare* (n. 30), concide, de acuerdo con la cuidada distribución del compaginador, con final de página; precisamente debajo de este texto encontramos un expresivo *Deo gratias*, que nos habla a las claras del final de esta dilatada sección inicial de 96JE. En efecto, en la página siguiente (fol. xxxi r.) da comienzo la sección de la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* (xxxi r.-xlvi v.) con otro altisonante prólogo enderezado a los Reyes. Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 53.

incuestionablemente en los versos sacros del autor salmantino, pues, la brevedad y la sencillez que lo definen fueron cualidades formales perseguidas por la mayoría de autores franciscanos. Como se aprecia, gracias a la traducción al castellano de nuestro autor, el *Regina celi latere* es un texto en el que en apenas una estrofa se consigue comprender toda la belleza y la fuerza significativa del mensaje crítico.

Estudio métrico

A continuación, presentamos el estudio métrico de los veintisiete poemas que conforman la división de poesía devota del *Cancionero*. En el caso de Encina, este punto resulta fundamental, pues su obra viene precedida por una preceptiva poética en la que el poeta presenta las «maneras de trobar» de las que se valdrá para confeccionar el conjunto de su producción poética. Asimismo, en el *Arte de poesía castellana*, quedan recogidos los distintos tipos de coplas que se utilizaban a finales del siglo XV, y se nos ofrecen las pautas para entender la elección de una u otra estrofa. «Hay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos o coplas, el uno quando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia, que se llama arte real, y el otro se compone de doze o su equivalencia, que se llama arte mayor».¹ En el caso de la poesía religiosa, Encina opta por el uso del arte real o menor en todas y cada una de las composiciones, pues, a pesar de la altura de los asuntos que en ellas se tratan, el poeta defiende que el arte mayor solo debe instituirse como el cauce métrico «propio para cosas graves y arduas»². Partiendo de este dato, apreciamos que el poeta siente especial predilección por el uso de la copla castellana (en once de las composiciones) y de la copla mixta (en diez). La primera de ellas suele estar compuesta por dos redondillas con cuatro tipos de rima, y, la segunda ofrece varios tipos de combinaciones, pero, en la sección religiosa, Encina se decanta por la novena, es decir, por el acoplamiento de una redondilla y una quintilla. Asimismo, el uso de la copla real –diez versos repartidos en dos grupos de 5 y 5, 4 y 6 o 6 y 4 respectivamente– aparece en cinco de los poemas de la sección, y, además, la traducción del himno *Te Deum laudamus* se presenta en forma de décima o espinela, es decir, dos redondillas con rimas abrazadas unidas por dos versos en los que se repite, por un lado, la última rima de la primera redondilla, y, por otro, la primera de la redondilla final.

¹ Rambaldo, *op.cit.*, p. 21.

² Rambaldo, *op. cit.*, p. 26.

Índice de primeros versos	Número de versos	Tipo de estrofa	Esquema métrico
1- . «Mi desseoso servir»	900	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
2- . «Vuestra ilustre señoría»	260	Copla real	abaab:cdccd
3- . «Bendita Virgen preciosa»	108	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
4- . «Arbor de fruto precioso»	96	Copla castellana	abba:ccdc
5- . «La poca fuerça y poder»	450	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
6- . «Si de mí no conociera»	900	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
7- . «Quien navega por el mar»	96	Copla castellana	abaa:dccd
8- . «Las cosas dinas de gloria»	200	Copla real	abaab:cdccd
9- . «Busque cualquier pecador»	216	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
10- . «Acuerda, desacordado»	270	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
11- . «Qualquiera que quiera ser»	180	Copla mixta: Novena	abaab:cddc

		(redondilla + quintilla)	
12- . «Duélete, Señor, de mí»	80	Copla castellana	abba:cddc
13- . «Bendito Dios de Ysrael»	48	Copla castellana	abba:cddc
14- . «La mi ánima engrandece»	40	Copla castellana	abba:cddc
15- . «Agora que ya cumpliste»	24	Copla castellana	abba:cddc
16- . «Dios te salve, clara estrella,»	56	Copla castellana	abba:cddc
17- . «A quien tierra, cielos, mar»	32	Copla castellana	abba:cddc
18- . «¡O gloriosa Señora,»	24	Copla castellana	abba:cddc
19- . «Acuérdate ques verdad,»	24	Copla castellana	abba:cddc
20- . «Ya la vandera parece»	64	Copla castellana	abba:cddc
21- . «A Ti, Señor, alabamos,»	110	Décima	aabb:ac:cddc
22- . «Gloria sea allá en el cielo»	45	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
23- . «Padre nuestro, Tú que estás»	18	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cddcc
24- . «Que te salve Dios te digo»	10	Copla real	abaab:ccddc
25- . «Creo en	50	Copla real	abaab:cdccd

Dios muy glorioso»			
26- «¡Dios te salve, Reyna, que eres»	36	Copla mixta: Novena (redondilla + quintilla)	abba:cdccd
27- «Goza tú, Reyna del cielo,»	10	Copla real	aabba:ccddc

Estudio crítico

7.1-. [I]

A la ylustre y muy manífica señora doña Ysabel Pementel, Duquesa de Alva, Marquesa de Coria, etc. Comiença la *Natividad de nuestro Salvador*, trobada por Juan del Enzina.

Mi desseoso servir,
por se dar a conocer,
haze a mi pobre saber
su pobreza descubrir,
dissimular y encubrir 5
el temor grande que tiene
en pensar que ha de venir
éste, mi rudo escrevir,
a las manos de quien viene.

Aunque el temor me tenía 10
la pluma que no escriviesse,
el desseo que os sirviesse
me puso gran osadía;
supla vuestra señoría
las faltas que yo poseo 15
que, por onrra deste día,
aunque de escrevir temía,
saqué fuerças del desseo.

Por la mucha devoción
que en su perfección he visto, 20
quiero del nacer de Cristo
dezirle la perfección,
no porque mis fuerças son
bastantes a lo dezir,
que va fuera de razón 25
el humano coraçón
alcançar tanto a sentir.

¡Quánto más yo que no sé
amparo de que me ampare!,
lo que la pluma faltare 30

bien lo suplirá la fe,
y con ella buscaré
quien me ayude sin fatiga,
que es Aquél de quien diré,
a quien yo suplicaré 35
que me quiera dar qué diga.

Invoca

¡O, Salvador de la gente,
llave de nuestra presión,
dame gracia y discreción
con que tu nacer yo cuente!, 40
y tú, Virgen ecelente,
que mudaste en Ave el Eva,
dame la gracia presente
que cuente graciosamente
aquesta graciosa nueva. 45

Narra

Como fuese desposada
con Joseph, Santa María,
del ángel Gabriel un día
fue la Virgen saludada,
con la muy gran embaxada 50
de maravilla y espanto
ser Madre de Dios llamada,
assí que quedó preñada
por el Espíritu Santo.

Ya que el tiempo se viniessen 55
de nacimiento del Justo,
mandava César Augusto
todo el mundo se escribiesse,
y como Joseph se fuesse
con su esposa virginal 60
a Belén, do lo cumpliesse,
no halló dónde estuviesse
sino en un pobre portal.

Allí, venida la ora
deste santo Nacimiento, 65
parió sin corrompimiento
la Virgen, nuestra Señora;
oy se hizo tratadora
de la paz de nuestra guerra,
oy su Hijo mesmo adora, 70

oy es hecha emperadora
de los cielos y la tierra.

¡O pobre portal precioso
hecho palacio del cielo,
casa de nuestro consuelo, 75
lugar de nuestro reposo!
¡O, quién fuera tan dichoso
que de tu vista gozara
quando estabas muy gozoso
con el Niño glorioso 80
que esta noche en ti posara!

En un pesebre metido,
embuelto en pobres pañales
y entre brutos animales
adorado y conocido. 85
¡O misterio muy crecido!
Rey que no cura de estado,
mayorazgo assí nacido,
¿dónde está el real vestido?,
¿qués de la seda y brocado? 90

¿Dónde están los camareros
desta cámara real?
Aqueste Rey celestial
no se cura de porteros,
los primeros son postreros 95
y los menores mayores,
son más ricos los romeros,
entraron de los primeros
los pobrezicos pastores.

Y ellos primero gozaron 100
deste nacimiento santo
y del angélico canto
que los ángeles cantaron,
por todo el mundo sembraron
la gloria de su nacer, 105
los cielos oy se alegraron,
oy en la tierra tomaron
muy gran gozo y gran plazer.

Oy una virgen doncella
parió todo nuestro bien, 110
oy ha nacido en Belén
el claro sol, de la estrella,
oy se pierde la querella

que del mundo estava dada,
oy se cubre nuestra mella, 115
oy se amata la centella
que estava muy abrasada.

Fue el primer Adán formado
de virgen tierra en el mundo
y assí Cristo, Adán segundo, 120
fue de virgen encarnado;
el mundo fue condenado
por nuestro primero padre,
mas por Cristo fue librado
y por su Madre trocado 125
el nombre de nuestra madre.

Nació nuestro Salvador
por nos librar de cativos,
de muertos nos tornó vivos
y Él curó nuestro dolor; 130
Él fue solo el mediador
entre nosotros y Dios:
hizo justo al pecador,
buscónos con mucho amor
y no buscándole nos. 135

Buscónos sin le buscar
por hazer que le busquemos,
pues tal buscador tenemos
no le devemos errar,
no devemos olvidar 140
a quien nunca nos olvida,
devémosle contemplar
y contemplando adorar,
qué es vida y da la vida.

Oy la vida nos es dada, 145
oy nació nuestra salud,
oy vemos en gran virtud
la magestad sojuzgada,
divinidad encarnada,
humanidad hecha Dios, 150
eternidad terminada,
la virginidad preñada
y en uno sustancias dos.

¡O bendito fue tal día
que nos dio tan santo fruto! 155
Tú quitaste nuestro luto,

bendita Virgen María;
 quien tal fruto concebía
 ¿qué será sino ecelente?
 parto de tanta alegría 160
 por cierto no convenía
 sino a Dios tan solamente.

Tal te quiso Dios hazer
 que tomó de tu limpieza
 su limpia naturaleza 165
 por nos venir a valer,
 oy quiso de ti nacer
 hombre en carne verdadera,
 para el hombre guarecer
 tomó de ti nuevo ser 170
 sin dexar de ser quien era.

Fue tu vientre consagrado
 por el Espíritu Santo,
 miraglo de gran espanto
 no jamás visto ni obrado, 175
 ¡o cuerpo santificado
 de carne santificada,
 Hijo de Dios encarnado,
 cuerpo nunca manzillado
 de carne no manzillada! 180

Misterio de tan gran don
 nunca Natura lo supo
 ni en el uso jamás cupo
 parir muger sin varón,
 y virgen sin corrución 185
 nunca tal misterio,
 no lo alcança la razón
 ni el humano coraçon,
 mas alcánçalo la fe.

Esta gran emperadora 190
 oy parió su Hijo y padre,
 ella es hija y ella es madre,
 ella es sierva y es señora,
 engendada engendadora
 concibió en virginidad, 195
 virgen siempre en qualquier ora,
 antes y después y agora,
 parió con integridad.

No pudo ser de varones

carnalmente desseada, 200
que su limpieza sobrada
quitava las ocasiones,
y todos los coraçones
de tal suerte penetrava
que, viendo sus perfecciones, 205
las carnales aficiones
en las entrañas matava.

Ésta dio la gloria al cielo
y dio la paz a la tierra,
en esta Virgen se encierra 210
el bien del cielo y del suelo,
a los tristes dio consuelo
y puso fin a los vicios,
dio gran esfuerço al recelo,
a las gentes fe con zelo, 215
galardón a los servicios.

Esta Virgen consagrada,
de tantos loores dina,
en la preciencia divina
ab inicio fue criada, 220
y todo el saber es nada
según su sabiduría,
de tantas gracias dotada,
siendo del saber preñada
¡qué saber alcançaría! 225

Una luz que siempre tiene
resplandor de maravilla,
un espejo sin manzilla
de aquel bien que nos conviene,
firmeza que nos sostiene, 230
fuente de paz y concordia,
fuente de donde nos viene
que a ninguno se detiene
la gracia y misericordia.

Es de tanta compassión 235
aquesta Virgen donzella
que todos hallan en ella
gran socorro y defensión,
los cativos redención
y los enfermos salud, 240
los tristes consolación,
los pecadores perdón,
los justos gracia y virtud.

Fue loada y alabada
 en angélicas canciones 245
 y en proféticos pregones
 antes mucho pregonada,
 y en figuras figurada
 de los patriarcas todos,
 de evangelistas mostrada 250
 y del ángel saludada
 por muy admirables modos.

¡O maravilla de ver
 que a la Virgen embiava 255
 quien con la Virgen estava
 por bondad, gracia y saber!
 Y quiso Dios preceder
 a su mismo mensagero,
 y sin Dios no ay ningún ser
 ni se puede comprender 260
 y en todo está todo entero.

Oy a Dios tenemos ya,
 oy está todo en la tierra,
 oy en el cielo se encierra,
 oy en todo todo está, 265
 tenémosle todo acá
 para justificación,
 a todos todo se da
 y tiénenle todo allá
 para glorificación. 270

Él está todo en el suelo
 a guiar peregrinantes,
 a recibir caminantes
 tan bien todo está en el cielo,
 Él allá no falta un pelo 275
 en el trono de su Padre,
 Él acá nos da consuelo,
 dásenos claro, sin velo
 oy, del vientre de su Madre.

Tomemos oy nuevo estado 280
 pues tomamos nuevo nombre,
 alléguese a Dios el hombre
 pues es ya Dios humanado,
 y el Verbo carne tornado,
 según que dize San Juan, 285
 pues Dios por pan nos es dado

purguemos todo pecado
y comamos deste pan.

Éste es el pan de gran don
que a los judíos Dios dava 290
y el maná que Él enviaba
de toda deletación,
y el pan que vio Faraón
de las hermosas espigas,
éste es Pan de perfección, 295
éste es la sustentación
de todas nuestras fatigas.

Éste es el Pan desseado
que del cielo descendió
y la Virgen nos lo dio 300
oy, de su massa massado,
fue muy heñido y sovado
en la tabla de la Cruz,
fue tan bien assazonado,
tan bien cozido y tostado 305
que a los ciegos les dio luz.

Este Pan fue dado a Elías
con que gran esfuerço tuvo,
en cuya virtud anduvo
cuarenta noches y días; 310
deste Pan, nuestro Mexías,
nuestras almas se apacientan,
las celestes compañías,
órdenes y gerarchías
con este Pan se sustentan. 315

Oy que nació nuestro bien,
nuestro plazer y alegría,
oy las gentes en tal día
a Dios muchas gracias den,
y muy alegres estén 320
con el Príncipe de gloria,
gloria de Jerusalén,
quiso nacer en Belén,
en Belén por más vitoria.

En muy humilde lugar 325
nació su real estado,
para ser más ensalçado
se quiso más umillar,
y en pobreza quiso entrar

y salir de aquesta vida; 330
 lo que poco ha de durar
 poco se deve estimar,
 pues da presto despedida.

Lo perdurable busquemos 335
 que no puede parecer,
 pues que Dios vino a nacer
 porque por Él lo alcancemos;
 todos, todos nos gozemos
 oy, con mucha devoción 340
 y muy gran gloria le demos,
 pues todos la gloria vemos
 de su santa Encarnación.

Aquesta gloria gozaron
 angélicas criaturas,
 patriarcas en figuras, 345
 profetas profetizaron,
 esta gloria predicaron
 apóstolos y la vieron,
 los judíos la esperaron,
 gentiles la barruntaron 350
 los Cristianos la creyeron.

Este misterio, en verdad,
 de la Encarnación de Cristo
 por los ángeles fue visto
 venir Dios en humildad, 355
 vieron su natividad
 y ellos nos dieron la nueva,
 vieron su divinidad
 junto con la humanidad,
 según que claro se prueba. 360

Porque la Virgen María
 del ángel fue saludada
 y del ángel enseñada
 el misterio deste día;
 Lucifer, porque sentía 365
 que naturaleza humana
 a gran divinidad vernía
 y que el hombre Dios sería,
 tentóle con la manzana.

Con embidia le tentó 370
 porque no fuesse assentado
 adonde él fue derrocado

y su embidia nos mató,
y por esta embidia entró
la muerte en toda la tierra, 375
mas Aquéste que oy nació
con su muerte la venció
y Él fue paz de nuestra guerra.

Para aver de reparar
las sillas que se perdieron 380
de todos los que cayeron,
fue necesario encarnar,
y el Hijo de Dios tomar
carne humana es este suelo,
por nos limpiar y afinar 385
quísonos acá plantar
para trasponer al cielo.

Y esta gloria que oy nos dio
patriarcas la sintieron
y en sus figuras la vieron 390
que en Abel se figuró,
en virginidad la vio
y en sacerdocio y martirio
que sin culpa padeció
y éste fue quando murió 395
el primer transpuesto lirio.

Esta gloria vio Noé
en el arco de seguro,
de señal, firmeza y juro
que de Dios dado le fue, 400
y Él dixo, dando la fe,
que más diluvio no avría:
«El mi arco mostraré
y en el cielo le porné»,
ques en la Virgen María. 405

Por el arco celestial
a Jesucristo entendamos,
porque al diablo no temamos
vino a darse por señal,
vino a remediar el mal 410
quel primer padre nos dio,
y el diluvio general
del pecado original
que a todo el mundo cubrió.

Comparación

Dos cosas ha de poner 415
 en el arco el buen archero,
 para ser el arco entero
 hasta y cuerda ha de tener,
 y la madera ha de ser
 tal que doble sin quebrar 420
 la cuerda con su poder,
 aunque es flaca al parecer
 haze a lo rezio doblar.

Aplicación

Assí, por esta manera,
 ay en el Hijo de Dios 425
 perfetas sustancias dos,
 divina y humana entera,
 y aunque la humanidad era
 muy flaca de complissión,
 por matar la bestia fiera 430
 a la divinal madera
 la dobló de compassión.

Fue Cristo Rey ecelente,
 la saeta enervolada,
 con hiel y vinagre untada 435
 contra allantigua serpiente,
 puesto por salvar la gente
 en la nuez de la ballesta
 de la Cruz resplandeciente,
 nacido muy santamente 440
 oy en esta santa fiesta.

Prossigue

Abraham tan bien un día
 vio claramente en visión
 la divina Encarnación
 quando el sol ya se ponía, 445
 quando la hornaza vía
 humear con resplandor,
 la hornaza, ¿quién sería,
 sino la Virgen María
 y la luz el Salvador? 450

Isac quiso figurar
 esta Encarnación sagrada
 quando la tarde llegada

al campo salió a pensar,
donde comenzó a tomar 455
a Rebeca por muger,
¡o figura singular
que salió Dios a encarnar
para tomar nuevo ser!

Y Jacob lo vio soñando 460
quando vio que desde el suelo
la escala llegava al cielo
y el Señor allí estribando,
y subiendo y abaxando
ángeles por la escalera 465
y después, en recordando,
en este sueño velando
conoció el misterio que era.

Con su fe patriarcal
dixo, mostrando temor: 470
«Aquí está cierto el Señor,
éste es lugar divinal,
ésta es puerta celestial
y casa de Dios es ésta.»
¿Quién podrá dezirse tal, 475
sino el vientre virginal
y el misterio desta fiesta?

Y Joseph, otro varón,
patriarca muy onrrado,
vio el misterio figurado 480
desta santa Encarnación,
dando la declaración
aquél que estava en cadenas,
copero de Faraón,
del sueño que vio en visión 485
de la vid con tres provenas.

Fuele por él declarado
que tres provenas mostravan
los tres días que quedavan
aún de estar encarcerado, 490
y después ser acordado
Faraón de su servicio
y que sería tornado
en el su primer estado
para servir de su oficio. 495

El que mirar lo procura

hallará que por razón
tres días tres tiempos son:
tiempo de ley de natura,
tiempo de ley de escritura, 500
y tiempo de ley de gracia,
y estos tres tiempos figura
nuestra Yglesia, con dulçura,
en tres missas que oy se espacia.

En este tiempo tercero 505
de todas estas tres leyes
acordó el Rey de los reyes
ser manso como cordero,
y en el estado primero
quiso por gracia tornar 510
al hombre, ya presionero,
porque del bien verdadero
pudiesse participar.

Prossigue

Deste bien participaron
todos los santos profetas, 515
pregoneros y tronpetas
que esta gloria pregonaron,
por todo el mundo sonaron
divinales pregoneros
y entre quantos barruntaron 520
este gozo y lo gozaron
fue Moysés de los primeros.

Quando vio la çarça arder
que sin se quemar ardía,
ques la Virgen que paría 525
sin jamás se corromper;
y esto Arón alcançó ver
quando vio la seca vara
con hojas y florecer
y en ella fruto nacer, 530
que en la Virgen muy clara.

Aquesto vio Gedeón
quando le fue demostrada
sin la tierra estar mojada
la lluvia sobre el vellón, 535
y esta santa Encarnación
tan bien la vio Josué
quando estuvo en gran tesón

el sol contra Gabaón,
que desto figura fue. 540

Todos ellos atinaron
en Aquesto que oy nació,
mas tan bien David lo vio
como quantos lo miraron,
él dixo, si le escucharon: 545
«La misericordia santa
y la verdad se encontraron
justicia y paz se besaron»;
y assí la Yglesia lo canta.

Salomón en su canción 550
claro muestra aver él visto
esta Encarnación de Cristo
de tan alta perfección,
cantando por este son
este cantar celestial: 555
«Salid, hijas de Sión,
y ved al rey Salomón
en su corona real.»

Y quando dixo Ysaías:
«El Hijo no es ya dado», 560
ya estava certificado
destas nuevas alegrías,
y no menos Jeremías
se ponía pregonar
la venida del Mexías 565
que dixo: «Vienen los días
que Rey justo ha de reynar.»

Y fue por Ezechiel
esta encarnación mirada
en la puerta muy cerrada 570
que le dixo Dios a él;
viola tan bien Daniel
en las semanas setenta
que dixo el ángel Gabriel
sobre el pueblo de Ysrael 575
abreviadas por cuenta.

Esto vio tan bien Ageo
que al Señor oyó dezir:
«De aquí a poco ha de venir
el que tiene ya en desseo»; 580
Zacarías, según creo,

vio esta gloria del Señor
 que a Sión dixo: «Ya veo
 que tu Rey con pobre arreo
 viene a ser tu Salvador.» 585

Y muchos judíos vieron
 la venida deste Rey,
 los doctores de la ley
 con Ysaías dixerón
 que desde lexos oyeron 590
 ellos su gloria tan bien,
 los pastores lo supieron
 y caminaron y fueron
 por le ver hasta Belén.

Violo el justo Simeón 595
 que prometido le fuera
 no morir hasta que viera
 aquesta consolación;
 violo con este varón
 Ana, hija de Fanuel, 600
 mostrando su confesión
 a los que la Redención
 esperavan de Ysrael.

Zacarías, el que fue
 de San Juan Bautista padre, 605
 y Santa Ysabel, su madre,
 viéronlo por vista y fe.
 Pues si más de contar he,
 porque nadie no se quexe,
 tarde o nunca acabaré, 610
 tantos son que ya no sé
 si cuente más o lo dexe.

Pues los que le acompañaron
 sonar deven entre tantos,
 que los apóstoles santos 615
 cara a cara le miraron,
 éstos, éstos le gozaron
 que gozaran su dotrina,
 todos con Él conversaron,
 con sus manos le trataron 620
 siendo su gloria divina.

La Encarnación del Señor
 viéronla muchos paganos,
 Job escribió por sus manos:

«Sé que bive el Redentor, 625
yo vi el sol con resplandor»,
ques por su divinidad,
«vi la luna alrededor
andar con mucho claror»,
ques su clara humanidad. 630

Las Sibilas barruntaron
esta gloria que oy nos viene,
según Santo Tomás tiene
de Cristo profetización,
y desde lexos mostraron 635
esta Encarnación a tino;
según lo que ellas hablaron
bien parece que atinaron
en este Verbo Divino.

Con vestidura dorada 640
Sibila Pérsica estando,
estava profetizando
un velo blanco tocada:
«Tú, bestia, serás hollada
y el Señor será engendrado 645
y la salud humanada
por la Virgen será dada
y el Invisible apalpado.»

Sibila Líbica da
testimonio con sus flores 650
del Señor de los señores
diziendo: «El día verná,
y el Señor alumbrará
las tinieblas sin dudança,
la sinoga cessará, 655
la Virgen al Rey terná,
su vientre será valança.»

Sibila Délfica dio
este Rey a conocer:
«De Virgen ha de nacer 660
que varón no conoció»;
y dixo la que nació
en el ytálico suelo
que Química se llamó:
«Virgen que al Niño parió 665
le dará leche del cielo.»

Eritea en media edad

y en Babilonia nacida
y como monja vestida
dixo, en gran onestidad: 670
«Verná Dios en humanidad
en el tiempo postrimero
a tomar humanidad
juntando divinidad
y en heno estará el Cordero.» 675

Esto tan bien hallarán
Sibila Samia sentir
en el muy claro dezir
destos versos que aquí están:
«Al rico nacer verán 680
de pobrezica muger,
las bestias le adorarán
y clamarán y dirán
¡alabadle en su poder!»

Dixo Sibila Cumana: 685
«Gran orden comiença ya,
que de la Virgen verná
la prosapia soberana»;
y questo dixo, a la llana,
la Sibila Elespontina, 690
nacida en tierra troyana:
«Juntaráse carne humana
con la Persona Divina.»

Sibila Frigia mostrava
cómo Dios açotaría 695
los potentes y vernía
desde el cielo donde estava,
y aun otra que se llamava
Tiburtina vio tan bien
lo que aquesta barruntava 700
porque ya profetizava:
«Cristo nacerá en Belén.»

Tan bien lo mostrava ya
una Sibila Europea,
vestida dorada ropa, 705
dixo aquesto que aquí está:
«Verná Aquél y passará
collados, montes y sierras,
en pobreza reynará,
de la Virgen nacerá 710
en la tierra de las tierras.»

Sibila Agripa llamada
con un rótulo en la mano,
de aqueste Rey soberano
dixo muy maravillada: 715
«Será vista y apalpada
ya la palabra invisible,
como raíz engendada
y como hoja secada
por todos será passible.» 720

Y aun hállase en la escritura
de aquella romana estoria
ver un gentil esta gloria
desta Encarnación tan pura,
que abriendo su sepultura 725
conocieron su desseo,
halláronle una letura:
«Cristo tomará natura
de la Virgen y en Él creo.»

Y los Reyes Magos vieron 730
este misterio bien visto
que, por ver a Jesucristo,
desde tan lexos vinieron,
y ellos mesmos nos dixeron
que vieron allá su estrella 735
y por ella se siguieron
hasta que sus dones dieron
al Hijo de la donzella.

Y los cristianos oy vemos
estas nuevas de alegría 740
y las vemos cada día
con la fe que las creemos;
a Dios muchas gracias demos
que tal bien nos dexó ver,
a Él nos encomendemos, 745
a Él sirvamos y amemos
con todo nuestro poder.

Prossigue

Por todo el mundo sintieron
aquestas nuevas benditas,
maravillas infinitas 750
esta noche acontecieron,
primero se conocieron

en los cuerpos celestiales:
tres soles aparecieron
y en uno se convirtieron 755
con otras muchas señales.

Y vieron una Donzella
cabe el sol clarificado
en un círculo dorado
y en Niño en los brazos della, 760
la más hermosa y más bella
que jamás nunca se vio,
vieron los Magos la estrella
y viniéronse tras ella
adorar al que hoy nació. 765

Esta noche sin tristura
apareció nuevo fuego
que del todo quemó luego
mucha gente sin medida,
a quantos contra natura 770
pecaron con osadía,
y la noche muy oscura
tomó clara vestidura,
hízose la noche día.

Grandes cosas se hizieron 775
por quitarse nuestro luto:
la tierra dio nuevo fruto,
las viñas bálsamo dieron,
las estatuas se cayeron,
los ídolos se quebraron, 780
los animales sintieron,
su Criador conocieron
y nacido le adoraron.

Oy el Sol de la verdad
en este mundo nació 785
y en las tinieblas entró
oy la lumbre y claridad,
tomó Dios humanidad
porque el hombre fuese Dios;
el Señor, por su bondad, 790
de tan alta dinidad
se hizo sirvo por nos.

Oy se hizo servidor
el Señor de los señores
por poder con sus amores 795

tornar del siervo señor,
el Morador y Hazedor
de los cielos vino al suelo
porque el hombre pecador,
deste suelo morador, 800
pudiesse subir al cielo.

¡O claro día sin par,
más que todo el sol luzido,
verdadero Sol nacido
para bien nos alumbrar! 805
Tiempo más para mirar
que todos los siglos juntos,
dechado para sacar,
registro muy singular
para dar santos trasuntos. 810

Esto es lo que esperavan
ángeles y cherubines,
arcángeles, serafines,
aunque no lo penetravan;
lo que aquéllos no alcançavan 815
ya nosotros lo tenemos,
lo que aquéllos desseavan
y por espejo miravan
nosotros claro lo vemos.

Aquél que las profecías 820
y profetas embiava
y a los judíos hablava
en su nombre un Ysaías,
y un profeta Jeremías
y otros de gloria notable, 825
ved aquí que en nuestros días
nos embía ya el Mexías
para quél mesmo nos hable.

Ved en qué está diferente
Viejo y Nuevo Testamento: 830
en aquél vían a tienta
y en aquéste claramente;
a Judea y a su gente
hablávalas Dios por niebla,
mas a nosotros presente, 835
sereno, resplandeciente,
cara a cara, sin tiniebla.

Ellos no pudieron ver

sino por la çarça a Dios,
 mas podemos verle nos 840
 ya de la Virgen nacer;
 el fuego solía arder
 y consumir los pecados,
 y agora, por nos valer,
 quiso Dios un hombre ser 845
 para sermos perdonados.

No ay quién pueda perdonar
 nuestro pecar infinito
 sino sólo Dios bendito 850
 y Él nació por nos salvar;
 su nacer y bautizar
 a Él no fue necessario,
 mas su muy gran humillar
 fue para nos ensalçar
 y librar del adversario. 855

Fue su santo Nacimiento
 seguro de nuestra vida,
 su gran humildad crecida,
 fue por nuestro ensalçamiento,
 su Passión y su tormento 860
 fue juro de nuestra gloria,
 su muy manso sufrimiento
 nos libró de perdimiento,
 fue su Cruz nuestra vitoria.

Tras esta seña guiemos 865
 porque andemos siempre en luz,
 con el sino de la Cruz
 en la frente nos sinemos,
 en los hombros la llevemos
 para vencer la pelea, 870
 en las manos la tomemos
 porque al demonio espantemos
 cada y quando que nos vea.

Aquél que suele vencer
 los capitolios dorados, 875
 teme los crucissinados,
 sin osarles cometer,
 él, que no suele temer
 de ningún real vestido,
 de la Cruz y su poder 880
 no se puede defender
 sin quedar por muy vencido.

Y quando Dios embió
seys varones que matassen
a todos quantos hallassen 885
en la ciudad quél mandó,
todo el pueblo condenó
que en Jerusalén morava,
solamente perdonó
los que el ángel señaló 890
con el taho que Él mandava.

Fin

En la Cruz nos alegremos,
la fe pongamos en ella
que es nacido el molde de ella
porque en ella nos salvemos; 895
en su fruto contemplemos
con toda nuestra memoria,
a gustarlo comencemos
porque con Él nos hartemos
de la perdurable gloria. 900

NOTAS:

1-36 En estos primeros versos apreciamos cómo Encina desarrolla el llamado tópico de falsa modestia. Al igual que muchos de sus contemporáneos, el autor salmantino encabeza la mayoría de sus dedicatorias y piezas líricas remarcando su condición de autor humilde y modesto con el propósito de ganarse el favor de sus protectores y guardarse de cualquier error que pudiera haber cometido a lo largo de la composición. Asimismo, cabe señalar que durante la Edad Media, son muchos los autores que, al igual que nuestro poeta, creen necesario apuntar el hecho de que, si escriben, es por el mandato o la orden directa del mecenas. De ahí, por tanto, que en esta primera pieza el poeta se refiera a «vuestra señoría», doña Isabel de Pimentel y se dirija a ella en términos de servidumbre. También, es importante señalar el hecho de que el autor del *Cancionero*, en este poema está desplegando un tipo particular de «falsa modestia» fundamentada en el temor o recelo que siente el autor a la hora de empuñar la pluma y escribir, logrando exagerar, de este modo, dicha fórmula de modestia. Vid. Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura económica, 1955, pp. 127-131.

21-22 En este pasaje, Encina detalla cuál es el propósito de esta composición: «quiero del nacer de Cristo/ dezirle la perfección». A lo largo de todo el poema, apreciamos cómo el autor se refiere constantemente a dicho misterio con la intención de ir desentrañando todo aquello que lo envuelve. Al igual que sus contemporáneos, nuestro poeta, con su producción religiosa entronca directamente con la tradición medieval tipológica iniciada por San Agustín y Santo Tomás basada en el tratamiento de los textos sagrados desde un punto de vista alegórico, y en el intento de desvelar todo aquello que permanece velado tras los símbolos y figuras que fundamentan las sagradas escrituras.

38 En este verso, apreciamos cómo el poeta, en su invocación, se refiere a Cristo como «llave». Este término, aplicado al Hijo de Dios, puede entenderse de dos maneras. Por un lado, Cristo es el resorte que le permite a los cristianos desentrañar los enigmas y misterios que flanquean el verdadero conocimiento de Dios al liberarlos de la prisión de la ignorancia, y, por otro, él mismo, gracias a su sufrimiento, es quien redime a la humanidad de la muerte y los pecados al abrir, de nuevo, las puertas del Paraíso. Teniendo en cuenta dichos matices significativos, cobra pleno sentido, que, por ejemplo, en otra pieza del conjunto como es el *Ave maris stella*, el poeta salmantino se refiera a la Virgen como «puerta»(v. 7) y como «llave»(v. 14), y que, en consecuencia, leamos versos tan demostrativos como los siguientes: «Y desata las cadenas/ a los presos, por tus ruegos»(vv. 17-18). Sin duda, dicha imagen es muy frecuente en toda la literatura sacra medieval, y por ello, resulta evidente que en la obra de fray Ambrosio Montesino advirtamos expresiones como las que siguen: «y el rey Cristo, que es llave», «Llaga santa, llaga santa/ puerta del cielo cerrado», «por su hijo muy suave/ la pone la Virgen sabia,/ porque sólo desagracia/ y abre el cielo cerrado», «abridor del cielo/ que cerró el pecado» o «El destierro que

sufrís/ es la llave con que abris/ al mundo que redimis». Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, pp. 83, 194, 227, 229, 244, 134.

39 «dame sana discreción». Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, p. 99.

42 La transmutación de *Eva* en *Ave*, es un juego poético llamado paronomasia que Encina parece tomar del Himno *Ave María Stella* de Fortunato. Durante los siglos XII y XIII la familia se convierte en el pilar fundamental de la organización social, por lo que, en estos años, son muchos los eclesiásticos que, con sus textos, intentan modificar la visión negativa que se tenía respecto a la mujer. Por ello, surgen juegos literarios como éste, con los que se contraponen la figura de Eva,—responsable de la introducción del pecado y la muerte en el mundo—, con la de la Virgen María,— mujer pura y virginal, que lleva en sus entrañas el bien y la redención de todos los pecados del mundo—. Como afirma Ignacio Arellano a propósito de dicho símbolo exegético: «Según la exégesis tradicional, María, madre de Cristo, el nuevo Adán, es la «nueva Eva» que rescata a los hombres de la culpa original [...] «Mudase a Eva en Ave» (HP, p. 1150, con juego de palabras que trastrueque del nombre hebreo Eva en voz latina, el Ave de la salutación del ángel Gabriel a la mujer redentora)». Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 92; Vid: José María Izquierdo, *Ave/Eva: Comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval*, Romansk Forum, 17(2003)/I. A su vez, cabe señalar que, con este juego de palabras, el poeta también parece contraponer el mundo terrenal y fenomenológico (representado históricamente mediante la serpiente), y el mundo celestial (simbolizado, en muchas culturas, a través de la figura del ave, generalmente el águila).

51 En este verso quedan perfectamente fijadas las dos reacciones que, según el texto bíblico, sienten los hombres ante la presencia de los seres celestes: «Es curioso que en todas estas apariciones de los ángeles los interlocutores sienten temor ante su llegada y se calman solo cuando ellos hablan. La presencia de los ángeles que irrumpen en la vida de los hombres es como un terremoto, una sacudida que crea miedo e incredulidad en un primer momento, para dar paso a la serenidad y a la felicidad». Juan Arias, *La seducción de los ángeles*, Madrid, Espasa, 2009, p. 63.

74 En cuanto a la idea de palacio como edificación simbólica tanto en la poesía como en la producción dramática del *Cancionero*, Rosalie Gimeno apunta lo siguiente: «El teatro del primer *Cancionero* cuenta la historia de dos palacios: la edificación del celestial (II-IV) y la vida en el de los Duques de Alba (I, V, VIII). Cristo baja al Seno de Abraham para libertar a los justos, los siervos de Dios que, al subir con Él al cielo, son llamados los «celestes ciudadanos/cortesanos» (III, vv. 347-48). Los pastores de don Fadrique que aspiran a mejorar su condición abandonan la aldea y van al palacio. Allí les sujeta la cortesía, allí se dedicarán a hacer bien, allí sus obras y sus actos de servicio tendrán su justa recompensa en la tierra o en el cielo. De la aldea al palacio ducal, del palacio terrenal al «gran palacio del cielo» (IV, v. 9): ésta es la

trayectoria del hombre como la ve Juan del Encina a finales del siglo XV». Gimeno, *op. cit.*, p. 46.

86 En este verso, Encina se refiere por primera vez al misterio de la Encarnación, pues, en verdad, la intención implícita en esta composición es la de desentrañar, esclarecer y dar a conocer a Doña Isabel de Pymenel la naturaleza de dicha realidad trascendente a pesar de que ésta se sitúe más allá de los límites de la racionalidad. Siguiendo la estela de los cabalistas, el autor del *Cancionero* pretende atesorar en sí mismo el máximo conocimiento de Dios a través de la reflexión en torno al «misterio».

109 A lo largo de toda esta primera composición advertimos que el poeta recurre constantemente al uso de la partícula «oy» con el propósito de actualizar y vivificar el mensaje crístico. Asimismo, la repetición sostenida de dicho término, a modo de anáfora, evidencia el tono oracional de dicho poema y certifica, a su vez, la influencia de la liturgia en la poesía sacra enciniana. De igual modo, y en cuanto a su función estructural, Bustos Táuler apunta: «En mi organización del poema mostrada más arriba señalé aquellos momentos en los cuales se produce una pausa o transición en la exposición de los distintos desarrollos teológicos: se trata de estrofas de transición que aparecen siempre recorridas por una anáfora de la partícula temporal "oy", que contribuye así a estructurar toda la composición. He contabilizado cinco secciones distintas en las que esa partícula cumple esa función estructural de modo explícito. No parece casual que ese conjunto de coplas de transición adopten un tono oracional y más afectivo, en contraste con la densa elaboración escolar [...] Estas coplas, estructuradas en torno a la anáfora, cumplen la función de transición o pausa en el seno de la extensa composición, pero al mismo tiempo y precisamente por su anclaje litúrgico, contribuyen a hacer presente al lector o espectador lo que constituye la esencia misma de la actualización litúrgica: lo mencionado no son recuerdos o narraciones del pasado sino que mediante la virtualidad de la celebración hacen presente los acontecimientos centrales de la Redención. Como es sabido, la apelación al presente (al hoy, a esta noche, esta conmemoración) es característico de la celebración del misterio cristiano en la liturgia eucarística. Con esta calculada alternancia de coplas teológicas y afectivas Encina persigue sostener un mismo hilo conductor en torno a la alegría en presente conmemorada por la fiesta litúrgica de la Natividad de Jesucristo, que se entrevera hábilmente en el seno de otras partes más teológicas, escolares y elaboradas». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 61.

116 Amatar: Lo mismo que matar. Confundir, borrar, desvanecer. (*Aut*) Vocablo que localizamos también en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique: «¿qué fué sino claridad/ que quando más encendida/ fué amatada?». Jorge Manrique, *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 100; y en el *Laberinto de Fortuna*: «si bivas las meten, amatanse luego». Juan de Mena, *El Laberinto de Fortuna o las Trescientas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, p. 28.

118-125 De nuevo, y al igual que apuntábamos a propósito de la contraposición entre Eva y la Virgen María, en estos versos apreciamos la comparativa que se establece entre la figura de Adán y la de Jesús. Del mismo modo que hiciera San Pablo, Encina, en esta composición, se refiere a Jesús tomándole como ese «Adán segundo», ese hombre nuevo de origen divino capaz de reparar el error cometido por el primer hombre y redimir todos los pecados de la humanidad: «Así, pues, por la falta de uno solo recayó sobre todos los hombres la condenación, así también, por la acción justa de uno solo recae sobre todos los hombres la justificación que da vida. Pues, al igual que por la desobediencia de un solo hombre todos quedaron constituidos pecadores, así también por la obediencia de uno solo todos quedarán constituidos justos». Romanos, 5, 18-19. Con estas palabras de San Pablo, comprendemos que, gracias a la condición celestial de Cristo y a su sufrimiento y agonía en favor de la redención humana, el hombre terreno, hecho de barro y polvo llega a convertirse en hijo de Dios, pues, según las escrituras, en verdad, todas las almas tienden a la perfección y a la divinidad: «El primer hombre, Adán, fue ser viviente, el último Adán, espíritu vivificante. [...] El primer hombre, hecho de la tierra, fue terreno; el segundo hombre procede del cielo. Cual fue el hombre terreno, así son también los hombres terrenos; y cual es el celestial, así también serán los celestiales. Del mismo modo que hemos llevado la imagen del hombre terreno, llevaremos también la imagen del celestial» 1Corintios, 15, 45-49. Asimismo, localizamos esta misma expresión en las *Coplas de Vita Christi* de Mendoza donde se dice: «redemptor Adam segundo». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 345.

123 «Adán, el padre primero». Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, p. 159.

144 Este verso recuerda al de la *Vita Christi* de Mendoza: «tu diste muerte a tu vida/ por darnos vida sin muerte». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 295. Según afirma el propio Rodríguez-Puértolas, este juego de palabras se recoge también en el *Cancionero espiritual*: «Pues que pariste la vida/ que dio vida a nuestra muerte». *Ibid.*, p. 524.

149-153 Con estos versos, nuestro autor, al referirse a la doble condición de Jesús (divina y humana) pone de manifiesto la tendencia de la mística cristiana de alcanzar la unión, la fusión hipostática con la divinidad, ya que, solo mediante el acto de encarnación, la naturaleza material y la naturaleza espiritual convergen y acaban constituyendo una unidad sintética que religa y abarca ambas realidades.

168 En el lenguaje de las Sagradas Escrituras, la palabra «carne» adopta el significado de «hombre» o «naturaleza humana». Por ello, San Juan, al narrar el misterio de la Encarnación, se refiere a Jesucristo como «Palabra» y a su nueva condición humana como «carne». Juan, 1, 14.

170-171 Es importante tener presente que, a pesar de que a través de la figura de Cristo, Dios se vuelve hombre, en ningún momento pierde su esencia divina.

De ahí que Encina subraye que, aunque Dios se haga hombre, lo hace «sin dexar de ser quien era».

181-189 En esta estrofa, el poeta salmantino tras reflexionar en torno al misterio de la encarnación, llega a la conclusión de que, en cuestiones como ésta, la inteligencia se queda corta y la razón debe callar en beneficio de la fe, pues, ciertamente, el lenguaje humano y su sistema conceptual no es capaz de definir lo misterioso, desconocido e indecible. Con este tipo de expresiones, el autor salmantino parece seguir muy de cerca las ideas desplegadas en el *Diálogo* de San Gregorio. Es posible que Encina manejara la obra de San Gregorio directamente o que se hubiera familiarizado con ella a través de piezas poéticas como la copla 46 de las *Coplas de Vita Christi* en cuyo título queda perfectamente fijada ya dicha concepción:

«Que la fe ha de ser creyda y
no escudriñada

Ca tal cosa como fue
es locura escodriñarla;
la cosa que çierto se
basta creerla por fe
sy mas no puedo alcançarla,
porque es una conclusión
que Sant Gragorio nos muestra
que la fe non ha gualardon
a do la humanal razón
por sus sendas nos adiestran». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 313.

Asimismo, otra posible fuente referencial podrían ser las siguientes estrofas del *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino que llevan por título *En favor de la fe*:

«El callar con el creer
en cosa tan admirable
es, según mi parecer,
la vena del merecer
la corona perdurable,
mas no presta impedimento
si desta regla me salgo,
ni fe sufre detrimento
de tan alto saramento
decir algo.

Mas por esto no se sigue
que la fe, que es clara estrella,
a nuestra razón se ligue,
por más hablas que mendigue
la lengua para con ella;
por lo cual sigue mi pluma
lo que San Ambrosio dijo,
que ningún sabio presuma
en caso que es la fe suma

ser prolijo». Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, p. 158.

186 Este verso aparece en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino: «nunca fue misterio tal». *Ibid.*, p. 233.

199-207 En esta estrofa se apunta que la pureza de la Virgen María es tal, que ningún hombre podría desearla en términos carnales: «No pudo ser de varones/ carnalmente desseada». Ésta, es una idea que observamos ya en los primeros textos cristianos dedicados a la Virgen. Por ejemplo, en una de las estrofas del *Himno Akátistos de la Madre de Dios*, leemos: «Salve, consumidora del ardor de las pasiones». *Himno Akátistos de la Madre de Dios*, ed. J.J. Acevedo Villalba, José J. Olañeta, 2003, p. 39. De igual modo, dicha percepción contrasta directamente con la corriente de secularización de los credos eclesiásticos promulgada por Juan Ruíz, quien, en su *Libro del Buen Amor*, marca la unión que, en verdad, se da entre el «buen amor» y el «loco amor», aprobando, de esta manera, la convivencia y armonía de dichos contrarios y poniendo de manifiesto la necesidad de tratar los temas metafísicos con ejemplos mundanos. Siguiendo esta corriente, apreciamos que tanto Encina como otros poetas del momento, a la vez que encumbran a la Virgen como ser devastador de los deseos carnales y paradigma de castidad, también se refieren a ella como amada y esposa, y no dudan en dirigirla sus composiciones de carácter amatorio. Por ejemplo, en el poema que comienza «¿A quién debo yo llamar / vida mía/ sino a ti, Virgen María?» advertimos que el poeta se sirve de los esquemas de la poesía amorosa para construir el texto religioso en el que se trata intrépidamente a la Virgen María como amada de la que se solicita el favor. A propósito de estas cuestiones, Núñez Rivera afirma con acierto: «La versión literal y las variaciones en clave erótica, constituyen, por tanto, las dos caras de un mismo fenómeno de recreación del texto bíblico, que llegan a compartir incluso el mismo espacio manuscrito o impreso. Y no es sólo cuestión de un idéntico medio de cauce material. La prueba palmaria de esta coexistencia acontece en la obra poética de un autor tan proteico como Juan del Encina, que combina la versión en seso del *Misere* con la traslación paródica de varios Salmos del oficio de difuntos». Núñez Rivera, *op. cit.*, p. 112.

220 Este latinismo que significa «desde el comienzo» es frecuente en la época. Por ejemplo, en *Laberinto de Fortuna* leemos: «"Dispuso ab initio la mente superna/ que çírculo destes aquí non paresca». Juan de Mena, *op.cit.*, p. 40.

226-234 En estos versos, observamos cómo Encina se refiere a la Virgen María en términos de «luz», «resplandor», «fuente» y «espejo». Toda esta serie de sustantivos, cada uno de ellos deliberadamente colmado de carga simbólica, le sirven al poeta para remarcar la santidad y pureza de la Madre de Dios, con el fin de instaurarla como paradigma de comportamiento y ejemplo de conducta a seguir. En cuanto a esto, la palabra «espejo» resulta idónea en el contexto sacro, pues, tradicionalmente, el espejo es el instrumento mediante el que Dios revela la palabra celestial al hombre (aunque siempre de manera indirecta, como simple reflejo del verdadero conocimiento y representación de

lo celestial en lo terrenal). Esta concepción, claramente influenciada por la filosofía de Platón, nos permite entender cómo, Jesús, y, en este caso la Virgen, gracias a su comportamiento ejemplar, son el espejo, el instrumento mediante el que el hombre puede acceder al saber supremo y participar de él, pues, «Según Plotonio, la imagen de un ser está dispuesta a recibir la influencia de su modelo, como un espejo». Ennéades, 4, 3. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Herder, 2003, p. 476. En esta misma estrofa, también vemos que Encina llama a la Virgen «fuente», manantial de vida del que surgen cuatro ríos –la paz, la concordia, la gracia y la misericordia– de agua regenerada y purificada. Históricamente, la fuente ha sido uno de los símbolos principales de la maternidad en todas las culturas, ya que, como afirma de nuevo Chevalier, «la sacralización de los manantiales es universal. Por el hecho de que constituyen la boca del agua viva o del agua virgen. Por ellos tiene lugar la primera manifestación, en el plano de las realidades humanas, de la materia cósmica fundamental, sin la cual no podrían estar asegurados la fecundación ni el crecimiento de las especies». *Ibid.*, p. 516. Pero quizás, el sustantivo de mayor fuerza y significación mística es «luz», vocablo que, a su vez, no puede entenderse sin su opósito: «oscuridad». En este contexto, la luz funciona como metáfora de la pureza de la Virgen y como imagen de la regeneración y el renacimiento que suele darse tras un periodo de tinieblas y sombra (*post tenebras lux*). Asimismo, dicha luz representa también la claridad de entendimiento, la capacidad que Dios infunde en los hombres para que comprendan el gran misterio de la Creación. Por tanto, la luz, personificada en la Virgen María, simboliza el puente de unión entre lo divino y lo humano a través del acto de comprensión o iluminación de la verdad. De ahí que, desde los primeros tiempos, la palabra «luz» esté íntimamente relacionada con el concepto «logos», pues Dios, a través de la Palabra nos alumbramos para que alcancemos a comprender cada una de las verdades divinas. Todas estas ideas quedan perfectamente resumidas y fijadas ya en este bello fragmento del *Himno Akastásico*:

«Como luminoso faro para quienes se hallan en tiniebla
vemos a la Virgen Santa;
pues encendiendo un fuego sin leños
a todos nos conduce a la divina gnosis,
iluminando el intelecto con esplendor, digna de estas oraciones:
Salve, rayo de sol espiritual.
Salve, candelero de lumbre sin ocaso.
Salve, relámpago que iluminas las almas.
Salve, tú que hieres cual centella a los enemigos.
Salve, porque enciendes la luz de muchas luces [...]». Acevedo Villalba, *op. cit.*, p. 56.

228 Aquí, Encina recrea el tópico de la Virgen como *speculum sine macula*.

235-243 En estos versos, el poeta salmantino parece referirse al cántico que recita la Virgen María tras la visita del arcángel Gabriel al imitar el juego de opósitos que conforma su estructura:

«[...] dispersó a los engreídos en los proyectos del corazón,
a los potentados derribó del trono,
y elevó a los humildes,
a los hambrientos les colmó de bienes,
y despidió a los ricos con las manos vacías». Lucas, 1, 51-53.

248 Como apuntábamos en la introducción, nuestro autor, en esta composición, lleva a cabo un trabajo de exégesis al reflexionar alegóricamente en torno a los misterios que atañen al cristianismo y al intentar desentrañar el verdadero significado de las Sagradas Escrituras siguiendo el camino iniciado por San Ambrosio, San Jerónimo y Santo Tomás. A causa de la complejidad y el hermetismo existente en torno a los misterios y enigmas de la Creación, en la mayoría de ocasiones, los autores han sentido la necesidad de recurrir al uso de alegorías, símbolos y representaciones en su intento de decir lo indecible. Por ello, se hace necesario intuir la verdad a través del uso del sentido figurado, introduciendo imágenes y motivos que sirven para representar lo otro. De ahí la expresión utilizada por Encina: «y el figuras figurada/ de los patriarcas todos».

251 Tanto en este verso como en el 258, el autor se está refiriendo al ángel Gabriel. Según la jerarquía celeste propuesta por Dionisio el Areopagita, Gabriel es el arcángel de mayor importancia, ya que es quien anuncia a la Virgen María que concebirá al Mesías: «En el sexto mes, el ángel Gabriel fue enviado por parte de Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen, desposada con un hombre de la casa de David, llamado José. [...] Entonces el ángel le dijo: «No temas, María; porque Dios te ha distinguido con su favor. Mira: concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás el nombre de Jesús»». Lucas, I, 26-38. Gabriel junto con Miguel, Rafael, Uriel, Raguel, Zaquiel y Metraton pertenecen a la categoría de los arcángeles, y, como apunta Encina en el texto, son los mensajeros, los emisarios de Dios. Además, es importante recordar que la palabra «ángel» procede de la voz latina «angelus» y de la griega «ἄγγελος» que significa precisamente «mensajero». Romanos, 8, 2-4.

262-279 En estas dos estrofas, observamos la aparición sucesiva de dos grupos léxicos antagónicos; por un lado, «tierra», «acá» y «suelo», y, en contraposición, «cielo» y «allá». Con ellos, Encina parece estar representando, poéticamente, el intento de la mística cristiana de lograr la unión de lo humano y divino, en este caso, representado a través de la Virgen María. Simbólicamente, dichas referencias figuran la ascensión espiritual del hombre, su camino desde el suelo; desde lo terrenal, hacia la conquista de lo celestial. Por ello, no es extraño que el autor del *Cancionero* se refiera al hombre como «peregrino» o «caminante», ya que, la elevación al mundo celestial, debe entenderse como marcha o viaje. Ya en un texto como es el *Himno Akátistos de la Madre de Dios* encontramos claros ejemplos de esta contraposición hecha símbolo exegético:

«Después de ver su extraño nacimiento,
nos hacemos extraños para el mundo,

volviendo nuestra mente hacia los cielos;
 fue por esto por lo que el Altísimo
 en la tierra brilló como el más bajo
 de los hombres, queriendo halar consigo
 hacia lo alto a quien cantara:
 « ¡Aleluya!»». Acevedo Villalba, *op. cit.*, p. 46.

En cuanto a esto, cabe señalar que dicha idea se repite en la obra poética de los autores contemporáneos a Encina, y, muchos de los versos que conforman estas estrofas recuerdan a los que Jorge Manrique despliega en las *Coplas por la muerte de su padre*, en los que, por ejemplo, podemos leer lo siguiente: «Haun aquell fijo de Dios/ para sobirnos al cielo/ descendió/ a nacer acá entre nos,/ y a vivir en este suelo/ do murió». Manrique, *op. cit.*, p. 92. Asimismo, y a propósito de todo esto, Rosalie Gimeno, en su estudio preliminar de las églogas encinianas, afirma con gran acierto: «Hemos visto, al estudiar el tiempo, que Encina cristianamente define la vida como acción. [...] El hombre intenta mejorar su condición, sujetándose a una trayectoria que comienza en un lugar inferior y que termina en otro superior. De acuerdo con la cantidad y con la calidad de sus obras y de sus actos de servicio avanza más o menos en su camino, y cuando, por fin, lo merece, llega a su destino, al lugar del premio. A lo largo de las ocho representaciones hay dos fórmulas para hacer la peregrinación de la vida: el cristiano va de la tierra, por medio de la ayuda de Cristo y de sus propias acciones (obras y servicios religiosos), al cielo». Gimeno, *op. cit.*, p. 45.

275 Esta expresión de tipo popular se encuentra también en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino y su aparición sirve para indicar que no falta nadie o nada. En la obra del franciscano, la localizamos en versos como los que siguen: «no quitan mi fuerza un pelo» o «porque en ella no hay un pelo». Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, p. 223, 259, 266. Sin lugar a dudas, gracias a este tipo de expresiones, certificamos la tendencia de la Baja Edad Media a dignificar todo aquello de ascendencia popular.

278 Curiosamente, en las representaciones alegóricas medievales, la sinagoga se presentaba con los ojos vendados y, en cambio, la iglesia cristiana se mostraba con la mirada despejada y victoriosa.

280-281 Tras la encarnación del Mesías el hombre se desliga de su condición terrena, por lo que se exige que adopte, como remarca el poeta, un «nuevo nombre» y un «nuevo estado». Gracias al amor de Cristo, la humanidad se aparta de su condición carnal para regresar a su raíz divina. En palabras de San Pablo: «Porque la ley del espíritu, dador de la vida en Cristo Jesús, me ha liberado de la ley del pecado y de la muerte. En efecto, lo que era imposible a la ley, por cuanto que estaba incapacitada por causa de la carne, Dios, enviando a su propio Hijo en carne semejante a la del pecado y como víctima por el pecado, condenó al pecado de la carne, a fin de que lo mandado por la ley se cumpla en nosotros, los que caminamos, no según la carne, sino según el Espíritu». San Pablo, 8, 2-4.

283 «Dios eterno y humanado», Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, p. 204.

284-285 «Y la palabra se hizo carne/ y puso su morada entre nosotros». San Juan, I, 14.

288 Tanto en este poema, como en otras piezas de cariz religioso incluidas en el *Cancionero*, observamos el uso reiterado de léxico panadero, hecho que, sin duda constata el fuerte vínculo existente entre alimento y espiritualidad en la religión cristiana. Como ya destacó en su momento Hani, en la liturgia cristiana, el pan o el vino acaban convirtiéndose en sustancias simbólicas mediante las que el hombre consigue entrar en contacto con la divinidad: «Encontramos aquí la razón profunda de la sacralidad del alimento: el alimento es fuerza vital, contiene una fuerza vital que es una de las mil ramificaciones de la energía viva universal que viene de Dios. Por eso puede decirse que comer y beber es un acto sacramental. La comida pone al hombre en contacto con las fuerzas creadoras de la vida e, indirectamente, con la vida eterna de la Divinidad, que es su fuente». Hani, *op. cit.*, pp. 283-284. En el texto bíblico, advertimos dos referencias principales al «pan» como elemento simbólico que nos permite articularnos a la divinidad. En el Génesis, y como señala Encina en los versos 293-294, las espigas de trigo aparecen en el sueño del Faraón: «Se durmió de nuevo, y tuvo un segundo sueño: siete espigas gruesas y hermosas salían de un solo tallo. A continuación brotaron siete espigas raquílicas y abrasadas por el viento del este. Las siete espigas menudas devoraron a las siete espigas gruesas y llenas. Entonces se despertó el Faraón. Todo fue un sueño». Génesis, 41, 5-7. También, Elías, en su camino hacia Horeb, logra mantenerse con vida gracias al alimento que le envía Yahvé: «Luego se tendió y se quedó dormido debajo de la retama. Pero he aquí que un ángel le tocó y le dijo: « ¡Levántate y come!». Miró y encontró a su cabecera una hogaza cocida sobre piedras calientes y un cántaro de agua. Comió, bebió y volvió a acostarse». I Reyes, 19, 5-6. Por tanto, y como también se desprende de estas referencias, podríamos decir que Jesús es pan de vida, alimento espiritual mediante el que el hombre accede a lo divino, y, dicha concepción, como es lógico, se desarrolla de igual modo en la obra de autores contemporáneos a Encina. Por ejemplo, en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino localizamos expresiones como las que siguen: «y el pan, que es por su sabor/ vida entera», «de tal carne fue vestida/ que en pan vivo nos consuela», «Este es rey de los reyes,/ que en pan vivo nos es dado», o aquella famosa estrofa en la que se dice:

«Pan de proposición
en horno de oro cocidos
figura fueron que son
vivo pan de salvación
para todos los nascidos,
el cual horno tan dorado
ser la Virgen se figura,
en la cual fue fabricado
este pan, que es adorado
con fe pura». Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, pp. 82-137-160-203.

291 *Maná*: «El milagroso y sustancioso rocío con que Dios alimentó el Pueblo de Israel en el desierto. Tenía milagrosamente el sabor que cada uno quería». (*Rae.*) «Fue aquel rocío que Dios envió a su pueblo cuando caminaba por el desierto. Era el maná en la hechura como granos de culantro blanco, en sabor como hojuelas, o hojaldres con miel. [...] Admirados los hijos de Israel de esta maravilla, dijeron unos a otros, «manhu», que vale tanto como, que es esto? Y así del término admirativo le quedó el nombre de maná, sin embargo de que algunos Hebreos dicen, que maná vale tanto como «pars, portio, donum». Y todo esto le cuadra al maná, siendo parte en cuanto se cogía por medida, «portio» por la cantidad, «donum» por ser don de Dios, y beneficio suyo. (*Tesoro.*)

293-294 Génesis, 41, 5-7.

289-292 Éxodo, XVI, 4-36.

302: *Heñir*. «Sobar con los puños la masa para que mejor se mezcle e incorpore». (*Aut.*)

303 Resulta llamativo que, en las dos estrofas que van del verso 298 al verso 315, el poeta escriba deliberadamente las palabras «Pan», «Cruz» y «Mexías» en mayúscula. Lo cierto es que todos estos vocablos poseen el mismo valor simbólico, ya que, hacen referencia al hijo de Dios encarnado. Anteriormente, hemos puesto de manifiesto la importancia del alimento como elemento mediante el que se establece una alianza entre lo terrenal y lo celeste, y, del mismo modo, históricamente, la cruz se ha erigido como el símbolo por excelencia de intermediación del cielo y el suelo: «La cruz tiene en consecuencia «una función de síntesis y de medida. En ella se unen el cielo y la tierra [...] En ella se entremezclan el tiempo y el espacio. Ella es el cordón umbilical jamás cortado del cosmos ligado al centro original. De todos los símbolos, es el más universal, el más totalizante. Es el símbolo del intermediario, del mediador, de aquel que es por naturaleza reunión permanente del universo y comunicación tierra-cielo, de arriba abajo, y de abajo arriba » [...] La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la salvación y la pasión del Salvador. La cruz simboliza al Crucificado, Cristo, el Salvador, el Verbo, la segunda persona de la Trinidad. Es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia humana y hasta con su persona». Chevalier, *op. cit.*, pp. 362-363. *Vid.* René Guénon, *El simbolismo de la Cruz*, Sophia Perennis, París, 2003.

306 «Para abrir los ojos a los ciegos». Is, XLII, 7.

307 III Reyes, XIX, 5-8.

311 No debe olvidarse que, precisamente Elías, es el profeta que, junto a Moisés, anuncia la llegada del Mesías. En Malaquías III, 23, vemos como Elías se presenta como el precursor del día de Yahvé:

«Mirad
yo os enviaré
a Elías, el profeta,
antes de que venga el día de Yahvé,
día grande y terrible».

Y, también, en Mateo, XI, 13, se nos recuerda su condición de profeta anunciador del Mesías con estas palabras: «Porque todos los profetas y la ley cumplieron su misión profética hasta Juan. Y si queréis aceptarlo, éste es Elías, el que tenía que venir».

313-314 A lo largo de toda esta composición, apreciamos como Encina se refiere, en numerosas ocasiones, a las distintas órdenes o jerarquías angélicas demostrando, de esta manera, su conocimiento detallado de los diferentes grados y niveles existentes entre la comunidad de seres celestes. Sin duda, el autor del *Cancionero* debió conocer y manejar la *Jerarquía Celeste* de Dionisio el Areopagita, y, este hecho, acrecentaría, a su vez, la visión neoplatónica de la realidad cristiana descrita en el *Cancionero*. Como afirma Arias a colación: «Dionisio era un neoplatónico que había abrazado la fe cristiana e intentó hacer una síntesis entre la teología católica y las ideas del neoplatonismo». Arias, *op. cit.*, p. 46. Vid. Eiximenis, Francesc, *Llibre dels àngels*, Ed. de Gascón Uris, Sergi, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1993.

323 Como ya apuntó Hani, Belén, etimológicamente significa «La casa del Pan». Hani, *Mitos, ritos y símbolos...*, p. 294.

325-342 Una de las tendencias religiosas que marca el cambio hacia la nueva sensibilidad renacentista es el franciscanismo, y, como apuntó con gran acierto San José Lera, dicha directriz está íntimamente relacionada con los salmos. El *Salterio* o *Libro de los Salmos* constituye uno de los principales focos de influencia bíblica durante los Siglos de Oro, y, precisamente, Encina será uno de los autores que traduzca, recree o parafrasee algunos de estos textos bíblicos. En estas dos estrofas, apreciamos cómo nuestro autor cambia de registro, y, tras una amplia narración de distintos episodios bíblicos, exhorta al lector, le alienta para que tome la vida de Jesús como modelo de conducta, siguiendo el esquema constitutivo de la literatura salmodia.

345-346 Estos dos versos aparecen casi exactamente en la *Fiesta de la Resurrección*: «Profetas en profecías/ patriarcas profetizaron» (vv. 215-216).

350: *Barruntar*. «Imaginar alguna cosa, tomando indicios de ella por alguna señal, rastro, u sospecha tenida, u discurrida antecedentemente». (*Aut.*) En este verso, y como veremos más adelante, el autor del *Cancionero* toma como veraces y, por tanto, como argumento de autoridad, los testimonios mesiánicos de figuras «gentiles» como las Sibilas o los Reyes Magos de Oriente, pues, en la época, se consideraba que dichos argumentos también estaban inspirados por Dios.

352-353 *Vid.* nota al verso 86.

354-360 Como vemos, son los ángeles quienes descubren el misterio del nacimiento y lo anuncian a la humanidad. Aquí, el poeta salmantino seguramente se refiere al pasaje del Evangelio de Lucas en el que los ángeles le anuncian a los pastores la llegada del Mesías: «Había unos pastores en aquella misma región que pasaban la noche al aire libre, vigilando por turno su rebaño. Se les presentó un ángel del Señor y la gloria del señor los envolvió en claridad. [...] Y, de repente, apareció con el ángel una multitud del ejército celestial que alababa a Dios [...]». Lucas, 2, 8-15.

361-364 Lucas, I, 28-35.

365-374 Aquí, el poeta parece referirse a Lucifer con el propósito de remarcar la condición divina del ser humano. Como es sabido, y como remarca el autor salmantino en el verso 370, Lucifer envidia a Jesús tanto por su condición de hijo de Dios como por el hecho de contener en sí la naturaleza humana y la divina. Ciertamente, la envidia es lo que lleva a Lucifer a tentar y corromper al hombre en un intento de detener su ascenso a ese espacio sagrado al que pertenece y del que él fue desterrado. En la *Secunda Secundae* de Santo Tomás, a propósito de los cometarios de Aristóteles a la envidia, leemos lo siguiente: « [...] algunos envidian a quienes poseen o han poseído lo que a ellos mismos les venía bien o lo que también alguna vez habían poseído». Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología III*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1990, p. 323. Con estos versos, Encina entronca directamente con el dogma propuesto por Santo Tomás y San Agustín a propósito de la introducción del pecado y la muerte en el mundo: «Por encima de la naturaleza humana existe otra naturaleza en la que puede hallarse el mal de la culpa, no por encima de la naturaleza angélica. Y el tentar induciendo al mal sólo es propio de alguien ya manchado por la culpa. Por eso fue conveniente que el hombre fuera tentado por un ángel malo para que pecara, del mismo modo que, también en el orden natural, los ángeles buenos ayudan al hombre en la perfección». *Ibid.*, p. 548.

365-369 Génesis, III, 1-6.

370-373 Isaías, XIV, 12-20.

374-378 Sabiduría, II, 24.

379 Hebreos, I, 1-4.

380 «Dios no perdonó a los ángeles que pecaron, sino que, precipitándolos en el abismo, en cavernas tenebrosas, los entregó para ser custodiados hasta el juicio». 2Pedro, 2,4.

391-396 Génesis, IV, 1-15.

396 En el texto bíblico encontramos una referencia a los lirios en el Evangelio de Mateo que reza lo siguiente: «¿Por qué os preocupáis? Poned los ojos en los lirios del campo y ved cómo crecen: no se afanan ni hilan; pues bien, os aseguro que ni Salomón en el esplendor de su gloria se vistió como uno de éstos. Pues, si así viste Dios a una hierba campestre, ¿no hará mucho más con vosotros?». Mt, 6. 28. Gracias a esta cita, entendemos que el lirio es emblema de reestablecimiento de la blancura, la pureza y la sencillez, y, específicamente en este pasaje, el poeta parece usarlo como metáfora de Cristo al referirse a su encarnación, pasión y muerte. Generalmente, en la tradición cristiana, el lirio suele identificarse con lo «elegido». Jesús, por tanto, es ese hombre escogido para limpiar los pecados de la humanidad y reconducir al hombre a la gracia de Dios. Asimismo, y siguiendo esta misma interpretación, Chevalier apunta que según una interpretación mística del siglo II, simbólicamente el valle descrito en el *Cantar de los Cantares* funcionaría como metáfora del mundo y el lirio como imagen de Jesucristo. Chevalier, *op. cit.*, pp. 650-652.

397-414 En estas dos estrofas, nuestro autor se refiere al pasaje del Génesis en el que Dios, a través de Noé, reestablece su alianza con el hombre: «Ésta es la señal de la alianza que yo establezco entre yo y vosotros y entre todo ser viviente que está con vosotros, para todas las generaciones venideras: pongo mi arco en las nubes para señal de la alianza entre yo y la tierra [...]». Génesis, IX, 12-17. En los versos 406 y 407 leemos: «Por el arco celestial/a Jesucristo entendamos», pues, según el cristinismo, Cristo es esa señal, ese hombre enviado a la Tierra para instaurar la alianza de Dios con la humanidad, la unión de lo celeste y lo terreno. Por ello, cobra pleno sentido que, tradicionalmente, el arco iris sea uno de los símbolos que sirven para definir con mayor precisión la correspondencia entre el cielo y el suelo: «Aunque el arco iris corresponde manifiestamente al dominio de las Aguas superiores, Guénon ha señalado que era el inverso y el complemento del Arca, por encima de la cual aparece, y que ésta flota sobre las aguas inferiores: se trata de los dos mitades del *huevo del mundo*, ensambladas como signo de la restauración del orden cósmico y de la gestación de un nuevo ciclo». *Ibid.*, pp. 135-136. Jesús, al sacrificarse por la humanidad y redimir al hombre de sus faltas, viene a instaurar ese nuevo ciclo, una nueva época en la que los hombres, tras purificarse y regenerarse pueden acceder de nuevo a su yo sagrado. Por ello, en estas estrofas, nuestro autor trae a colación la imagen del diluvio. En la mayoría de culturas, el diluvio es emblema de germinación y florecimiento tras un periodo de oscuridad, y, en la tradición cristiana, suele relacionarse con la idea de regeneración por el agua.

412 A propósito de la imagen del diluvio en la obra enciniana, Alan Deyermond, en su artículo titulado *La Biblia en la poesía de Juan del Encina*, apunta lo siguiente: «Un aspecto que no me parece suficientemente comentado, aunque se ha aludido de paso, es el tipológico: las lluvias constantes, que amenazan con ahogar al mundo entero, se asociarían inevitablemente, en la mente de un público castellano de finales del siglo XV, con el Diluvio y la historia de Noé. El Diluvio representa en la literatura medieval el castigo infligido por Dios a un pueblo pecaminoso. Por eso el nacimiento de Jesucristo se ve como lo contrario de las grandes lluvias,

redimiendo por la gracia a los que fueron condenado por la ley». Deyermond, *op. cit.*, p. 58.

415-432 En estas dos estrofas observamos cómo el poeta se sirve de la metáfora del arco para describir, una vez más, la doble naturaleza de Jesucristo. Como ya apuntó Rodríguez-Puértolas a propósito de la *Vita Christi*, una posible fuente referencial para rastrear dicho uso podría ser la obra de Santo Tomás, pues, en la *Summa Theologicae* leemos lo siguiente: «Así leemos, en las *Colaciones de los Padres*, que el evangelista San Juan, cuando algunos se escandalizaron al encontrarlo jugando con sus discípulos, mandó a uno de ellos, que tenía un arco, que tensara una flecha. Después de haberlo hecho muchas veces, le preguntó si podía hacerlo ininterrumpidamente, a lo que el otro respondió que, si lo hiciera así, se rompería el arco. San Juan hizo notar, entonces, que se rompería también el alma humana si se mantuviera siempre en la misma tensión». Aquino, *op. cit.*, p. 560. Ciertamente, Encina, al igual que Mendoza, podría haber bebido en los textos de Santo Tomás para construir dicha imagen del Hijo de Dios, pero, la estructura que conforma ambas estrofas, la semejanza de algunos versos, y el uso reiterado de los mismos términos nos llevan a pensar que las coplas 156 y 157 de la *Vita Christi* son el verdadero antecedente textual:

«Porque no pueden estar
en un rigor toda vía
los arcos para tirar,
suelenlos desenpugar
alguna pieza del día;
pues razón fue declarar
estas chufas de pastores
para poder recrear,
la gana de los lectores.

Por ende, ningún liviano
no lo juzgue liviandad,
pues nuestro linaje humano
tiene tan flaca la mano
después de su enfermedad
que si la nuestra derecha
non consuela la izquierda,
es por fuerza que quien flecha
nuestra natura contrechada
le quiebre el brazo o la cuerda». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 381.

Pero, también, como hemos venido demostrando a lo largo de este trabajo, la obra del franciscano fray Ambrosio Montesino también es otro texto que presenta infinidad de concomitancias con el enciniano, y, en cuanto a dicha imagen, en su *Cancionero* localizamos dos estrofas que bien podrían ser el cimiento de estos versos:

«Su virtud mucho más pesa
qu'el mal todo que fue y es;

a la muerte tiene presa;
de tus golpes es pavés,
y su carne es el arnés
contra su arco flechado.
Mal han barajado.

Como cuerda de ballesta
que al acero dobla el hilo,
del cielo me trajo ésta
a ser niño deste estilo;
no lleva tanta agua Nilo
cuanta vida ésta ha dado.

Mal han barajado». Rodríguez-Puértolas, *Cancionero de...*, p. 222.

429 *Complissión*: «Comúnmente se toma por el temperamento de humores que cada uno tiene». (Cov.)

433-441 Este pasaje resulta muy sugestivo, pues en él, el autor juega con la doble acepción del vocablo «arco» para redefinir una nueva imagen ascensional. En ella, el arco iris, con Cristo crucificado situado en el centro, se convierte en emblema de ascensión, ya que, la flecha, direccionada hacia el cielo, subsiste como otro símbolo más de unión con lo divino. Pero, al mismo tiempo, apreciamos cómo Encina compara dicha imagen con una ballesta, con un arma espiritual con la que someter a la serpiente. Para el poeta, Jesucristo es esa «saeta enervolada», esa flecha o relámpago de luz con la que doblegar a la serpiente—encarnación y símbolo de nuestros males y faltas. Parece que los primeros cristianos se habrían inspirado en el mito de Delos para definir el concepto de Cristo victorioso ante la serpiente: «Apolo, en la hermosa forma de un niño, bajó del Empíreo provisto de su terrible arco y una antorcha encendida que arroja a la entrada de la gruta, y cuando el monstruo, furioso, aparece en el umbral, el dios de la luz, «el dios que golpea a lo lejos», lo acribilla de irresistibles saetazos. Clavada al suelo, Pitón se retuerce de dolor y de rabia, y en un mar pestilente de baba y de sangre exhala su último suspiro». L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo; El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Sophia Perennis, Barcelona, 1996, p. 768. (vol. II).

436 Éste es el primer ejemplo de palatalización de «l» en posición intervocálica que localizamos en la poesía religiosa del *Cancionero*, aunque, cabe señalar que es una manifestación muy frecuente en el conjunto de la obra enciniana. Asimismo, nuestro autor hace referencia a este tipo de licencias lingüísticas en su *Arte de poesía castellana*. En palabras de Battistessa: «En su *Arte de poesía castellana* anota las libertades que en materia prosódica asisten o pueden asistir a quienes componen en verso: "Tiene el poeta y trovador licencia para acortar y sincopar cualquier parte o dicción...Puede asimismo corromper y estender el vocablo...y puede también mudar el acento..."etc. Y este margen de licencia que Juan del Encina señala en su tratado teórico, de propia confesión fue anchamente utilizado en la práctica: "...por razón del metro o consonante seré forzado, algunas veces —previene ya en 1496—, de impropriar

las palabras e acrecentar e menguar, según hiciese a mi caso"». Battitessa, *op. cit.*, p. 47.

442-447 Génesis, XV, 17.

448-450 Isaías, LXII, 10-12.

451-456 Génesis, XXIV, 63-67.

460- 468 Génesis, XXXVIII, 10-21.

460-465 En este pasaje, nuestro autor se refiere a la escala de Jacob, símbolo ascensional por excelencia y principal vía de unión y correspondencia entre lo terreno y lo celeste. Tradicionalmente, y como apreciamos en este poema, esta imagen aparece asociada a la Cruz, ya que en Cristo están aunados el Cielo y la Tierra, Él es esa escala por la que los hombres logran acceder a Dios. Pero, a diferencia de otros símbolos ascensionales, la escala de Jacob tiene una particularidad, pues licencia tanto el movimiento ascendente como el descendente. Los ángeles que figura Jacob, ascienden y descienden por la escalera simbolizando, de esta manera, los distintos grados espirituales por los que debe pasar el hombre hasta lograr sublimarse, perfeccionarse y fundirse con la divinidad.

467 Según la tradición, el sueño hermético es la primera fase de la revelación, pues a través de él, el hombre puede acceder al conocimiento divino y desentrañar el misterio de Dios. Por ello, en estos versos y en los que más adelante se refieren a Joseph, apreciamos cómo Jacob, a través de un proceso de ensoñación («conoció el misterio que era») logra comunicarse con Dios: «Escuchad bien mis palabras: si hay entre vosotros un profeta, yo, Yahveh, me revelaré a él en visión, y le hablaré en sueños». Números, 12, 6. Como vemos, el primer contacto del hombre con la divinidad se produce a través de un acto de ensoñación—ese «sueño velando» del que nos habla Encina—, así, en esta primera etapa de despertar de la conciencia, Dios se revela a los hombres solo en visión, y, por tanto, la palabra aparecerá en un estadio posterior. «Observamos que la mayoría de los textos de los profetas empiezan con una *visión*, algo que les ha venido a través del sueño. Por supuesto, no se trata de un sueño cualquiera, sino de un sueño iniciático que Dios envía, y este sueño puede relacionarse con la visita. Con frecuencia se dice que Dios visita a sus elegidos mediante sueños.» Víctor Martínez, *El misterio de la revelación*, en *Sueños y visiones: imágenes y alegorías del otro mundo*, La Puerta, 61, Arola Editors, pp. 42-43.

473 Para la imagen de la Virgen como puerta de entrada al Paraíso *Vid.* nota a los versos 7-8 del *Ave maris stella*.

478-495 Génesis, XL, 9-13.

486 *Provena*: «El mugrón de la vid». (*Aut.*)

498-513 Tradicionalmente, el número tres ha simbolizado la unión del cielo y de la tierra, por eso, Jesucristo, al combinar en sí mismo la naturaleza humana y la celeste, es quien consuma y perfecciona la gran tríada. Con Jesús y el Espíritu Santo, la divinidad se manifiesta en tres Personas consiguiendo, de este modo, el mayor grado de perfección y conclusión posible. Así, teniendo en cuenta dicho matiz, en este pasaje del poema apreciamos cómo el número tres va articulando las distintas estrofas. Por ejemplo, en ellas advertimos cómo el autor del *Cancionero* recrea poéticamente los sueños proféticos de Jacob y Joseph para referir lo que la cábala ha denominado «holem», esa visión primigenia, esa señal que esclarece que Dios «es, fue y será», ya que su naturaleza trinitaria evidencia su condición de presente, pasado y futuro. En cuanto a esto, en dicha estrofa advertimos también que el poeta se refiere a estos tres tiempos como «tiempo de ley de natura», «tiempo de ley de escritura» y «tiempo de ley de gracia». Así, el primer tiempo correspondería a la primera visión de Dios, a esa revelación inicial en la que todavía no ha intervenido la palabra y que, en el cristianismo, estaría representada por el acto de encarnación de Jesús. Por otro lado, al segundo tiempo, se le denomina tiempo de escritura, porque en dicho estadio, el hombre ya recibe a Dios mediante la palabra; el Verbo ya se ha hecho carne, y, gracias al sacrificio del Hijo de Dios, el hombre puede acceder al saber divino. De ahí, por tanto que este segundo tiempo suela asociarse con la crucifixión. Por último, el poeta se refiere al tiempo de gracia, tiempo que se asocia con la muerte y resurrección de Cristo, ya que es el momento en el que el hombre entra en unión con Dios y es capaz de comprender su gran misterio. Asimismo, y al hilo de dichas explicaciones, vemos como nuestro autor declara que la Iglesia católica divide estos tres tiempos en tres misas. Seguramente, el poeta salmantino se refiera aquí a la llamada «Liturgia de las horas». Proverbialmente, esta misa se celebra en Viernes Santo y se espacia, precisamente, en un tiempo de tres horas –generalmente de las 12 horas a las 15 horas o de las 15 horas a las 18 horas-. Por razón de esta liturgia, los cristianos, mediante un acto de meditación y rezo compartido, acompañan simbólicamente a Cristo durante las tres horas de agonía que padeció en la cruz: «Desde la hora sexta hasta la hora nona toda aquella tierra quedó sumida en tinieblas. Hacia la hora nona, exclamó Jesús con voz potente: Elí, Elí, lemá sabactani? Esto es: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has desamparado? »». Mateo, 27, 45. Es importante destacar que, durante la Edad Media, al final de esta liturgia, el dolor y el padecimiento que sufrió Cristo en la cruz dejan paso a la compasión, el amor y la ternura. De ahí que Encina se refiera a Cristo en términos de «manso cordero», pues Jesucristo es la víctima sacrificial que entrega su cuerpo y su sangre por salvar a la humanidad. Aquí, parece que se toma como referente el verso de la copla 91 de la *Vita Christi*: «tornada manso cordero». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 336. Y, que, a su vez, tendría su fundamento en Isaías, 16, 1.

522-524 Éxodo, III, 2-6.

523-528 En este pasaje, y en los que le siguen, vemos que el autor hace referencia a las distintas figuras –hechas símbolos– mediante las que Dios se presenta a los profetas en el Antiguo Testamento. Según la tradición, ningún hombre puede dirigirse directamente a Dios, por ello, se hace necesaria la intermediación de los ángeles, la contemplación a través del sueño o la visión de objetos alegóricos como puede ser la «zarza». El poeta, en este poema, y siguiendo la tradición cristiana, defiende que la visión de Dios que se tenía en el Antiguo Testamento es parcial, puro reflejo, y que, en cambio, los cristianos, a través de Cristo, pueden contemplar a la divinidad directamente. Por ello, en los versos del 829-837 escribe: «Ved en qué está diferente/ Viejo y Nuevo Testamento: / en aquél vían a tienta/ y en aquéste claramente; a Judea y a su gente/ hablávales Dios por niebla/ mas a nosotros presente/ sereno, resplandeciente/ cara a cara, sin tiniebla». Específicamente, en este verso, Encina se refiere a la «zarza ardiente», símbolo exegético de la presencia de Dios que, como vemos, en ocasiones suele relacionarse con la Virgen María, pues ella misma revela también la presencia divina. Asimismo, esta estrofa nos recuerda a ciertos pasajes del *Cancionero Espiritual* y, también, a la copla 31 de la Vita Christi en la que se declara lo siguiente:

«La çarça que vio en su vida,
seyendo pastor Moyses,
abrasada y ençendida,
de bivas llamas ardida
mas toda verde después;
la puerta que vio çerrada
Ezechiel el propheta,
¡O virgen maravillada!,
destierren de tu morada
qualquier dubda secreta». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 306.

Otro dato que debe tenerse en cuenta en relación a esta pieza, es que, a partir de esta estrofa, Encina comienza una enumeración exhaustiva de todos aquellos testimonios bíblicos que prefiguraron la venida del Mesías. Como vemos, el poeta salmantino utiliza constantemente el verbo «ver» para referirse a la claridad de entendimiento de todos ellos. Por tanto, es importante señalar que, en relación a la labor tipológica, el autor del *Cancionero* está utilizando específicamente la acepción del verbo griego «eiden»: comprender mediante el ejercicio de la razón.

527-530 Números, XVII, 20-22. Como ya señaló Ana María Rambaldo en su edición, Encina se equivoca al señalar que es Aarón quien ve florecer la vara, pues es Moisés quien la descubre al día siguiente.

532-535 Jueces, VI, 36-38.

537-540 Josué, X, 12-13.

543-548 Salmos, LXXXIV, 11-12. En este pasaje el poeta parafrasea los últimos versos del Salmo 85 (84) «Por la restauración»:

«[...] Amor y lealtad se encontrarán,
la justicia y la paz se besarán
de la tierra brotará la lealtad,
desde el cielo velará la justicia».

556-558 Cantar de los cantares, III, 2. Aquí, Encina se refiere a los versos del tercer poema:

«Salid, muchachas de Sión, a contemplar
al rey Salomón con la corona
que le ciñó su madre
el día de sus bodas,
el día de júbilo de su corazón».

559-560 Isaías, IX, 6.

566-567 Jeremías, XXIII, 5. En estos versos, el poeta hace referencia a la profecía mesiánica anunciada por Jeremías que reza lo siguiente:

«Mirad que viene días
—oráculo de Yahveh—,
en que suscitaré a David un germen justo
que reinará como rey, [...]».

568-571 Ezequiel, XLIV, 1-4.

572-575 Daniel, IX, 24-27.

577-580 Ageo, II, 6-7.

583-585 Zacarías, IX, 9.

588-591 Isaías, XXIV, 16.

592-594 Lucas, II, 8-20.

592 Cabe señalar que la figura del pastor cumple un papel esencial en la producción enciniana, pues, teniendo como antecedentes directos, tanto a los pastores bíblicos como a los arcádicos de las *Bucólicas* de Virgilio, Encina logra construir todo un proyecto poético-musical y dramático basado en el mundo pastoril, cuyos máximos exponentes son los villancicos y las églogas. También en este punto cabe destacar las atinadas apreciaciones de Alberto del Río en cuanto a la aparición de los pastores en las obras de cariz religioso: «Esta perspectiva antropológica se conjuga sin apenas fisuras con la interpretación teológica que enfoca la estructura del teatro litúrgico como un paso de la *tristitia* al *gaudium*, de la ignorancia a la sabiduría, porque quienes permanecen ajenos al mensaje de la Salvación al principio de la Buena Nueva, incrédulos y reticentes a dejar sus bajas ocupaciones: descansar, dormir,

comer..., acaban siendo – como si de un rito de paso se tratara (tras ese cuestionamiento de lo sublime que los sitúa, por unos instantes de indecisión y burla, al margen de la sociedad) verdaderos sacerdotes, esto es mediadores entre lo espiritual y lo terrenal, una vez que deciden incorporarse con pleno sentido a la comitiva que adora al Niño». Del río, *op. cit.*, p. 51.

595-598 Lucas, II, 25-35.

601 En este verso, y teniendo en cuenta el contexto en el que aparece, Encina, al usar el término «confissión», parece referirse a la acepción del vocablo «confusión» que significa: "Perturbación del ánimo, y como especie de asombro y admiración, ocasionada de alguna novedad o motivo no esperado". (*Aut.*)

604-607 Lucas, I, 41-79.

613-621 San Juan, III, 22.

616 *Vid.* nota a los versos 523-528.

623 A partir de este verso, apreciamos que el poeta hace referencia a aquellos testimonios paganos que vienen a apuntalar el carácter mesiánico de la venida de Cristo –declaraciones validadas tanto por Santo Tomás como por San Agustín-. Aunque, de entre dichos testimonios, cabe señalar que, el caso de las sibilas tuvo un impacto y un desarrollo mayor en las representaciones artísticas españolas de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento (recordemos, por ejemplo, el drama litúrgico conocido como Canto de la Sibila, recitado desde la Baja Edad Media en el sur de Europa y cuyo uso se mantiene, a día de hoy, tanto en Mallorca como en el Alguer). Las sibilas cobran gran importancia como figuras proféticas gracias al descubrimiento, por parte de los humanistas, de los textos de Lactancio – específicamente las *Instituciones Divinas*– pues, gracias al poder vaticinador de las mismas, el cristianismo logra instituir las como seres anunciadores del Nacimiento, la Pasión y la Resurrección de Cristo: «Las razones de su elección son fácilmente comprensibles si se tiene en cuenta su carácter profético y las vinculaciones humanistas con la cultura del Renacimiento. La Sibila ante todo forma parte del lenguaje misterioso que tuvo desde sus orígenes y se entronca desde el cristianismo con unas formas de exégesis que amplían considerablemente el modo y el contenido de sus relaciones. Por una parte, es explicable el impacto que causan desde su «resurrección» renacentista, ahondando en unas raíces que demuestran el talante espiritual de sus promotores [...]». Cristóbal Belda Navarro, *Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas de El Salvador de Ubeda (Jaén)*, Imafonte nº 1, 1985, p. 21. Sin duda, Encina debió conocer y manejar las *Instituciones Divinas* de Lactancio, y, el hecho de que el número de sibilas que aparece en este poema sea doce, junto a la descripción de los atributos del atuendo de cada una de ellas, nos permite relacionar estos versos con lo que el profesor Mâle llamó «la segunda dinastía de Sibilas»; dinastía que, aparece representada por primera vez en 1438 en los

motivos decorativos del palacio romano del cardenal Orsini. Asimismo, alrededor de 1481, aparece la *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* de Filippo Barbieri, otra obra que, innegablemente, definirá la visión que se tenía de las sibilas a principios del Renacimiento. Vid. Lactancio, *Instituciones divinas*, Gredos, Madrid, 1990 y Mâle, Émile, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966. Igualmente, a propósito de dicha cuestión Bustos Táuler apunta: «Encina ha debido bucear en alguna otra fuente, quizá relacionada con el drama litúrgico del *Ordo prophetarum* que se celebraba con ocasión de la fiesta de Navidad; en él un desfile de profetas con sus respectivas profecías, como en la composición de Encina, deja paso al canto de la sibila». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 62.

624-626 Job, XIX, 25.

628-629 Job, XXXI, 26.

631: *Sibila*: «Es nombre, que los Antiguos dieron a ciertas Mujeres Sabias, que creyeron tener Espíritu Divino. Hablaron en sus versos altísimamente de la venida del Mesías, y otras muchas cosas propias de la Religión Católica. Fueron diez por este orden, la primera Pérsica, la segunda Líbica, la tercera Déléfica, la quarta Cimmerica, la quinta Eritrea, la sexta Samia, la séptima Cumana, o Cumea, la octava Helespontia, la nona Frigia, y la décima Tiburnina». (*Aut.*) Asimismo, como afirma Jean Chevalier en su diccionario de símbolos: «La sibila simboliza el ser humano elevado a una condición transnatural que le permite comunicar con lo divino y enviar sus mensajes: es el poseso, el profeta, el eco de los oráculos, el instrumento de la revelación». Chevalier, *op. cit.*, p. 941.

631-634 Sancti Thomae, Secunda Secunde, quesito II, articulus VII: «Muchos gentiles tuvieron revelación de Cristo, como consta por las cosas que predijeron sobre él. Así, en Job se dice: «Bien sé yo que mi defensor está vivo» Job 19, 25. Asimismo, la Sibila, según el testimonio de San Agustín, predijo algo sobre Cristo». De Aquino, *op. cit.*, p. 69.

655 Como advierte Rambaldo en su edición de la obra enciniana, a pesar de que copistas posteriores concibieron la palabra «sinoga» como un error y fijaron el término «sinagoga» en su lugar, lo cierto es que la palabra «sinoga» es la correcta y, a su vez, es la que respeta el cómputo silábico del verso. Para defender esta idea, me he basado en el artículo que Yakov Malkiel dedica a *Las peripecias luso-españolas de la voz synoga* y en el que se explican con detalle las variantes de dicho uso, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Según Malkiel: «Ya nos consta que la variante más característica del español antiguo era sinoga. A pesar de su frecuencia, provocaba escaso interés entre los filólogos profesionales, excepto como eslabón en la larga cadena de desarrollos haplológicos [...] Así y todo, *sinoga* alcanzó su mayor pujanza en el español literario de las postrimerías del siglo XV, quedando entonces aceptable a los cristianos viejos y, a la vez, a los

nuevos y seguramente a los propios judíos; aparecía en trozos de poesía y de prosa». Ciertamente, localizamos este término no solo en la obra de Encina, sino también en el Cancionero de Baena, en la obra de Gómez Manrique o Antón de Montoro y, gracias a estos y otros ejemplos, Malkiel llega a la conclusión de que: «[...] seguramente conviene tachar de exageración la hipótesis de Blondheim de que las formas patrimoniales de SYNAGŌGA eran propiedad casi exclusiva de los judíos, mientras los cristianos, a su modo de ver, preferían acudir a formas más eruditas (es decir, *sinagoga*, sin síncope de la segunda vocal ni otros cambios)». Gracias a su extenso estudio del término, podemos deducir que el uso «sinoga» fue frecuente hasta finales del siglo XVI y, por ello, es correcto tal y como aparece en este texto. Asimismo, y teniendo presente el artículo de Solomon «Sephardi Terminology», en el curso de nuestra investigación hemos podido advertir que en Benavente (Zamora) existe, hoy día, un edificio llamado «La Sinoga» que alberga una escuela de música que curiosamente lleva por nombre «Duquesa Pimentel». Llegados a este punto, invitamos al lector a que saque sus propias conclusiones. *Vid.* Yakov Malkiel, «Las peripecias luso-españolas de la voz *synagoga*; en la encrucijada de helenismos y hebraísmos», *Nueva Revista de Filología Hispánica* Nº 1, Berkeley, 1983. (TOMO XXXII), pp. 1-40.

686-688 Como muy bien advirtió Ana María Rambaldo en su edición, estos versos pertenecen a la Égloga IV de Virgilio: *Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / Iam redit et virgo [...]* Según traducción de Lorenzo Riber: «Nace el gran orden de unos siglos nuevos. Ya retorna la virgen [...]». Lorenzo Riber, *Obras Completas de Virgilio*, Aguilar, Madrid, 1934, p. 12. Gracias a estos versos, en los que se anuncia la llegada de un rey a la Tierra, fruto de las entrañas de una virgen, entendemos porqué el cristianismo ha tratado siempre a Virgilio en términos de profeta, y, forzosamente, ha visto en su obra la huella indiscutible de una profecía. La figura de Virgilio resulta esencial a principios del Renacimiento, ya que, en su obra, los humanistas consiguieron conciliar a la perfección el dogma cristiano y la tradición clásica. Según afirma Juan Carlos Temprano: «Virgilio fue considerado, pues, como el contrapunto clásico del otro gran profeta del Antiguo Testamento, Isaías, quien anunció en diferentes pasajes de su obra la llegada de un redentor (II, 4; XI, 1-10; XXXII, 1-2; etc.) No es de extrañar que se colocara a Isaías y a Virgilio en un mismo plano, dada la afinidad espiritual que entre ambos existe y la manera como los dos conciben al nuevo reino y a su rey». Juan Carlos Temprano, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Archivum, 1975, pp. 23-24. *Vid.* nota al verso 623.

688 *Prosapia*: «La ascendencia, casta o generación de alguno». (*Aut.*)

689 «[Decir] a la llana» es una expresión popular muy usada en la época que equivaldría a «hablar abiertamente, sin tapujos». En muchos textos vinculados a la oralidad como son *El Lazarillo*, *La Celestina* o *El Quijote*, estimamos el intento de reivindicar la sabiduría contenida en el habla popular. En un bello pasaje de *El Quijote* leemos: «No más refranes, Sancho, por un solo Dios –dijo Don Quijote– que parece que te vuelves al «sicut eras» habla a lo llano, a lo

liso, a lo no intrincado, como muchas veces te he dicho, y verás como te vale un pan por ciento». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Planeta, Barcelona, 1980, p. 1121. Encina, sin duda compartió dicha inquietud tan afín al gusto renacentista y, ciertamente, sus villancicos son un claro ejemplo de ello.

721-729 Sancti Thomae, Secunda Secunde, quesito II, articulus VII: «La historia de los romanos nos refiere también que, en tiempo de Constantino Augusto y de Irene, su madre, se encontró un sepulcro sobre el que yacía un hombre que tenía en el pecho una lámina de oro con esta inscripción: «Cristo nacerá de una virgen y creo en Él. ¡Oh sol!, en tiempo de Constantino y de Irene me verás de nuevo»». De Aquino, *op. cit.*, p. 69.

730-738 San Mateo, II, 1-12. Los Reyes Magos de Oriente, como Job o las sibilas, son también figuras paganas que, al seguir a la estrella hasta Belén, intuyen la venida del Mesías. Por ello, y a pesar de ser gentiles, pueden «ver». Gracias a su carácter profético y vaticinador logran participar, al igual que los cristianos, de la Verdad revelada: «Cuando los reyes magos ven la Epifanía, no oyen ninguna palabra; simplemente, contemplan una visión: la Virgen y el niño Jesús. No hablan, el niño mama, y cuando sea mayor hablará. Con esta visión, los reyes magos tienen la revelación del todo». Martínez, *op. cit.*, p. 38.

754-756 Aquí, el poeta está haciendo referencia a la Santísima Trinidad, ya que, como es sabido, el Dios cristiano, contiene a tres personas en sí: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. De nuevo, esta referencia cobra pleno sentido en este poema, pues, solo Jesucristo, por el hecho de ser un hombre hijo del cielo y de la tierra, es quien logra completar la gran tríada y representar en sí, la unión perfecta. En cuanto a ello, en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino localizamos dos estrofas harto similares en las que la Santísima Trinidad se representa mediante la aparición de tres soles el día de la Natividad:

«En triángulo admirable
hoy tres soles reverberan
deste miraglo inefable;
los filósofos se alteran,
Roma vive congojosa
de tal misterio visto,
porque del infante Cristo
es figura no dudosa.

[...] Tres soles de igual figura
y de luz no desiguales
alumbran noche oscura
con rayos piramidales,
que me sirven de ciriales
en este sereno helado.

Mal han barajado». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 97-221.

766-783 Estos versos aluden directamente a la significación que la cábala ha asignado a las siglas I.N.R.I: «Igne Natura Renovatur Integra» (La naturaleza entera será renovada por el fuego). Aquí, el fuego, al igual que el agua, se concibe como un elemento catártico y purificador mediante el que el hombre y la naturaleza logran regenerarse tras un periodo de oscuridad: «y la noche muy oscura, /tomó clara vestidura, /hízose la noche día». En el cristianismo, existen ciertas liturgias que representan dicha purificación por el fuego, y, en algunas de ellas, como en la celebración de la Transfiguración, la misa está precedida por un acto de bendición de la uva y otros frutos. De ahí que Encina, en estos versos describa poéticamente el paso de un periodo yermo y tenebroso a otro luminoso y reverdecido con estas palabras: «la tierra dio nuevo fruto, / las viñas bálsamo dieron, [...]». También, en este pasaje apreciamos que luz y oscuridad se ponen en relación para representar y significar el porqué de la encarnación del Mesías. Tradicionalmente, Cristo, es la «luz» que viene a redimir al hombre para que se libere del estado de opacidad y vulgaridad que comporta el pecado: «Yo soy la luz del mundo: el que me sigue no andará en las tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida». Juan, 8, 12. Dicha metáfora iluminista es muy frecuente en la Biblia y en los textos de los primeros Padres de la Iglesia, y, como afirma Rodríguez-Puértolas en las notas al texto de la *Vita Christi*, son muchos los autores medievales quienes la cultivan; fray Ambrosio Montesino, Juan de Mena, Álvarez Gato, el Comendador Román, Gil Vicente y, como vemos, el propio Encina, la recogen y recrean en sus obras anunciando ya la predilección de la mística española por este tipo de imágenes. A modo de ejemplo, traemos a colación los versos de las *Coplas de la reina gloriosa* en los que el franciscano fray Ambrosio Montesino desarrolla dicha metáfora de modo similar al expuesto por nuestro autor:

«Angeles que lo adoráis
y tembláis deste mozuelo,
suplícoos que me digáis
cómo se sirve en el cielo,
que esta noche tenebrosa
por servirlo tiene lumbre,
en luz muda su costumbre
de confusa y tenebrosa.

Las yerbas secas florecen,
el infierno se le humilla,
los cielos en gloria crecen,
su madre se maravilla,
su linda cara, vistosa
más que perla oriental,
al sol hace no ser tal,
de divina y luminosa». *Ibid.* p. 97.

776 «destierro de nuestro luto». *Ibid.* p. 134.

784-792 Inmediatamente después, advertimos que nuestro autor toma las palabras de Filoteo de Sinaíta al denominar a Cristo «el Sol de la verdad»: «La ley que nos prescribe purificar nuestro corazón no tiene más razón de ser que

arrojar las imágenes de los malos pensamientos de la atmósfera de nuestro corazón; disiparlos por una atención constante para que podamos ver claramente, como en un día sereno, a Jesús, el sol de verdad, iluminando en nuestro espíritu los aspectos (las razones) de su majestad». *Op.cit.*, p. 121. Esta asociación nos lleva a recordar, de nuevo, la Transfiguración de Jesús en el monte Tabor donde se dice: «[...] su rostro resplandeció como el sol, y sus vestidos se volvieron blancos como la luz». Mt, 17, 2. Como vemos, el «Sol» o, específicamente «la luz solar» es una imagen muy recurrente en la Biblia a la hora de designar a Cristo, ya que, al igual que el hijo de Dios, el astro rey es principio de vida. Pero, igualmente, no debe olvidarse que, tanto en estos versos como en el texto bíblico, el «Sol» es también fuente de conocimiento y saber, claridad de entendimiento que nos permite concebir los misterios de la divinidad y del mundo espiritual. De nuevo, apreciamos cómo los principios de la filosofía de Platón enlazan directamente con los postulados cristianos, pues, el «Sol» se erige como símbolo de lo verdadero.

802-810 *Vid.* nota a los versos 766-783 y 784-792.

812-813 *Vid.* Eiximenis, *op. cit.* y Pseudo Dionisio Ariopagita, *La jerarquía celestial; La jerarquía eclesiástica; La teología mística; Epístolas*, Losada, Buenos Aires, 2008.

818-837 «El Chadai, la primera visión, es también un espejo. Los cabalistas cristianos y los alquimistas saben que su primera materia, su mercurio es un espejo que deben clarificar, y que en dicho espejo ven todo lo que desean conocer. [...] Y yo, que soy Señor, no me he dado a conocer a aquellos que no contemplan en un espejo (*aspeqlaria*) translúcido de la misma forma que a aquellos que me han conocido en el sentido de. «Aquél que el Señor ha conocido cara a cara» (Deuteronomio XXXIV, 10)». Martínez, *op.cit.*, pp. 43-44. *Vid.* nota al verso 523-528.

839 *Vid.* nota a los versos 523-528.

864 En este caso, la Cruz se erige más bien como ara o altar, como ese lugar de ensalzamiento en el que se glorifica la expiación de la víctima sacrificial que es Jesucristo. Por ello, Encina, en estos versos, se refiere a «su muy manso sufrimiento». *Vid.* nota a los versos 498-513.

866 Este verso, parece contener en sí las palabras que refiere Jesús al entrar en Jerusalén: «Caminad mientras tenéis la luz, para que no os sorprendan las tinieblas, pues el que camina en las tinieblas no sabe adónde va. Mientras tenéis la luz, creed en la luz, para que seáis hijos de la luz ». Juan, 12, 35-36.

869 Como vemos, en esta estrofa se hace referencia a la cruz de ceniza que se dispone en la frente de los cristianos durante la liturgia del primer día de Cuaresma (el Miércoles de ceniza). Tradicionalmente, este gesto y las palabras del texto bíblico que suelen acompañarlo, «[...] porque polvo eres y al polvo volverás» Génesis, 3, 19 nos invitan a reflexionar sobre nuestra condición de

pecadores que, para poder participar del misterio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, debemos purificarnos por el fuego, mediante un proceso de ignición de nuestro yo mundano.

891 En su edición de las *Obras Completas* de Encina, Rambaldo, en cuanto a la palabra «taho» anota: «No he podido encontrar el significado de esta palabra. Lo más probable es que se trate de una «h» aspirada, lo que nos daría la palabra «taho». Rambaldo, *op. cit.*, p. 64. Bajo nuestro criterio, tanto el contexto en el que aparece, como el hecho de haber tomado la exégesis como el método interpretativo idóneo para descifrar un texto como éste, nos ha llevado a ver en ella una alteración del término «tau» motivada, posiblemente, por hipercorrección. Este vocablo, corresponde a la letra «tau», grafía que comparten tanto el alfabeto griego como el hebreo. Como se apuntaba en la introducción, tradicionalmente, esta letra se ha relacionado con el martillo vengador del dios escandinavo Thor, y, ya, en el antiguo Egipto, se la vio como una representación de la vara de Aarón. Pero, sin duda alguna, es en el propio texto bíblico dónde podemos hallar el sentido y la significación de esta palabra. En Ezequiel leemos: «Y Yahvé le dijo: «Pasa por la ciudad, recorre Jerusalén y traza una cruz en las frentes de los hombres que gimen y lloran por todas las abominaciones que en ella se cometen». A los otros les dijo, oyéndolo yo: «Pasad por la ciudad detrás de él y herid; no se apiaden vuestros ojos ni tengáis compasión; a los viejos, a los chicos y chicas, a los niños y mujeres, matadlos, acabad con ellos, pero no toquéis a ninguno de los marcados con la cruz.»» Ezequiel, 9, 4-6. Para nuestro autor, la palabra «tau», por su similitud y vinculación a la Cruz, es otro símbolo con el que redefinir a Cristo. De ahí, que en el verso 876 se haga referencia a los «crucissinados». En este pasaje, el ángel solo perdona la vida a aquellos que llevan la cruz marcada en la frente, esto significa, a aquellos que guían su vida según las enseñanzas y el ejemplo de Cristo. Al igual que hiciera San Francisco, Encina toma esta letra como otro emblema más de ascensión, otra figura mediante la que representar la posibilidad del hombre de acceder a lo divino, nuevamente. A su vez, con estos versos, Encina parece exhortarnos a vivir teniendo siempre presente el ejemplo de Cristo: «Tras esta seña guíemos/ porque andemos siempre en luz, / con el sino de la Cruz/ en la frente nos sinemos»; Jesucristo es el «molde», el paradigma al que el hombre debe aspirar, pues, solo teniéndole a él como ejemplo, podremos vivir plenamente «en la perdurable gloria».

7.2-. [II]

A la ylustre y muy manífica señora doña
Ysabel Pementel, Duquesa de Alva, Mar-
quesa de Coria, etc. Comiença la fiesta de
los tres Reyes Magos, trovada por Juan del
Enzina.

Propone

Vuestra ylustre señoría, que tiene gran devoción en la fiesta deste día de la santa Epifanía, con mucha causa y razón, esta breve colación reciba de mí siquiera, pues el real coraçón de vuestra gran perfección en esta fiesta se esmera.	5 10
--	---

Que, como su natural sea de gran nacimiento, assí muestra gran señal en esta fiesta real su real conocimiento, y no poco atrevimiento es el mío, mas muy grande, por las faltas que en mí siento, mas vuestro merecimiento suplico suplir las mande.	15 20
---	--

Invoca a los tres Reyes Magos

¡O Reyes santificados, de santa sabiduría!, pues fuerdes tan bien guiados, sed mi guía y abogados porque lleve buena vía; dadme esfuerço y osadía rogando a Dios que me guíe, que la flaca fuerça mía menos que nada sería sin quél su gracia me embie.	25 30
--	--

Narra

Al tiempo que el Sol nació

de Virgen resplandeciente,
una estrella apareció
que a los tres Reyes guió
a Belén desde Oriente, 35
a ver al Rey ecelente,
y llevarle vassallage
de muy precioso presente
por salvador de la gente
y del humano linage. 40

Los tres Reyes caminando
en busca del Rey divino,
su vista muy desseando,
yva la estrella guiando 45
mostrándoles el camino,
y delante de contino,
por les dar más alegría
y que llevassen buen tino,
¡o merecimiento dino
de llevar tan buena guía! 50

Prossigue

Su propósito siguiendo
no cessando caminar,
para Jerusalén yendo,
de la estrella se partiendo
ella los quiso dexar, 55
por entrar en el lugar
no guiándose por ella
y pensando allí de hallar
a quien yvan a buscar,
allí perdieron la estrella. 60

Comparación

Como los Reyes perdieron
la estrella y su resplandor,
porque della se partieron,
hasta que después bolvieron
en busca de su claror, 65
assí pierde el pecador
que se aparta del camino
la gracia que da el Señor,
hasta bolver en amor
a ser de la gracia dino. 70

Prossigue

Llegando a Jerusalén
dentro en la ciudad entraron,
no sabían que en Belén
avía nacido el bien
que tanto ver desearon, 75
y allí por Él preguntaron,
por saber cierto lo cierto
toda la ciudad turbaron,
a Herodes alteraron
de temor y espanto muerto. 80

Que de muerte se turbó
viendo aquellos Reyes tres
que preguntar les oyó:
«¿Adónde está el que nació,
rey de los judíos ques?» 85
Mostróse alegre y cortés
preguntando de aquel rey,
mas era todo al revés,
y mandó llamar después
los doctores de la ley. 90

Con una falsa alegría
les dixo que le dixessen
aquel rey que se dezía
en qué lugar nacería
porque lo cierto supiesen, 95
y, como ellos respondiessen:
«En Belén ha de nacer»,
dixo a los Reyes que fuessen
y que por allí bolviessen
para nuevas le traer. 100

Y si, según su dezir,
fuese el Salvador nacido,
qué tan bien quería yr
a le adorar y servir
con un amor muy crecido; 105
mas, claro está conocido,
que con gran maldad hablasse
por matar rey tan subido
porque después de crecido
el reyno no le tomasse. 110

A Herodes

No tengas ningún temor,

Herodes, pierde recelo
que aqueste Rey salvador,
Criador y Redentor
no viene a ser rey del suelo, 115
que su reyno es en el cielo,
todo el mundo es en su mano,
esfuerça, toma consuelo
con tu reyno y con tu duelo,
no temas, triste tirano. 120

A nuestro Salvador

¡O Salvador muy bendito!,
¡o niño de fuerças tantas,
de poder muy infinito,
siendo niño y tan chiquito
ya desde la cuna espantas, 125
y la sobervia quebrantas
de los reyes, con espanto,
desde niño ya levantas
grandes esperanças santas
de tu Reyno más que santo! 130

Prossigue

Dexando a Jerusalén,
los Reyes, partidos della,
no salieron aún bien, bien
al camino de Belén
quando ya vieron la estrella; 135
gozáronse mucho en vella,
con gran gozo y alegría
siguieron luego tras ella
hasta ver a la donzella,
bendita Virgen María. 140

La estrella que los guió,
después que a Belén llegaron,
sobre una casa paró,
y allí desapareció,
y ellos allí se apearon, 145
como en el portal entraron
lleno de gran resplandor
mucho se maravillaron,
allí la Virgen hallaron
y en braços, al Salvador. 150

En aquel pobre portal

hallaron tan gran riqueza,
 a tan gran Rey celestial
 y a su Madre virginal,
 más limpia que la limpieza, 155
 ¡o Tú, Divinal Grandeza,
 que te quisiste vestir
 de pobre naturaleza,
 y venir a tal pobreza
 por el mundo redimir! 160

Prossigue

Espantáronse en le ver
 muy pobremente empañado,
 mas, bien parecía ser
 de muy precioso valer
 aunque en pobreza humillado; 165
 ya mostrava gran estado
 de treze días nacido,
 por todo el mundo sonado,
 de los reyes adorado,
 de los ángeles servido. 170

Llegaron estos tres Reyes,
 con muy santa voluntad,
 al pastor de tantas greyes
 como quando van los bueyes
 al yugo, con humildad, 175
 su divina magestad
 de rodillas la adoraron,
 confessando su deydad,
 su perfeta humanidad,
 tres dones le presentaron. 180

Los dones que le traxeron
 son encienso, mirra y oro:
 a Dios encienso ofrecieron,
 por ombre, mirra le dieron
 y oro a Rey de gran tesoro; 185
 ¡o tesoro, yo te adoro,
 precio de la Redención,
 descanso de nuestro lloro,
 con gran amor me enamoro
 de tu más que perfección! 190

Contemple todo cristiano
 aquesta gran ecelencia
 en este Rey soberano,

ser divino y ser umano,
divina y umana essencia, 195
¡o Divina Providencia
que tan reales varones,
alexados y en ausencia,
los traxiste en tu presencia
a adorarte con sus dones! 200

Prossigue

Acabando de adorar
a Cristo, Verbo Divino,
y a su Madre saludar,
tornaron a caminar
luego por otro camino, 205
que en revelación les vino
que a sus tierras se bolviessen,
y porque perdiessse el tino
aquel Herodes malino,
por otro cabo se fuessen. 210

Comparación

Los Reyes, quando partieron
de aquel Herodes malvado,
allí bolver prometieron,
mas, desque a Cristo vinieron,
por otro cabo han tornado; 215
y el que parte del pecado
después que a Cristo viniere,
aunque sea más tentado,
no torne a ser engañado
si al cielo bolver quisiere. 220

Prossigue

Contemple nuestra memoria
en nuestra Virgen María,
dando a Cristo reyes gloria
con dones de tal vitoria
sintamos qué sentiría: 225
por el un cabo alegría,
por otro cabo tristura,
un don a Dios se ofrecía
y el otro a rey convenía
y el otro a la sepultura. 230

Sintamos lo que ha sentido

Madre de tal perfección
 que tal bien nos ha parido,
 y al Hijo, rezién nacido,
 verle ya anunciar pasión; 235
 en el templo, Simeón
 le dio nuevas de tal suerte
 que alteró su corazón,
 y estos Reyes, con el don
 que denunciava su muerte. 240

Todo aquesto conservava
 aquesta Virgen preciosa
 y en su corazón guardava,
 y en esto siempre pensava
 sin pensar en otra cosa; 245
 a Reyna tan gloriosa
 tales Reyes oy sirvieron
 por Madre de Dios y Esposa,
 su venida fue dichosa
 y aún más que dichosos fueron. 250

Fin

¡Dichosos, más que dichosos,
 Reyes bienaventurados!,
 que con sus dones preciosos
 de los dones gloriosos
 fueron bien galardonados, 255
 fueron de Dios tan amados,
 siendo reyes en el suelo,
 que después fueron alçados
 por Reyes y coronados
 en el gran Reyno del cielo. 260

NOTAS:

4 San Mateo, II, 1-12. Los Reyes Magos de Oriente, como Job o las sibilas, son también figuras paganas que, al seguir a la estrella hasta Belén, intuyen la venida del Mesías. Por ello, y a pesar de ser gentiles, pueden «ver». Gracias a su carácter profético logran participar, al igual que los cristianos, de la Verdad revelada: «Cuando los reyes magos ven la Epifanía, no oyen ninguna palabra; simplemente, contemplan una visión: la Virgen y el niño Jesús. No hablan, el niño mama, y cuando sea mayor hablará. Con esta visión, los reyes magos tienen la revelación del todo». Martínez, *op. cit.*, p. 38.

16-20 *Vid.* nota a los versos 1-36 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

21 *Vid.* nota a los versos 730-738 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

21-30 En esta estrofa, Encina, siguiendo el esquema propio del discurso sermonario, arranca su composición dedicada a la Epifanía con la solicitud del auxilio de Dios. De ahí que en el epígrafe que la corona se declare: «Invoca a los Reyes Magos». Específicamente, en esta pieza, el poeta salmantino toma a los Reyes de Oriente como los intermediarios idóneos mediante los que demandar el amparo y la orientación divinas en su afán por cantar dicho episodio evangélico: «sed mi guía y abogados/ porque lleve buena vía;/ dadme esfuerço y osadía/ rogando a Dios que me guíe». De nuevo, parece que las *Coplas de Vita Cristi* de Mendoza funcionarían como ese texto inmediatamente anterior al que nuestro autor vuelve a la hora de acrisolarse en el manejo de un recurso propio de la argumentación teológica como es la invocación. Asimismo, en la invocación de las propias *Coplas*, y como establece el poeta en esta composición, fray Íñigo de Mendoza advierte que toda súplica debe estar dirigida siempre a Dios, pues solo a Él concierne la capacidad de guiar nuestro quehacer vital, desechando, con esta afirmación, la tendencia de ciertos autores medievales a destinar sus ruegos y solicitudes a dioses paganos:

«Asy que la inuocacion
al solo eterno se faga,
que espira en el coraçon
y el da la discreçion
cada y quando que se paga.
Pues do comienço a la obra
en nombre de aqueste solo
de quien todo bien se cobra,
dexada de toda çoçobra
de Venus, Mares y Apolo». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 294-295.

El propio autor, se refiere a estas cuestiones en este demostrativo pasaje del *Arte* en el que se dice lo siguiente: «[...] y algo de lo que toca a la dinidad de la

poesía, que no en poca estima y veneración della fue referido a sus dioses, assí como Apolo, Mercurio y Baco, y a las musas, según parece por las invocaciones de los antiguos poetas, de donde nosotros las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandíssimo error y eregía, mas por seguir su gala y orden poética, que es aver de proponer, invocar y narrar o contar en las ficiones graves y arduas, de tal manera que siendo ficción la obra, es mucha razón que no menos sea fingida y no verdadera la invocación della. Mas quando hazemos alguna obra principal de devoción o que toque a nuestra fe, invocamos al que es la mesma verdad o a su Madre preciosa o a algunos santos que sean intercessores y medianeros para alcançarnos la gracia». Rambaldo, *op. cit.*, p. 9.

31 *Vid.* nota a los versos 784-792 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

33 «Lo veo, pero no para ahora;/ lo diviso, pero aún no está cerca:/una estrella saldrá de Jacob,/ un cetro se alzará de Israel». Números, 24, 17. Estas palabras del oráculo de Balaán son las que permitieron que los Padres de la Iglesia vieran en la estrella de Belén un símbolo mesiánico de la venida de Cristo; señal profética que, como es sabido, comparten la mayoría de religiones. Como afirma Chevalier a propósito de ello: «La «estrella de Belén» es considerada por la mayor parte de historiadores como una concesión de la Iglesia naciente al pensamiento astrológico, entonces dominante, y es sucesora de fenómenos cósmicos extraordinarios análogos que precedieron el nacimiento de caso todos los «Hijos de Dios» (incluido Buddha)». Chevalier, *op. cit.*, pp. 487-488. Ciertamente, el afán de los primeros Padres por conectar Antiguo y Nuevo Testamento, es lo que les llevó a vincular el pasaje de Números con lo dicho por los Reyes de Oriente, según aparece fijado en el Evangelio de Mateo: «¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Porque hemos visto su estrella en Oriente y venimos a adorarlo». Mateo, 2, 2. Según se desprende de la cosmología cristiana, la estrella de Belén debe entenderse como una figuración más del Hijo de Dios, pues Cristo, al nacer y morir por la humanidad, se instaura como faro y luz guía mediante la que gobernar nuestra vida para alcanzar la gracia. En el propio texto, Encina, en los versos que van del 61-70 lo ejemplifica diciendo: Como los Reyes perdieron/ la estrella y su resplandor,/ porque della se partieron,/ hasta que después bolvieron/ en busca de su claror,/ assí pierde el pecador/ que se aparta del camino/ la gracia que da el Señor/ hasta bolver en amor/ a ser de la gracia dino».

35 *Vid.* nota al verso 323 del poema consagrado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

40 El hecho de que Encina, al definir a Jesucristo como el Mesías enviado a la tierra para redimir los pecados de la humanidad, exponga una proposición como: «por salvador de la gente/ y del humano linaje», nos permite corroborar, una vez más, la influencia de la obra de Mendoza en el *Cancionero* enciniano. En la invocación que encabeza las *Coplas* leemos lo siguiente:

«Aclara, sol divinal,
la çerrada niebla obscura
que en el linaje humanal,
por la culpa paternal,
desdel comienço nos dura;» Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 291.

También, dicho enunciado resulta ser una contante en toda la obra de fray Ambrosio Montesino, sobre todo en las piezas que conforma su *Cancionero*, ya que, aparece referida exactamente en cinco ocasiones: «que sea el linaje humano», «porque el linaje humanal», «porque el humano linaje», «a todo linaje humano» y «el linaje todo humano». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 98-101-138-157-216. Por tanto, éstos y otros datos referenciados nos irían permitiendo reconstruir la red de referencias que nutren la obra enciniana e ir descubriendo las distintas huellas de lectura y fuentes bibliográficas que pudo manejar nuestro autor a la hora de componer una obra como el *Cancionero*.

60 En estos versos, el poeta hace referencia a la desaparición de la estrella. En el propio texto bíblico no se describe tal acontecimiento, y éste, al parecer, sería fruto de las reflexiones de los primeros Padres, y, seguramente, el autor salmantino podría haberla conocido, de nuevo, de la mano de Mendoza:

«*Pone una razon del desapare-
cer de la estrella*

¡O caridad tan sedienta,
que con tres reys excelentes
no estas harta ni contenta
mas andas toda hambrienta
por tragar los inocentes!
escuresçes el estrella
con una hambrienta gana
porque hallados sin ella
ençiendan nueva querella
en la embidia herodiana. [...]

Comparación

Quales con el mar ayrado
se congoxan los pilotos
desubriendo su cuydado
su temor desordenado,
lloros, promesas y votos;
quales andan los guerreros
quando al adalid han muerto
sin tino por los oteros,
estos christianos primeros
tales andavan por cierto». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 413-414.

84-85 Aquí, Encina cita directamente el texto bíblico: «¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido?». Evangelio de Mt, 2, 2.

97 De nuevo, en este verso el autor del *Cancionero* cita exactamente las palabras de Mateo: «Ellos le respondieron: «En Belén de Judea; pues así está escrito por el profeta:

*Y tú, Belén, tierra de Judá,
de ningún modo eres la menor
entre las grandes ciudades de Judá;
porque de ti saldrá un jefe
que gobernará a mi pueblo Israel*». Mt, 2, 5-6.

101-130 En este punto, apreciamos cómo el poeta salmantino detiene la narración para dirigir unas palabras a Herodes y a Cristo. Con este mecanismo, y, teniendo de nuevo muy presentes las características propias del sermón, Encina dibuja la dicotomía que se establece entre ambos gobernantes. Por un lado, Jesucristo es el ejemplo del buen soberano que destaca por su humildad y el amor que siente por su pueblo, y, por otro, en la figura de Herodes reconocemos a ese monarca despótico y soberbio que más que rey es «triste tirano». En toda la pieza, Encina, siguiendo muy de cerca los textos de fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesinos, fija a Herodes como el personaje tipo mediante el que reprehender ciertas actitudes humanas tales como la flaqueza o la soberbia, y, a su vez, ensalzar los atributos del Mesías enviado. En los versos que se dirigen al Salvador leemos: «ya desde la cuna espantas,/ y la soberbia quebrantas/ de los reyes, con espanto, desde niño ya levantas/ grandes esperanças santas/ de tu Reyno más que santo!».

115-120 *Vid.* nota a los versos 262-279 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

124 El uso de diminutivos es muy común en las obras franciscanas, ya que, con ellos se refuerza, tanto el concepto de pobreza, como el de despojamiento. Así, en el *Cancionero* de fray Ambrosio también leemos expresiones como las que siguen: «pobrecillo envuelto en paños,/ sin brocados cobertores;/ desnudito a fuerte hielo» Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 191.

151-170 Como se apuntaba en la introducción, gracias a composiciones como ésta observamos el gran peso que la escuela franciscana ejerció entre los poetas de cancionero a finales de siglo XV. En esta pieza, Encina opta por ofrecer a la Duquesa una obra que destaca más bien por el tono reprobatorio y moralizante y por su proximidad a los *exempla* franciscanos que por constituir una reflexión teológica puramente tipológica. Sin duda, en este caso, las *Coplas* de Mendoza vuelven a erigirse como el precedente textual principal, ya que, en estos versos, percibimos claramente el eco de la *Exclamación a loor de la voluntaria pobreza* que desarrolla fray Íñigo:

¡O muy alta pobredad,
de la sancta paz hermana,
causa de tranquilidad,
torre de seguridad

a quien te sufre de gana;
de la soberbia enemiga,
de los prodigios cadena,
de los humildes amiga,
a los viciosos fatiga,
a los buenos muho buena!

[...] ¡O virtud tal abiltada
y desechada entre nos,
muy digna de ser amada
despues que fueste casada
en el pesebre con Dios,
do el frio fue el padrino
y la hambre la madrina,
las ropas de grueso lino,
y los colchones de pino
y de barro la cortina! Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 329-330.

154-155 *Vid.* nota a los versos 226-234 de la pieza dedicada a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

171-190 En este momento de la narración debemos prestar especial atención al alcance significativo del valor numérico tres. Para la mayoría de tradiciones, el tres representa la unión de lo terreno y lo celeste, y, para el cristianismo simboliza la Santísima Trinidad, la conjunción de las tres Personas de Dios. También, como apreciamos en estos versos, tres son los magos venidos de Oriente y tres los presentes que le entregan al niño Jesús. Como apunta Chevalier: «Los reyes magos son tres: simbolizan, como señala Guéron, las tres funciones del Rey del mundo, atestiguadas a la figura de Cristo naciente: Rey, Sacerdote y Profeta». Chevalier, *op. cit.*, p. 1016. Para la Iglesia cristiana, Jesucristo abarca en su persona dichos ministerios, y, los regalos que recibe en el portal vienen a confirmar este hecho. Por ser rey de los hombres Cristo recibe oro, por su condición de profeta mirra, y, como es sabido, el incienso sugiere su realidad sacerdotal: «El incienso está pues encargado de elevar la plegaria hacia el cielo y es, en este sentido, un emblema de la función sacerdotal: por esta razón uno de los Reyes Magos ofrece incienso al Niño Jesús». *Idem.* En este poema, el propio Encina revalida dicha creencia al afirmar en los versos que van del 228 al 230: «un don a Dios se ofrecía/ y el otro al rey convenía/ y el otro a sepultura». Más adelante, en los versos 234 y 235 se dice: «y al Hijo, rezién nacido,/ verle ya anunciar pasión», y, en los que van del 239 al 240 leemos: «y estos Reyes, con el don/ que denunciava su muerte». Como vemos, tradicionalmente se ha defendido que el don de la mirra anuncia, desde el mismo nacimiento, la esencia mortal del Hijo de Dios, y, con él, se presagia su sufrimiento y muerte en la cruz. De ahí, por tanto, que en la mayoría de composiciones de la época se remarque la condición humana y mortal de Jesús. Por ejemplo, en el *Auto de los Reyes Magos* se dice:

«Melchor: ¿Cómo podremos probar si es hombre mortal
o si es rey de tierra o si celestial?

Baltasar: ¿Queredes bien saber cómo lo sabremos?

Oro, mirra, incienso a él ofreceremos;
si fuese rey de tierra, el oro querrá;
si fuese hombre mortal, la mirra tomará;
si rey celestial, estos dos dejará,

tomará el incienso que'l pertenecerá». Ramón Menéndez Pidal, *Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 130.

En cuanto a esto, parece innegable que, de nuevo, el poeta se sirve de las *Coplas de Vita Christi* para componer esta pieza, ya que, sus versos dedicados a la ofrenda de los magos de Oriente recuerdan profundamente a los compuestos por Mendoza. Por ejemplo, al referirse al augurio de muerte que entraña el don de la mirra, en las *Coplas* se refiere lo siguiente:

«*Llantea este rey la advenidera
muerte del infante, la qual con
un presente figura*

"Hazed llantos los bivientes,
lastimad vuestras entrañas;
¡O, vos, peccadoras gentes,
los ojos tornad en fuentes
con maravillas tamañas!
llorad la muerte primera
que heredastes del primero;
llorad la otra que espera
en su carne verdadera
aqueste Dios verdadero;

Llorad la divinidad
que por nosotros se abaxa
a sufrir tal crueldad;
llorad la moralidad
de la mirra de mi caxa,
la qual solo le presento
con piadosa intención
para despues del tormento,
con que este en el monumento
guardado de corrupción".» Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 428-429.

Aunque, de nuevo, no debemos obviar la producción de fray Ambrosio como posible fuente de lectura, pues en su *Cancionero* se dice lo siguiente:

«Y no se olvide
el significado:
que el oro se mide
con su gran reinado;
encienso le es dado
por Dios eternal;
la mirra en señal
de crucificado». Rodríguez-Puértolas. *El Cancionero de...*, p. 238.

173: Grey: “El rebaño de ganado menor: como ovejas, y cabras”. (*Aut.*) Aquí, el autor salmantino parece seguir de nuevo a fray Ambrosio, ya que en su *Cancionero* localizamos una imagen muy similar del Cristo pastor:

«Hazme, hazme de tal grey,
Dios eterno, sumo rey,
pues de sayo aqueste buey
te valió,
de verte necesitado». *Ibid.* p. 232.

194-195 *Vid.* nota a los versos 149-153 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

197 Mendoza, en sus *Coplas*, se refiere a los Reyes Magos con palabras similares: «destos varones reales». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 410.

202 *Vid.* nota al verso 168 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

206-210 En estos versos se hace referencia a la cita del Evangelio de Mateo: «Y advertidos en sueños que no volvieran a Herodes, regresaron a su tierra por otro camino». Mt, 2, 12. De nuevo, aquí, los vocablos «sueño» y «revelación» ponen de manifiesto la primera fase del develamiento con la que, según la tradición, la divinidad dota a sus elegidos para que éstos logren alcanzar sus certidumbres. *Vid.* nota al verso 467 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador* y Martínez, *op. cit.*

231-250 En estas dos estrofas el autor del *Cancionero* reanuda la narración del pasaje de la llegada de los Magos recalcando, explícitamente, todo lo referente a los signos que profetizan la pasión y posterior muerte del Salvador. Por un lado, en el verso 230 apreciamos cómo se vuelve a hacer referencia a la mirra como elemento presagiador de muerte, idea que se conecta, seguidamente, con las palabras que Simeón le dedica a la Virgen en el templo: «Simeón los bendijo; luego dijo a María, su madre: «Mira: éste está puesto para caída y resurgimiento de muchos en Israel, y para señal que será objeto de contradicción—y a ti una espada te atravesará el alma—, para que queden patentes los pensamientos de muchos corazones»». Lucas, 2, 34-35). Como podemos apreciar en este enunciado, en el mismo texto bíblico se observa ya el alcance ejemplar que entraña el sufrimiento de María: «[...] para que queden patentes los pensamientos de muchos corazones». Siguiendo esta premisa, el poeta salmantino, en estos versos, le propone a la Duquesa que se identifique manifiestamente con la Virgen María para acentuar, así, el perfil humano de la Madre de Dios. Con expresiones como «sintamos qué sentiría» o «sintamos lo que ha sentido», nuestro autor, siguiendo muy de cerca las prescripciones franciscanas, invita al lector a ponerse en la piel de María, a que sienta en su carne finita y mortal la agonía que supone el hecho de saber que el nacer entraña al mismo tiempo el morir. Por todo ello, cobra pleno sentido que la pieza que sigue a ésta en el *Cancionero* tenga por título *Juan del Enzina a la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso*

hijo, y, que, en ella, se poetice dilatadamente el sufrimiento de la Virgen durante la Pasión. La nueva piedad que comienza a gestarse a finales del siglo XV al margen de lo puramente exegético sumada al antropocentrismo que se deriva de la nueva sensibilidad renacentista, condicionan que figuras como Jesús y María tiendan a humanizarse y a tomarse como paradigmas de conducta. Asimismo, como apuntábamos más arriba, la esencia humana de Cristo es lo que diferencia al cristianismo del resto de religiones y será precisamente ese aspecto «humano», una de los principios que fundamenten el auge del cristianismo en el Renacimiento. Pero, de nuevo, resulta imposible entender el proceder de Encina en una pieza como ésta sin tener en cuenta la obra de Mendoza. En las *Coplas*, vemos cómo se dedica gran parte del texto a describir el «sentir» de la Virgen al conocer el destino de su Hijo. Por ejemplo, en la *Glosa de "Tan ásperas" en nombre de vuestra Señora*, apreciamos cómo Mendoza pone el lamento en boca de la propia Virgen María:

«Yo syento dentro un ferir
de penas muy desyguales,
mas no las puedo dezir;
tan ásperas de sufrir
son mis angustias, y tales,
que los dolores mentales
me fuerçan a plañir;
¡ay, que son tan prinçipales
que de mis esquivos males
es el remedio morir!» Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 433.

7.3-. [III]

Juan del Enzina a la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo.

Bendita Virgen preciosa,
Reyna del Reyno del cielo,
no satisfaze consuelo
lástima tan lastimosa,
madre, hija, sierva, esposa, 5
huéspedea de Dios querida,
¡qué muerte tan dolorosa,
qué muerte te dio penosa,
ver padecer nuestra Vida!

¿Qué sintió tu corazón, 10
¡o Virgen de gracia llena!,
ver tu Hijo en tanta pena?;
¿quién dirá tu turbación,
Madre de consolación,
hija de quien eres Madre, 15
tan perfeta en perfección
cuan llagada de pasión,
tan amada de Dios Padre?

Caxa de dos mil olores,
olorosa flor de altura, 20
acendrada de hermosura
sobre todas las colores,
flor florida más que flores,
Madre del Hijo de Dios
muerto por los pecadores, 25
por su muerte y tus dolores
te ruego ruegues por nos.

Firmeza de nuestra fe,
Virgen llena de cuydado,
ver tu Hijo tan llagado 30
dezirlo ¿cómo podré?,
aun en pensarlo no sé
quién avrá que no padeça,
cosa sana en Él no fue
desde la planta del pie 35
hasta encima la cabeça.

Dolor qual nunca se vio,

dolor sin tener segundo
que, por redimir el mundo,
quien nos hizo padeció, 40
sentirse lo quél sintió
y tu pasión fue la suya,
porque tal pasión te dio
que la Passión quél sufrió
fue la mesma pasión tuya. 45

Fuete triste, más que triste,
no ay dolor que al tuyo yguale
quando Aquél que al mundo vale
en la Cruz puesto le viste;
dezir lo que tú sufriste 50
en verle muerto sufrir,
el tormento que sentiste,
la pasión que padeciste
no ay quien la pueda dezir.

Fue tan grave tu dolor, 55
tu pasión y tu tormento
que, para contar tal cuento,
falta cuento y contador,
¡Virgen dina de loor,
merecer muy acabado, 60
danos tal gracia y primor
que vaya nuestra lavor
sacada de tu dechado!

Que si nosotros sabemos
seguirnos por tus pisadas, 65
antes de muchas jornadas
a la gloria llegaremos,
tras tus obras caminemos
con el pendón de la Cruz,
a ti sola contentemos, 70
si contenta te tenemos
tú nos sacarás a luz.

Tú remedias los perdidos,
encaminas los errados,
consuelas desconsolados, 75
descansas los afligidos
son muy presto socorridos
los que a ti con fe reclaman,
a qualquiera das oýdos,
acudes a los gemidos 80
de todos los que te llaman.

Así que, pues es así,
 será muy sano consejo
 tener a ti por espejo
 para siempre desde aquí, 85
 porque viéndonos en ti
 y en tus virtudes tan altas
 podré ver yo, triste, en mí,
 y tan bien qualquiera en sí,
 todas las sobras y faltas. 90

Y visto lo mal compuesto
 de nuestras menguas y sobras,
 el contemplar en tus obras
 afeytará nuestro gesto,
 y en el tal espejo, muy presto, 95
 mirando tus maravillas,
 con un bivar muy onesto
 ponemos bien lo mal puesto,
 quitaremos las manzillas.

Fin

Mas, para mejor limpiar 100
 el mal de nuestra conciencia,
 danos, Virgen, tal prudencia
 que nos fuerce a bien obrar;
 a ti sola quiero amar,
 a ti sola me encomiendo, 105
 tú sola, Virgen sin par,
 acuerda de te acordar
 de nosotros en partiendo.

NOTAS:

5 Este verso recuerda profundamente a la copla 288 de la *Vita Christi* de Mendoza, en la que se ponen de manifiesto las tres papeles de la Virgen respecto a la Santísima Trinidad, esto es, madre, hija y esposa:

«Y tu madre, escogida
para tan altas coronas,
quales son ser conocida
por parienta no fingida
de las divinas personas,
ca eres, ¡O tesorera
de todo nuestro remedio!,
la fija de la primera,
esposa de la tercera
y madre de la del medio». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 459-460.

10 De nuevo, y como apuntábamos a propósito de la composición anterior, aquí consideramos cómo el poeta vuelve a incidir en el dolor de Cristo y la Virgen al conjeturar, poéticamente, cuán debió ser el sufrimiento y la pasión de ambos. De ahí que en los versos que van del 10 al 13 se pregunte «¿Qué sintió tu corazón/ ¡o Virgen de gracia llena!./ ver tu Hijo en tanta pena?;», o que en el 41 leamos: «sentirse lo qué sintió» y determinemos el afán del poeta de humanizar al Hijo de Dios y a su madre y erigirlos, de este modo, como modelos de proceder. Por todo ello, cobra pleno sentido que en las últimas estrofas Encina le recomiende encarecidamente a la Duquesa que, mediante la «contemplación» de la agonía de Jesucristo y la Virgen, aventure su vida según lo hizo la madre de Dios. A lo largo de la pieza, son muchos los versos que reproducen dicha concepción. Por ejemplo, en el 93 y el 94 leemos: «el contemplar en tus obras/ afeytará nuestro gresto», o, dos versos más adelante se dice: «mirando tus maravillas/ [...] pornemos bien lo mal puesto,/ quitaremos las manzillas». Este tipo de expresiones retóricas son muy recurrentes también en la obra poética de fray Ambrosio Montesino. Por ejemplo, en su *Cancionero* leemos lo siguiente: «Cuando lo viste nacido/ en el suelo y no en brocados, ¿qué sentía tu sentido,/ remedio de mis pecados?», «¿Qué haces, Verbo divino?/ ¿Qué sientes, rey soberano,», «¡Ay, Dios alto! ¿Qué sentías/ de tan baxos disfavores?» o «Poderosa emperatriz/ ¿qué sentís, qué es vuestro mal?». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 94-108-192-193. *Vid.* nota a los versos 231-250 del poema a *La fiesta de los tres Reyes Magos*.

13 A lo largo de toda la pieza, observamos cómo nuestro autor recurre constantemente al tópico de lo indecible en su intento por describir el dolor de la Virgen. En el verso 13 leemos: «¿quién dirá tu turbación», en el 31: «dezirlo ¿cómo podré?», en el 50: «dezir lo que tú sufriste», y, por último, en el 53 y el 54 se declara: «la pasión que padeciste/ no ay quien la pueda dezir». El uso de este recurso panegírico es constante durante toda la Edad Media, y, autores próximos a Encina como Mendoza, Montesino o Álvarez Gato se sirven de él para referirse a la Madre de Dios. Por ejemplo, en las *Coplas* de fray Íñigo se

dice: «¿que lengua podra dezilla/ nin de mill cuentos el uno? Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 296). O, en el *Cancionero* de Montesino leemos: «¡Oh, qué miraglo de ver,/ si pudiésemos tener/ lengua para lo decir!», «No puede boca mortal/ por estilo decir tanto» o «No hay estilo de escritura/ ni lengua que decir pueda». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 88-155-168. De nuevo, determinamos que Encina se sirve también de dicha tópica para reforzar el perfil humano de Jesucristo y la Virgen, y lograr un proceso de identificación con ambos entre sus lectores/oyentes. A propósito de dichas cuestiones, cabe traer a colación las ilustradoras palabras del profesor Curtius a este respecto: «Este grupo de tópicos, que yo llamo de "lo indecible", tiene su origen en el hábito de "insistir en la incapacidad de hablar dignamente del tema", que, desde Homero, ha existido en todas las épocas. En el panegírico, el autor "no encuentra palabras" para elogiar convenientemente a la persona; [...] Ya en la Antigüedad se desprende de este grupo el tópico "hasta Homero, Orfeo, etc. serían incapaces de alabar dignamente al festejado"; después, en la Edad Media, se acumularán nombres de autores célebres que no hubieran estado a la altura de la tarea. [...] Otra manera de ensalzar a una persona consistía en decir que todos los hombres participaban en la admiración de ella, en la alegría, en el luto. El arte del autor debía mostrarse en la especificación y amplificación del concepto "todos"». Curtius, *op. cit.*, pp. 231-232.

19-27 La imagen de la Virgen como flor es muy frecuente en la iconografía de la Edad Media. Fray Ambrosio Montesino en su *Cancionero* se refiere a la madre de Dios con estas palabras: «la Virgen, flor de las flores» o «¡oh, flor de Jesé olorosa,/ secretada en escrituras,/ hoy das cabo a tus figuras,/ justa palma y frutuosa!» (Rodríguez-Puértolas, 1987: 161, 96) Por su parte, fray Íñigo de Mendoza la llama: «aquesta preçiosa flor». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 386. Por ello, como afirma Ana Ávila a propósito de esta estrofa de Encina: «Las flores, y el medio vegetal en general, son elementos referentes a las virtudes de María, como se desprende de los versos de Encina», Ávila, *op. cit.*, p. 74.

21: *Acendrado*: "Purificado, limpio, sin escoria". (*Aut.*)

35-36 Estos versos recuerdan, en gran medida, al de fray Ambrosio Montesino: «desde el cerebro a la planta». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 100.

41-47 Aquí, Encina no duda en equiparar el sufrimiento de la Virgen al que padeció Jesucristo en la Pasión, incluso llegando a afirmar, en el verso 47, que «no hay dolor que al tuyo yguale». Sin duda, estos versos traen directamente a la memoria algunas de las estrofas que fray Ambrosio Montesino dedica al dolor compartido de la Virgen y su hijo. En su *Cancionero* podemos leer lo siguiente:

«Cómo Nuestra Señora lleva la
cruz con él

Mas si los trozos pesados
de esta cruz, Dios, te enflaquecen,
no es por hombros delicados,
mas por todos los pecados
del mundo, que la engravecen
que pesa con ellos tanto
que ningún fuerte la muda,
sino tú, inocente, santo,
e tu madre con gran llanto,
que te ayuda.

[...] ¡Oh, hijo y madre leales,
conhortosa compañía,
que en sus dolores mortales
no quieren ser desiguales
ni llevarse demasía!
Con su propia pena siente
la del otro cada cual,
¡oh, compañía excelente,
en la cual el mal se siente por igual!» *Ibid.*, p. 118.

65 *Vid.* nota al verso 192 de la *Fiesta de la Resurrección*.

69 *Vid.* nota al verso 303 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador* y René Guénon, *El simbolismo de la Cruz*, Sophia Perennis, París, 2003.

84-95 *Vid.* nota a los versos 226-234 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

104 *Vid.* nota a los versos 199-207 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

7.4-. [IV]

Juan del Enzina al Crucifijo.

Arbor de fruto precioso,
 precio sin comparación
 donde nuestra redención
 cobró descanso y reposo,
 reposo para reynar 5
 y gozar
 de aquel Reyno glorioso
 do nunca reyna pesar.

Seña del muy alto Rey,
 vadera de nuestra fe 10
 donde el Hijo de Dios fue
 alférez de nuestra ley,
 y como muy buen pastor,
 con amor,
 murió por salvar su grey 15
 quedando por vencedor.

Porque en el siglo primero,
 ya desde muy luengos días,
 dávanse las profecías
 de aqueste manso cordero, 20
 que ya estava establecido,
 conocido,
 que aquél que venció en madero,
 fuesse en madero vencido.

Fue por Dios assí ordenado 25
 quel pecado de los dos
 pagasse el Hijo de Dios
 para ser mejor pagado,
 por remediar nuestro daño,
 tan estraño, 30
 de aquel primero pecado
 cometido por engaño.

Arbor más que singular,
 no ay quien mucho no te deva,
 pues el mal que fue por Eva 35
 en ti se vino a pagar,
 y en tal precio se apreció
 que murió,

por nos librar y salvar,
el mismo que nos crió. 40

¡O precioso Redentor,
con cuánto amor nos amaste,
que tu sangre derramaste
por el pueblo pecador!
Sola una gota bastara 45
y aun sobrara,
según su mucho valor,
sin que más caro costara.

Cuerpo sagrado, bendito,
en ti contemplo y adoro, 50
¡o verdadero tesoro
de valor muy infinito!
Librástenos Tú contigo,
como amigo,
por carta de fin y quito, 55
de poder del enemigo.

Fuente de todo saber,
saber de saber profundo,
no hay persona en este mundo
que se asconda a tu poder, 60
y, pues tanto poder tienes
y sostienes,
procuremos tu querer,
ques el mayor de los bienes.

¡O Tesoro Divinal, 65
qué amor el tuyo tan fuerte,
que te posiste a la muerte
por remediar nuestro mal!
Por nos dar mayor consuelo,
desde el cielo 70
decendiste a ser mortal
entre nosotros al suelo.

Tú que el mundo esclareciste
y le tienes en tu palma,
por nos alumbrar ellalma 75
sufriste lo que sufriste,
sufriste por pecadores
mil dolores,
y pues Tú nos redemiste,
todos te demos loores. 80

A ti solo demos gloria,
dechado de la virtud,
sanidad de la salud,
tríunfo de la vitoria,
minero de claridad 85
y bondad,
endereça mi memoria
en memoria de verdad.

Fin

Dame gracia en alabarte
con tal gracia y devoción 90
que ninguna tentación
de tu servicio me aparte,
a ti demos alabança
sin mudança,
porque podamos gozarte 95
en la bienaventurança.

NOTAS:

¹Tradicionalmente, el árbol se ha tomado como otro símbolo más con el que representar la idea de ascensión y, en la mayoría de culturas, se considera como una de las figuras principales de intermediación del cielo y el suelo. El árbol es ese «eje del mundo» en el que confluyen lo terreno y lo celestial, por ello, cobra pleno sentido que, en una pieza como ésta, (dedicada íntegramente a la crucifixión) el árbol se presente como un emblema equivalente a la cruz. Como afirma Chevalier al respecto: «El árbol de la ciencia es precisamente el instrumento de la caída de Adán. Se asegura a veces que sirve para confeccionar la cruz de Cristo –frecuentemente asimilada por otra parte al árbol de la vida–, si bien es al mismo tiempo el instrumento de la Redención». Chevalier, *op. cit.*, p. 119. De ahí, por tanto, que en los versos que van del 33 al 36 se diga: «Arbor más que singular/ no hay quien mucho no te deva/ pues el mal que fue por Eva/ en ti se vino a pagar». Esta idea se encuentra también en la obra de fray Ambrosio Montesino. En su *Cancionero* advertimos expresiones harto similares que, sin duda, podrían constituir la base de esta pieza enciniana. Por ejemplo, en las *Coplas de la cruz que hizo fray Ambrosio Montesino por instancia e ruego de la muy magnífica señora doña Juana de Peralta, hija conde estable de Navarra* localizamos expresiones como: «Arbol santo de la vida» o «¡Oh, árbol! ¿Quién te plantó?». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 124-131. *Vid.* nota al verso 303 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*. Asimismo, al igual que apuntábamos a propósito de la expresión «ab initio», en esta pieza apreciamos cómo Encina utiliza el término latino «arbor» en vez de «árbol» demostrando que, a pesar de su afán de dignificar la lengua castellana como vehículo de la gran cultura, en ciertas ocasiones su apego a lo medieval resulta evidente.

¹³ La figura de Cristo como «buen pastor» es muy recurrente en toda la literatura de la época, idea que, a su vez, hunde sus raíces en el propio texto bíblico. Por ejemplo, en el Evangelio de Juan leemos: «Yo soy el buen pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas. El asalariado, el que no es pastor ni dueño de las ovejas, apenas ve acercarse el lobo, abandona las ovejas y sale huyendo –mientras el lobo las arrebató y las dispersa–; como es un asalariado, le traen sin cuidado sus ovejas. Yo soy el buen pastor: yo conozco las mías, y las mías me conocen a mí, como el Padre me conoce a mí y yo conozco al Padre. Yo doy mi vida por las ovejas». Juan, 10, 11-15.

¹⁵ Grey: “El rebaño de ganado menor: como ovejas, y cabras”. (*Aut.*)

¹⁹ En el primer poema, el poeta salmantino, siguiendo los pasos de Mendoza, hace un compendio de las principales profecías bíblicas y paganas que prefiguran la llegada del Mesías.

²⁰ Aquí, Encina se refiere a Jesucristo en términos de «manso cordero», pues Jesucristo constituye, en sí mismo, la víctima sacrificial que entrega su cuerpo

y su sangre por salvar a la humanidad. En cuanto a dicho término, parece que, en esta estrofa, se toma como referente el verso de la copla 91 de la *Vita Christi*: «tornada manso cordero». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 336. Y esta expresión, a su vez, tendría su fundamento en Isaías, XVI, 1.

23-24 Estos versos se asemejan a los del *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino en los que se dice: «si la muerte en árbol vino,/ que en árbol la muerte muera». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp.127-128.

26 Aquí, Encina se refiere al pecado cometido por Adán y Eva. *Vid.* nota a los versos 117-125 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

45-48 En estos versos, Bustos Táuler reconoce con acierto el eco del himno eucarístico de Santo Tomás de Aquino conocido como *Adoro te Devote* en el que puede leerse: «una stilla salvum facere/ Totum mundum quit ab omni scelere». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 77.

70-73 *Vid.* nota a los versos 262-279 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

74 Este verso parece tomarse del *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino: «sabad que es teniente/ el mundo en su palma». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 241.

75 *Vid.* nota a los versos 226-234 y 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

83 Este uso de la metáfora de tipo medicinal recuerda, en gran medida, al desplegado por fray Íñigo de Mendoza en las *Coplas*:

«Y tambien, pues que venia
a curar lo corrompido,
en señal desto devia
ser de la virgen Maria
syn corromperla nascido,
por quel niño divinal,
guardando su madre pura,
con el parto virginal
consoladora señal
nos diese de nuestra cura. [...]

Como en cas del boticario
el buen fisico prudente
esudriña en el almario
el xarope que es contrario
a la passion del paçiente,
asy, para quien se enpina
a querer divinal nombre
hallo la çiençia divina

ser muy sana medicina
que se tornase Dios onbre». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 326-327.

Del mismo modo, fray Ambrosio Montesino también hace gala de su uso en su *Cancionero*. Así, en sus *Coplas de la columna del Señor* leemos lo siguiente:

«¡Oh, Señor! y ¿qué te mueve
a darnos tal melecina,
que es diluvio que nos llueve
más vida que el mundo debe
a la justicia divina?
Excesiva extremidad
es el precio con que pagas,
pues que es más en cantidad
tu remedio y piedad
que mis llagas.

Comparación

Como rocío menguado
del sol en marinas conchas
tal es el mayor pecado
si, Señor, es comparado
a la menor de tus ronchas;
así que, rey del unguento
con que curas mi periglo
mayor es sin regla el perdimiento
deste siglo». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 105.

85 Minero: "Metafóricamente significa origen, principio, o nacimiento de alguna cosa". (*Aut*)

7.5-. [V]

A la ylustre y muy manífica señora doña
Ysabel Pementel, Duquesa de Alva, Mar-
quesa de Coria, etc. Comiença la fiesta de
la Resurrección, trobada por Juan del Enzina.

Propone

La poca fuerça y poder
de mi grossero hablar
me haze menos osar
delante vuestro valer,
osar hablar, sin temer, 5
no ay ninguno que se atreva;
otro de mayor saber
se deviera de atrever
a contaros tan gran nueva.

Aunques nueva que ha sonado 10
pública a todas noticias,
yo quiero ganar albricias
de tal bien tan acabado,
en mi estilo mal trobado
oya vuestra señoría 15
de Cristo crucificado
cómo fue ressucitado
en aqueste santo día.

Si viere que no va tal
qual deva ser lo que digo, 20
la culpa quede conmigo
ques rudo mi natural,
y, si de tan buen metal
fuere buena mi lavor,
las gracias en general 25
se den al Rey celestial
ques de las gracias dador.

Invoca

Celestial Emperadora,
Madre del Rey perdurable,
dame gracia con que hable 30
en esto que quiero agora,
pues quiero hablar, Señora,
de Resurrección tan santa

con lengua tan pecadora,
guíame tú, guiadora, 35
con tu gracia, pues es tanta.

Tú, Redentor triunfante,
pues oy fueste vencedor,
oy me da gracia y favor
que de tu vitoria cante; 40
que mi saber no es bastante
para escrevir de tu gloria
sin yr tu gracia delante,
porquel demonio se espante
quiero contar tu vitoria. 45

Narra

Después que Cristo murió
y el cuerpo fue sepultado,
el tercer día llegado
de muerte ressucitó,
cuerpo y alma se juntó 50
por divinidad preciosa,
la carne que padeció
inmortal se levantó
y mucho más gloriosa.

Ressucitó la verdad 55
despojando los infiernos,
recobró los miembros tiernos
de su santa umanidad,
¡o Divina Magestad,
ministra de tal misterio, 60
que embiaste claridad
a tan gran escuridad
desdel celestial imperio!

Prossigue

Quísonos Dios alumbrar
y al divino sol hazer 65
que tornasse a renacer,
en Cristo ressucitar,
sólo Dios lo pudo obrar,
y Él dio fin a nuestro daño
para nuestra fe sellar, 70
que no la pueda falsar
el demonio por engaño.

¡O sello de nuestra fe,
 Dios te salve, santo día,
 día de más alegría 75
 que en el mundo nunca fue!,
 de ti, dime ¿qué diré?,
 que enmudezco en tu presencia,
 di ¿por dónde pasaré?,
 que ningún vado no sé 80
 en el mar de tu ecelencia.

Mar muy grande y espacioso,
 hondo piélago muy alto,
 quiérote llevar de salto 85
 que por estenso no oso,
 ¡o misterio glorioso
 de santa Resurrección,
 do nuestro bivar penoso
 halla descanso y reposo
 de perfecta redención! 90

¡O gran Redentor sagrado,
 cuán caro que te costamos!,
 en gran deuda te quedamos
 pues que por nos has pagado;
 fueste muerto y sepultado 95
 por nos dar vida gozosa,
 gran valor emos costado,
 muy caro nos has mercado
 por tu sangre muy preciosa.

Por tu sangre nos mercaste, 100
 vencedor muy triunfante,
 y una gota era bastante
 aunque tantas derramaste,
 Tú, sin pecado, pagaste
 lo que nosotros pecamos, 105
 de gran deuda nos quitaste;
 pues Tú, Señor, nos libraste
 del demonio, no temamos.

No temamos ningún arte
 del engañoso adversario, 110
 ¿quién será nuestro contrario
 siendo Tú de nuestra parte?
 Mucho devemos amarte
 pues que nuestra deuda pagas,
 y servirte y alabarte, 115
 ¡cómo debes remirarte

en el claror de tus plagas!

¡O cuán bien que le parece,
acabada la pelea,
que en sus plagas se revea 120
quien venciéndolas padece!,
más y más su gloria crece
contemplando en las heridas,
¡o qué gran gloria merece
quien a la muerte se ofrece 125
por libertar tantas vidas!

Tantas vidas libertaste
cuantas Adán cativó,
todo el mundo se perdió,
mas Tú, Señor, lo cobraste, 130
Tú consentiste y dexaste
tornar tu cuerpo defunto,
por te ensalçar te omillaste,
de muerte ressucitaste
vencedor de todo punto. 135

De todo punto venciste
con muy perfeta vitoria,
ressucitaste con gloria
en la carne en que moriste,
a cielos y tierra diste 140
infinitas alegrías,
¡o qué gloria recibiste
quando a los cielos subiste
luego, a los cuarenta días!

Subiste, Señor, al cielo 145
a recibir en persona
del triunfo la corona
que ganaste acá en el suelo,
batallando sin recelo
con el enemigo malo, 150
por dar al mundo consuelo,
encendido en santo zelo,
sufriste muerte en un palo.

Un palo que nos abiva,
árbol de nuestra salud, 155
enxerto de gran virtud
de palma, cedro y oliva,
una planta siempre biva
de vida que siempre bive,

una seña que se esquiva 160
de la presunción altiva
y a los umildes recibe.

Recibe los pecadores,
verdaderos penitentes,
es socorro de las gentes 165
que con fe le dan clamores;
los que invocan sus favores
luego son favorecidos,
los que son sus amadores,
y en la Cruz tienen amores, 170
éstos son de Dios queridos.

Son queridos por querer
lo que Dios quiso por ellos,
porque Dios quiera querellos
gran fe le deven tener; 175
todos devemos poner
nuestras fuerças en servirle,
y pues Él nos dio saber
para le poder aver,
no cessemos de seguirle. 180

Que muy claro se nos muestra,
y de suyo se está visto,
la Resurrección de Cristo
ser enxemplo de la nuestra,
y, pues ésta nos adiestra 185
y nos da caminos ciertos,
tomémosla por maestra,
si el diablo nos encabestra
dará con nosotros muertos.

Devemos hurtarle el viento 190
que tiene redes armadas,
y seguir por las pisadas
de Cristo cada momento,
ques verdadero cimiento
donde podemos labrar 195
coronas de vencimiento
de tanto contentamiento
que no ay más que dessear.

¡O desseo muy cumplido,
bien de toda perfección, 200
tu santa Resurrección
todo el bien nos ha traýdo,

ha ganado lo perdido,
ha soldado lo quebrado,
ha levantado al caído 205
y al cativo redemido
y al muerto resucitado.

Diste grandes alegrías
al mundo que estaba triste,
y al triste mundo veniste, 210
por Redentor y Mexías;
desde los primeros días

publicaban escrituras
cómo resucitarías,
profetas en profecías, 215
patriarcas en figuras.

Prossigue

Primero se figuró
aquesta gran ecelencia
en estado de ynocencia
al tiempo que Adán durmió, 220
quando Cristo le sacó

la costilla del costado,
de la qual hizo y formó
la que por muger le dio
con que fuesse acompañado. 225

Bien assí, tan bien dormido,
Jesucristo, nuestra luz,
en el árbol de la Cruz
fue su costado rompido,
con una lança herido, 230

do fue su sangre sacada,
de donde nos ha salido
y manado y procedido
la santa Yglesia sagrada.

Como Adán en el dormir 235
mostró la muerte de Cristo,
assí, recordando, es visto,
la Resurrección sentir,

David se puso a escrevir:
«Yo dormí y aun me harté», 240
y adelante fue a dezir:
«Y por Dios me recibir
del sueño me levanté.»

Y Noé quando durmía,
 que le vio Can descubierto, 245
 fue gran figura, por cierto,
 de Cristo que moriría,
 y despojado sería
 sin quedarle vestidura,
 y que a mirarle vernía 250
 todo el pueblo y burlaría,
 blasfemando su figura.

Noé, desque recordó,
 por la burla que hizo Can,
 le maldixo a Canaán 255
 por lo quel padre pecó,
 y Cristo no maltrató
 los que le crucificaron,
 antes por ellos rogó,
 mas, desque ressucitó, 260
 los hijos se lo pagaron.

Abrahán, amonestado
 a Ysac sacrificar,
 no fue sino figurar 265
 a Cristo crucificado;
 aquel patriarca onrrado
 tenía esperança y fe
 que desque sacrificado
 sería ressucitado,
 y todo figura fue. 270

Y esta esperança tenía
 el santo profeta Job,
 y esto figuró Jacob
 quando a Joseph bendezía,
 al tiempo que le dezía 275
 de cómo al robo subió
 que como león durmía,
 mas, ¿quién le despertaría?,
 que por Cristo se entendió.

Fue tan bien figura entre éstas 280
 de aquesta Resurrección,
 aquel muy fuerte Sansón
 de fuertes fuerças y prestas,
 que llevó consigo a cuestras
 las puertas de la ciudad, 285
 teniéndole guardas puestas
 se les fue a las altas cuestras

con muy gran ferocidad.

Y Cristo, desta manera,
oy, quando ressucitó, 290
de entre las guardas salió
que Pilato le pusiera,
y a los cielos se subiera
cuarenta días cumpliendo,
y Sansón, quando muriera, 295
los enemigos venciera,
y Cristo tan bien, muriendo.

Jonás estuvo encerrado
tres días en la vallena,
y después fue, muy sin pena, 300
por gracia de Dios librado,
y assí Cristo, sepultado,
metido dentro en la tierra,
el tercer día llegado
luego fue ressucitado, 305
vencedor de muy gran guerra.

Dixo el Ecclesiastés,
donde comiença y propone,
que nace el sol y se pone,
buelve a su lugar después, 310
y assí Cristo, que sol es,
nació y púsose en la Cruz
clavado manos y pies,
y luego, a los días tres,
ressucitó con gran luz. 315

Ysaías, no dudoso,
dixo que Cristo estaría
en señal, y que sería
su sepulcro glorioso;
Osce, varón famoso, 320
profetizó desta suerte:
«¡O infierno muy penoso,
yo seré vitorioso!,
¡o muerte, seré tu muerte!»

Micheas dixo con fe: 325
«No te alegres, mi enemiga,
porque caý con fatiga,
que yo me levantaré»;
Amós dixo: « Acordaré
el templo que fue caýdo, 330

de David, y lo alçaré,
y yo restaüraré
quanto en él fue destruydo.»

Sofonías dixo allá:
«Espérame en aquel día 335
de la resurrección mía:
juntaré los reynos ya»;
dixo Abacuc: «Clamará
la piedra de la pared,
y el palo responderá 340
desde el lugar donde está»,
y estas profecías ved.

Ved, si bien queréys mirar,
en estos y otros profetas,
sus profecías perfetas 345
de Cristo ressucitar,
mas, por mucho no alargar,
que a mi saber no conviene,
me quiero presto passar
por aqueste muy gran mar 350
que cabo ninguno tiene.

Prossigue

Desque Cristo padeció,
del cuerpo partida ellalma,
por mayor tríunfo y palma
al infierno decendió, 355
los santos padres sacó
del limbo, que le esperavan,
y, desque ressucitó,
a muchos apareció
que por Él tristes estavan. 360

Luego, a la Virgen María
primero apareció Cristo,
porque de quien fue más quisto
fuesse más ellalegría,
y porque a quien más dolía 365
su muerte, pena y dolor
más plazer darle quería,
que de razón convenía
ser su consuelo mayor.

Y luego, a la Madalena 370
visitó el Rey soberano

en figura de ortolano
por dar descanso a su pena,
y porque de gozo llena
ella llevase la nueva 375
para darnos buen estrena
tan alegre y tanto buena
cuan mala nos la dio Eva.

Oy tan bien el Rey divino
quiso, por le dar plazer, 380
a San Pedro aparecer,
que era de plazer muy dino;
oy, tan bien, yendo camino
al castillo de Emaús,
a dos discípulos vino 385
en traje de peregrino
nuestro Redentor Jesús.

Y otra vez apareció
Jesucristo, nuestro Dios,
a los onze y estos dos, 390
y a más que juntos halló,
y en medio dellos entró,
estando a puertas cerradas,
y con paz les saludó,
delante dellos comió 395
por ver sus dudas quitadas.

Mas, en esta aparición
faltava Santo Tomás
y dudó, por creer más,
con fe de más perfección, 400
y por dexar mayor don
a los que después viniessen,
mereciendo galardón
por esta Resurrección,
que sin la ver la creyessen. 405

Y otra vez a ver se dio,
los ocho días llegados,
sus discípulos juntados,
y entonces Tomás le vio,
y con sus manos tocó 410
las plagas del Redentor,
firmemente le creyó,
que allí dixo y confessó
ser su Dios y su Señor.

Y violo ressucitado 415
 oy, en este santo día,
 Joseph Abarimatía
 que le avía sepultado;
 violo el Alfeo llamado
 y Él le dixo que comiesse, 420
 porque tenía jurado
 de no comer más bocado
 hasta que bivo le viesse.

Otras más apariciones
 hizo Cristo después déstas, 425
 de las quales otras fiestas
 hazen espressas menciones;
 tomen nuestros coraçones
 oy muy gran gozo sin par,
 pues que Cristo tantos dones 430
 de tan grandes perfecciones
 oy al mundo quiso dar.

¡O perfeta perfección,
 gloria de nuestro descanso!
 fueste bravo y fueste manso 435
 para nuestra redención,
 fueste oveja en la passión,
 umilde y manso en la muerte,
 mas, en la Resurrección
 fueste muy bravo león, 440
 esforçado y más que fuerte.

Fin

Fueste, Rey vitorioso,
 umilde para salvarnos
 y, para glorificarnos,
 mostrástete poderoso; 445
 en ti, Rey muy glorioso,
 pongamos nuestra esperança
 con amor muy amoroso,
 porque alcancemos reposo aliento
 en la bienaventurança.

NOTAS:

1-27 *Vid.* nota a los versos que van del 1 al 36 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

23 Metal: "Se toma asimismo por calidad o condición de alguna cosa". (*Aut*) También, localizamos ejemplos de este uso en la obra de fray Íñigo de Mendoza. Por ejemplo, en a copla 40 de la *Vita Christi* leemos lo siguiente:

«¡O flaco seso humanal,
no te de miedo el espanto
que sy fue carnal el metal,
las manos del official
son del Spiritu Sancto» Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 310.

28-45 *Vid.* nota a los versos 21-30 del poema a la *Fiesta de los tres Reyes Magos*.

46-49 Aquí, Encina se refiere al pasaje de Evangelio de Lucas en el que se declara: «Ellas se asustaron y bajaron la vista hacia el suelo; pero ellos les dijeron: «Por qué buscáis entre los muertos al que está vivo? No está aquí, sino que ha resucitado. Acordaos de cómo os anunció, cuando estaba todavía en Galilea, que el Hijo del hombre había de ser entregado en manos de hombres pecadores y había de ser crucificado, pero al tercer día había de resucitar» Entonces ellas recordaron sus palabras». Lc, 24, 5-8.

61-64 *Vid.* nota a los versos 766-783 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

64-65 *Vid.* nota a los versos 784-792 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

77-78 *Vid.* nota al verso 13 del poema a *La Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

79-85 En estos versos apreciamos cómo Encina despliega una metáfora de tipo náutica (imagen muy recurrente durante toda la Edad Media) al tratar de presentarle a la Duquesa una obra sobre la Resurrección de Cristo. Por ello, en esta estrofa, o, también, en los versos 350-351, apreciamos como el propio poeta se convierte en un audaz navegante que, con su ingenio y erudición, debe salvar los escollos del lenguaje para lograr poetizar una cuestión de tal enjundia como es la Resurrección del Hijo de Dios. A propósito de este tipo de metáforas Robert Curtius afirma lo siguiente: «Los poetas romanos suelen comparar la composición de una obra con un viaje marítimo. [...] El poeta se convierte en navegante y su espíritu o su obra en un bajel. La navegación es arte difícil, sobre todo cuando la practica un "marinero inexperto" o cuando se

hace en "barca frágil". En ocasiones es necesario conducir la nave por entre los escollos [...]». Curtius, *op. cit.*, pp. 189-190.

81 Aquí, Encina cita textualmente un verso de las *Coplas de Vita Christi* de Mendoza: «En el mar de tu excelencia». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 319.

83: *Pielago*: "Aquella parte del mar que dista ya mucho de la tierra, y se llama regularmente Alta mar. Tiene notable profundidad". (*Aut.*)

86 *Vid.* nota al verso 86 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

91-114 Aquí, Encina se vale del vocabulario económico para ejemplificar la valía y el beneficio que supone la Resurrección de Cristo para los hombres. Este tipo de expresiones se encuentran ya en la obra de autores inmediatamente anteriores como fray Ambrosio Montesino. Por ejemplo, en su *Cancionero* se lee:

«Libra los acostamientos
destos perfectos varones
no en dubdosos libramientos
ni en albaquías de vientos,
mas dentro en los corazones;
nunca juro situado
fue en tan sana renta visto
cual esto que es asentado
en la llaga del costado
del rey Cristo». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 153.

102-103 Estos versos recuerdan, en gran medida, a los que fray Ambrosio refiere en sus *Coplas a la columna del Señor*: «cien mil mundos descondena/ de tu sangre media gota;». *Ibid.* p. 100.

117: *Plaga*: "Lo mismo que llaga, que es como hoy se dice". (*Aut.*)

118-137 En esta estrofa apreciamos cómo nuestro autor abandona el léxico económico y comienza a introducir vocablos propios de la terminología bélica tales como «pelea» «venciéndolas», «libertar», «cativó», «vitoria», etc. Gracias al uso de estos términos, el autor salmantino presenta las llagas de Cristo como las heridas propias de la batalla, y, del mismo modo, la muerte del Hijo de Dios en la Cruz simboliza, aquí, la caída del guerrero que muere en combate por «libertar tantas vidas». El uso de este tipo de expresiones es muy frecuente en la poesía sacra medieval, recordemos, por ejemplo, cómo Encina, en el poema a la *Natividad de Nuestro Salvador* compara la cruz con una ballesta y se refiere a Cristo crucificado como flecha. De nuevo, el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino y las *Coplas de Vita Christi* podrían ser los textos base en los que Encina aprende a poner en relación el léxico militar con el religioso:

«¡Oh, rey desaompañado,

mas no de seis mil heridas,
 en santa sanngre bañado
 por placar al ensañado
 alto Dios de nuestras vidas!
 ¡Llama, llama legiones
 de serafines ardientes
 ue socorran las pasiones
 que te dan esos sayones
 perecientes!

[...] Esta te hace la guerra
 y de nuestra paz es torre;
 ésta abre y nunca cierra
 tus entrañas en la tierra
 al que de ti se socorre;
 pues contigo atarme quieras,
 ¡oh, gloria de propia luz!,
 por tus llagas lastimeras
 y por la muerte que esperas
 de la cruz». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 100.

«Asy nuestro redemptor,
 como mañoso guerrero,
 para que pueda mejor
 llagar a ser vencedor
 en el campo del madero
 quando desendio a la tierra
 a hazer guerra a los diablos,
 su divinidad por agr syerra,
 nasçiendo por los establos». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 477.

127-128 *Vid.* nota a los versos 117-125 del poema a la Natividad de Nuestro Salvador.

145-153 *Vid.* nota a los versos 262-279 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

154-162 De nuevo, los sustantivos que se utilizan en esta estrofa a la hora de definir la cruz nos llevan al *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino, pues, en los versos que abren las *Coplas de la cruz que hizo fray Ambrosio Montesino* podemos leer:

«Arbol santo de la vida,
 artificio de concordia,
 cruz preciosa, guarnecida
 de la sangre en ti vertida
 del que nos abrió su gloria:
 déte nuestra devoción,
 palma verde, mas decora,
 aquella veneración
 de la propia adoración

de la cual Cristo se adora.

El que quiere bien loarte,
alto cedro, gran frutal,
dirá que eres estandarte
con que Dios mató por arte
nuestra muerte criminal,
y que diste tanto fruto
antes que fueses plantado
que con poder absoluto
convertiste nuestro luto
en el más fino brocado». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 124-125.

Vid. nota al verso 1 del poema al *Crucifijo* y nota al verso 864 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

170 *Vid.* nota al verso 303 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

184-187 Corintios, XV, 17-18. En este pasaje, nuestro autor parece sugerir que el hombre debe superar su inclinación al pecado del mismo modo que Cristo superó la muerte a través de la Resurrección. Como afirma Felipe de Fuenterrabía a propósito de dicho pasaje bíblico: «Pecado y muerte son correlativos e inseparables. Son vencidos por otros dos hechos, igualmente correlativos e inseparables: la muerte de Cristo y la Resurrección. No habría, pues, victoria de Cristo sobre el pecado si no hubiera victoria de Cristo sobre la muerte (en su resurrección). Y en este caso, estaríamos «perdidos»: entregados a la muerte sin posible vida resucitada». Serafín de Ausejo, *La Biblia*, Barcelona, Herder. p. 526. *Vid.* nota a los versos 231-250 del poema a la *Fiesta de los tres Reyes Magos* y el comentario al verso 10 del poema dedicado a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

192 Este mismo verso aparece en el poema a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*, pues en el verso 65 leemos: «seguirnos por tus pisadas». También, esta misma expresión aparece fijada en las *Coplas de Vita Christi*: «si las pisadas siguiera/ daquell pobre Jhesuchristo». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 358.

212-216 Aquí, Encina parece referirse al pasaje de la Resurrección en el que Jesús dice a sus discípulos: «[...] «¡Oh, torpes y tardos de corazón para creer todo lo que anunciaron los profetas! ¿Acaso no era necesario que el Cristo padeciera esas cosas para entrar en su gloria?». Y comenzando por Moisés, y continuando por todos los profetas, les fue interpretando todos los pasajes de la Escritura que se referían a él». Lc, 24, 25-27.

215-216 Estos dos versos aparecen de manera casi exacta en el poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*: «Patriarcas en figuras/ profetas profetizaron» (vv. 345-346).

217-234 Con estas dos estrofas, el poeta nos ofrece, de nuevo, una comparativa entre Adán y Jesucristo. Así, la costilla contrapuesta al costado se instaure como un símbolo más de la restauración de los pecados del primer hombre que supone la muerte de Cristo «en el árbol de la Cruz». Asimismo, y como leemos en los cinco últimos versos, la sangre, a su vez, representa el restablecimiento de la fe entre los fieles personificada «en la santa Yglesia sagrada». *Vid.* nota a los versos 117-125 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

117-351 A partir de este verso, e igual que apuntábamos a propósito de la composición dedicada a la *Natividad de Nuestro Salvador*, Encina presenta, a modo de enumeración, aquellos pasajes del Antiguo Testamento que prefiguran la llegada del Salvador. A través de un grave ejercicio de exégesis, el poeta salmantino constituye un juego de sutiles comparaciones mediante las que logra conectar las Escrituras con los Evangelios. Así, figuras como Noé, David o Abraham se instauran como precedentes directos del Mesías. *Vid.* nota a los versos 523-520 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

220 Tanto en este verso como en los que van del 235 al 278 el poeta hace referencia a la visión de Dios a través del sueño. Según la tradición, el sueño hermético es la primera fase de la revelación, pues a través de él, el hombre puede acceder al conocimiento divino y desentrañar el misterio de Dios. En algunos pasajes de la Biblia, se considera que Dios se comunica con los profetas a través del sueño: «Escuchad bien mis palabras: si hay entre vosotros un profeta, yo, Yahveh, me revelaré a él en visión, y le hablaré en sueños». Números, 12, 6. Como vemos, el primer contacto del hombre con la divinidad se produce a través de un acto de ensoñación –ese «sueño velando» del que nos habla Encina–, y, en esta primera etapa de despertar de la conciencia, Dios se revela solo en visión, pues, ciertamente, la palabra aparecerá en un estadio posterior. «Observamos que la mayoría de los textos de los profetas empiezan con una *visión*, algo que les ha venido a través del sueño. Por supuesto, no se trata de un sueño cualquiera, sino de un sueño iniciático que Dios envía, y este sueño puede relacionarse con la visita. Con frecuencia se dice que Dios visita a sus elegidos mediante sueños», Martínez, *op.cit.*, p. 42-43. *Vid.* nota a los versos 818-837 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

220-225 Génesis, II, 21-22.

237 En su edición de las *Obras Completas* de Encina, Rambaldo relaciona con mucho acierto este verso con el que encabeza las *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre*: «Recuerde el alma dormida,/ abive el seso e despierte/ contemplando». Manrique, *op. cit.*, p. 89.

240-243 Salmos, III, 6-8.

244- 245 Génesis, IX, 21-26.

262-270 Génesis, XXII, 2.

271-272 Job, XIX, 25-27.

273-279 Génesis, XLIX, 9. En este pasaje, Encina se refiere al oráculo profético anunciado por Jacob a propósito de Judá, antepasado de Cristo, aunque, como advirtió Rambaldo en su edición, parece que el poeta salmantino confunde a Judá con José.

282-288 Jueces, XVI, 2-3.

298-302 Jonás, II, 1-11.

307-310 Eclesiastés, I, 5. Encina, aquí, cita textualmente los versos:

«Sale el sol y luego se pone;
se apresura a ir a su lugar,
de donde sale de nuevo».

311 *Vid.* nota a los versos 766-783 y 784-792 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

316-319 Isaías, XI, 10-11.

320-324 Oseas, XIII, 14.

325-328 Miqueas, VII, 8.

330-334 Amós, IX, 11.

334-337 Sofonías, III, 8.

338-341 Habacuc, II, 11.

350-351 *Vid.* nota a los versos 79-85.

353 *Vid.* nota al verso 436 del poema de la *Natividad de Nuestro Salvador*.

354 Este verso se repite casi al pie de la letra en el poema dedicado a la *Fiesta de la Assunción de nuestra Señora*: «ser de más triunfo y palma» (v. 335).

361-369 San Ambrosio, De Virginitate, III, 14: «Vidit ergo Maria resurrectionem Domini: et prima vidit, et credidit.».

363: *quisto*: Querido, apreciado y estimado. (*Aut.*)

364 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

370-378 San Juan, XX, 14-18.

377-378 *Vid.* nota al verso 42 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

383-387 San Lucas, XXIV, 13-15. Este mismo pasaje aparece referido en la *Égloga en representación de la Resurrección*, demostrando que, en la mayoría de ocasiones, Encina traslada todo sus conocimientos bíblicos de la poesía cancioneril a la producción dramática:

«LUCAS

¡O, poder muy poderoso
de Cristo maravilloso,
que allá nos apareció!
Quando íbamos camino
al castillo de Emaús,
nos apareció Jesus
en traje de peregrino
y el sacro Verbo divino
vino a confirmar la fe
que iba perdiendo el tino,
y en tal ámbito nos vino
qual necessario nos fue». Rambaldo, *op. cit.*, p. 35.

388-396 San Lucas, XXIV, 33-43.

397-405 San Juan, XX. 24-25.

405 *Vid.* nota a los versos 181-189 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

406-414 San Juan, XX, 26-28.

415- 423 Dichas referencias en cuanto a José de Arimatea y Alfeo no aparecen en el texto bíblico sino que corresponden a la llamada *Legenda aurea*. A propósito de ello, Bustos Táuler apunta con acierto: «En efecto, no aparece la correspondiente cita porque no encontramos en la Biblia ni la aparición de José de Arimatea ni la promesa de este Alfeo. En esta ocasión Encina ha seguido la *Legenda aurea*, la exitosísima compilación de Jacobo de la Vorágine, que sí contiene la aparición a José de Arimatea, así como la referencia a un Alfeo en la mañana de la Resurrección [...] Como vemos, la erudición del docto Encina no va reñida con la opción de acudir a la mayor fuente de relatos y vidas de santos de su tiempo, la difundidísima *Legenda aurea*; de hecho, como resulta esperable, no indica al margen el origen de esta referencia». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 91.

433-441 Tradicionalmente, la figura del león se ha erigido como un emblema más de Cristo resucitado, ya que, según una leyenda atribuida a Aristóteles y Plinio defendida por la mayoría de filósofos y pensadores, las crías del león al nacer parecen muertas hasta que el tercer día el macho las vivifica con su

hábito de vida. De ahí que Encina trate a Jesús en el madero como «cordero», ~~víctima sacrificial~~, pero que, al referirse a la Resurrección, hable de él en términos de bravo y fuerte «león». En la *Vita Christi* de Mendoza localizamos un ejemplo muy parecido al enciniano:

«¡O!, quanto mejor fezieras
sy quando de ti nos partimos
tras nosotros te venieras,
adoraras y ofrecieras
como nosotros fezimos,
y fueras luego mudado
de tu cruel condicion,
de bestia ombre tornado,
virtuoso de leon,
porque syn dubda escaparas
de la muerte del infierno [...] Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 452.

Vid. también nota a los versos 498-513 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

437-438 Isaías, LIII, 6-7.

439 Génesis XLIX, 9.

440-441 Jeremías, XLIX, 19.

7.6-. [VI]

A la ylustre y muy manífica señora doña
Ysabel Pementel, Duquesa de Alva, Marque-
sa de Coria, etc. Comiença la fiesta de la
Assunción de nuestra Señora, por Juan del
Enzina.

Buscando mi desseoso pensamiento en qué pudiesse más a vuestra señoría servir, viendo cuán devotíssima es de la gloriosa Reyna de los cielos, comencé, con mi flaco saber, a exercitar la pluma en algo de los loores y alabanças de la muy bendita Madre de Dios, porque una de las cosas que más aplaze a qualquiera, es que le loen y alaben aquello que mucho quiere y ama. Y comoquiera que vuestra manífica señoría tanto ama los loores de aquella gran Emperadora, bien creo será servida con esta pequeña obra de su preciosa muerte y Assunción de la qual la Sagrada Escritura otra memoria no haze, más de quando dize que después de la Passión de nuestro Redentor, su Madre perseverava con los apóstoles en oración. Y la Yglesia, que con gran solenidad aquesta fiesta celebra, aunque nos da testimonio que en tal día fue llevada a los cielos, no declara aver sido en cuerpo y alma, mas los santos dotores que della escribieron bien lo pruevan por muy patentes y claras razones, con cuyos dichos abraçándonos, assí lo devemos creer.

Propone

Si de mí no conociera
la falta de tantas faltas,
a bolar por sierras altas
poco a poco me subiera,
que resistir no pudiera 5
mi pluma, muy desseosa,
sin que escriviera y dixera
de la Assunción verdadera
de nuestra Virgen preciosa.

Mas, cierto, para escrevir 10
de misterio tan subido,
no siento ningún sentido
que lo acabe de sentir,
de sentir ni de dezir
el menor quilate della, 15
del santíssimo bivar,
del miragroso morir
de tan perfeta donzella.

No soy dino de pensar

en misterio tan divino, 20
soy el más y el más indino
de quantos pueden hallar,
mas quiero, quiero hablar,
pues San Jerónimo cuenta
que nadie deve cessar 25
a la Virgen de alabar,
por pecador que se sienta.

No es hermosa ellalabança
en la boca pecadora,
mas loando a tal señora 30
el perdón de allí se alcança,
y con esta confiança,
confiando en su favor,
esperando en la esperança,
quiero entrar, sin más tardança, 35
a labrar en su favor.

¡O Virgen, Reyna sin par,
de perfecciones sin cuento
según tu merecimiento 40
no ay quien te sepa loar!,
¿qué lengua podrá bastar,
qué saber qué discreción?,
¿quién será para llegar
a dinamente contar
la fiesta de tu Assunción? 45

Dame tu gracia graciosa,
gracia de gracia de Dios,
pues, aunquél y tú soys dos,
en querer soys una cosa,
¡o Madre de Dios y Esposa! 50
ven, Señora, ven a mí,
que no ay fuerça tan forçosa
que pueda ser poderosa
de escrevir de ti sin ti.

Narra

Después de aquella Passión 55
que Jesucristo sufrió,
y su Madre encomendó
a Sant Juan con afición,
la divina narración
que desta Virgen contava, 60
no nos hace más mención,

más de cuánto en oración
dize que perseverava.

Cumplida la voluntad
de Dios que quiso llevalla, 65
aunque el Evangelio calla,
busquemos certinidad,
y creamos ser verdad,
y tengámoslo por fe,
que de tal virginidad, 70
ánima y humanidad,
al cielo llevada fue.

Y esto, por muchas razones,
lleva razón y camino,
según dize el Agustino 75
y Bernardo en sus sermones,
mereció más esenciones,
más alabanças y cantos,
más prosas y más canciones,
más premios y galardones 80
que juntos todos los santos.

Todas las gracias obraron
en sus potencias muy bivas,
todas las prerrogativas
quantas todos alcançaron; 85
en ella nunca faltaron
cien mil cuentos de consuelos,
tanto, que tanto sobraron,
que por reyna la llevaron
en cuerpo y alma a los cielos. 90

En ella nunca faltó
una fe patriarcal,
ni espíritu profetal
nunca della se apartó,
en ella siempre moró 95
un apostólico zelo
con que a Dios enamoró,
más que mártir se mostró,
muy constante, sin recelo.

La templança en ella estava 100
más que en ningún confessor,
de virginidad la flor
en ella siempre morava,
y fruto no le faltava

nacido por santos modos, 105
Madre de Dios se llamava,
la limpieza en ella andava
más que en los ángeles todos.

Virgen de tal merecer,
cuerpo de tan alta suerte, 110
en cadenas de la muerte
no se pudo detener,
detener ni corromper
reyna de tan gran corona,
todos devemos creer 115
en cuerpo y ánima ser
Assunción de tal persona.

Por cien mil causas parece
muy fundada mi intención,
y que contraria razón 120
no me obsta ni me empece,
porque la ley que establece
el emperador o rey,
caso que la favorece,
essecuta y obedece, 125
no le obliga aquella ley.

«Tierra eres y serás»
fue dicho al primero padre,
y a nuestra primera madre:
«Con dolor tú parirás»;
mas mira, mira, verás 130
que de aquestas cosas dos,
dos esentos hallarás
que salen deste compás:
el Hijo y Madre de Dios. 135

Porque nuestro Redentor
vencedor fue desta guerra,
sin poder tornar la tierra
en tierra su Criador;
la Madre del Salvador, 140
pues fue carne de su Hijo,
y pues parió sin dolor,
juzguémosla, sin temor,
libre de aqueste litijo.

Que, como diversa fuesse 145
de natura en el parir,
assí diversa en morir,

que tierra no la comiese,
 y en cuerpo y alma subiese
 adonde ya merecía, 150
 pues vemos que Dios dixesse
 que allí donde Él estuviese
 allí su siervo estaría.

¿Quién fue, quién, más servidora,
 dina de más beneficios?, 155
 en hazer a Dios servicios,
 ¿quién más que nuestra Señora?,
 que luego, desde la ora
 que nació Cristo bendito,
 ¡qué madre y ministradora!, 160
 ya lo acalla quando llora,
 ya huye con Él a Egipto.

Ya lo busca por hallarlo,
 ya lo va hallar al templo,
 ¡o maravilloso enxemplo, 165
 cómo devemos buscarlo,
 cómo servirlo y amarlo
 sin ningún doblez ni maña,
 cómo avemos de acallararlo,
 acallararlo y amansarlo, 170
 si tuviere alguna saña!

Prossigue

Después que lo concibió
 por el Espíritu Santo,
 nueve meses so su manto
 en su vientre lo guardó, 175
 y después que lo parió
 sin dolor, con tanta luz,
 poco a poco lo crió,
 y criado, lo siguió
 hasta el árbol de la Cruz. 180

Y en la Cruz do padecía
 su Hijo pasión tan fuerte,
 tan fuerte pasión y muerte
 ella mesma la sufría,
 la sufría y la sentía 185
 en su alma y coraçon,
 ¡bendita Virgen María!,
 que la pasión qué l tenía
 era tu mesma pasión.

¿Quién sufrió lo que sufriste, 190
mártir más de lo possible,
que en ellánima impassible
tanta pena padeciste?
traspasada la sentiste
con cuchillo de dolor, 195
muy gran gloria mereciste
que en todo, todo seguiste
siempre a nuestro Redentor.

Prossigue

Siempre la vieron seguir 200
con gran fe tras sus pisadas,
de sus dotrinas sagradas
nunca la vieron partir,
pues se mereció dezir
Madre de Dios y lo fuesse,
si gracia tuvo en bivar 205
no creamos que al morir
que menguasse, mas creciesse.

Murió con mucha vitoria,
muy santamente, sin arte,
escogió la mejor parte 210
de la perdurable gloria,
fue muy limpia, sin escoria,
virgen, casta, muy onesta;
cevemos nuestra memoria
de algún poco de su estoria 215
por onrra de aquesta fiesta.

Prossigue

Quando a Cristo concibió
ya catorze años avía,
y de los quinze sería 220
al tiempo que lo parió,
y otros treynta y tres bivió
con el Hijo, sin dudar,
y de sessenta murió,
y otro tanto allí se vio
apóstolos predicar. 225

Fue su precioso morir
en agosto, el mes mediado,
día tan santificado

mucho se debe sentir,
sentir sin jamás partir 230
de memoria su presencia,
¡o muerte de tal bivar!
¿quién podrá saber dezir
lo menor de tu ecelencia?

Oy por la Virgen nos fue 235
aumentada la salud,
la gracia y onrra y virtud
y la esperança y la fe,
en tal día yo no sé,
aunque de saber sé poco, 240
oy, ¿por qué, por qué, por qué
todo el mundo no veré
de plazer tornarse loco?

Tomemos oy gran consuelo
que nuestra Virgen María 245
a los cielos, en tal día,
fue llevada desde el suelo,
con divino amor y zelo
fue de Dios oy coronada,
ya no tengamos recelo, 250
pues tenemos en el cielo
tal señora y abogada.

Oy, en este día tal,
la vida que nos dio vida
a los cielos fue subida, 255
de mortal hecha inmortal;
oy el linage umanal
tome gloria muy entera,
pues oy el Rey divinal,
con su corte celestial, 260
a recibirla saliera.

Oy las almas gloriosas,
con gozo muy infinito,
cantavan, a voz en grito,
muy dulces ynos y prosas, 265
por las gracias muy graciosas
de aquesta Virgen donzella
oy se vieron nueve cosas,
maravillas miraglosas
que Dios quiso obrar por ella. 270

Fue muy dino de notar

lo del miraglo primero:
un ángel y mensagero
que Dios le quiso embiar
para más la consolar, 275
oy, primero que partiesse,
y su muerte le anunciar,
quel morir le era reynar
donde muerte ya no viesse.

Los apóstoles amados 280
y amadores por tal suerte,
que en las onrras de su muerte
oy fueron todos llegados,
aunque estaban derramados,
predicando por el mundo, 285
presto fueron ayuntados,
por los ángeles llamados,
ques el miraglo segundo.

El tercero, y no menor,
fue que assí como parió 290
bien assí tan bien murió
sin sentir ningún dolor;
el cuarto fue que, a favor
de su gran merecimiento,
le dieron por gran primor, 295
como a nuestro Redentor,
un muy nuevo monumento.

Nuevo, nuevo y muy galán,
nuevamente fabricado,
fabricado y assentado 300
en el val de Josafán,
donde quantos allá van
lo hallan estar vazío,
según las nuevas que dan,
assí como el de San Juan, 305
do siempre bulle rocío.

Prossigue

El quinto miraglo, dino
de muy mucha admiración,
fue la santa devoción
de la gente que allí vino; 310
el sexto fue que al camino
salieron a recibirla,
en consistorio divino,

el alto Dios uno y trino,
para consigo subirla. 315

No fue menos de notar
la sétima maravilla
que en la judayca cuadrilla
quiso Dios querer obrar,
quando yvan a enterrar 320
la Virgen, nuestra Señora,
ellos queriendo robar
su cuerpo, para quemar,
cególos Dios a desora.

A los que más procuravan 325
llegar con tales demandas,
si echavan mano a las andas
a ellas se le pegavan,
y tan pegadas estaban
como clavadas con clavo 330
hasta que ellos confessaban
la ceguedad en que andavan,
y este es el miragro otavo.

El nono miraglo digo
ser de más tríunfo y palma, 335
pues oy Dios, en cuerpo y alma
su Madre llevó consigo;
esto creo y esto sigo
y esto tengo por notorio
y esto creo yo conmigo, 340
que de vista no ay testigo
sino el alto consistorio.

Prossigue

De gran tiempo, sin dudar,
estava ya figurada
aquesta Assunción sagrada 345
de aquesta Virgen sin par,
quando Moysés, sobre el mar,
alzó la vara ecelente,
que luego, sin más tardar,
las aguas hizo apartar 350
por do passasse su gente.

Fue Faraón açotado
por esta vara que digo
y Amalec, el enemigo,

por ésta fue debelado, 355
mas Arón fue confirmado,
que son los que son activos,
y Moysés fue sublimado,
sublimado y ensalçado,
que son los contemplativos. 360

Esta vara singular
fue nuestra Virgen bendita
a quien, con gloria infinita,
oy quiso Dios ensalçar,
y abrióse por ella el mar 365
de su gran misericordia
por do pudiessen passar
los pecadores y andar
sin temor y sin discordia.

Figurava su Assunción 370
la nube que se subía
del tabernáculo un día,
siendo sacerdote Arón,
y de aquesta elevación
dixo Balán, a la clara, 375
en la estrella y su nación
y en la gran persecución
que figuró de la vara.

Y en la que dixo Ysaías
que ternían ygualdad 380
luna y sol en claridad,
por la Virgen y el Mexías;
y assí mesmo Jeremías,
en ellaguila y su buelo,
nos dio señas, nos dio guías 385
por qué modos, por qué vías
yría la Reyna al cielo.

Prossigue

Fue figurado primero
por Josüé, claramente,
llevando ellarca presente 390
con amor muy verdadero,
por Hester, muger de Assuero,
delante el rey en la entrada,
y en el plazer plazentero
de aquel gozo muy entero 395
de quando fue coronada.

Y la buelta y reversión
de Noemí figurava
quando la Virgen tornava
de su peregrinación; 400
Judic, en la defensión
de su pueblo, fue barrunto;
Bersabé, con afición,
puesta a par de Salomón
en su trono, fue trasunto. 405

Fue tan bien figura quando,
quando fue llevado Elías,
David en las alegrías,
delante ellarca saltando, 410
Dios es David con su mando,
y ellarca su santa Madre
con quien oy yvan cantando
santos y ángeles, dançando
a la gloria de Dios Padre.

Esto mesmo figuró 415
quando dixo Ezechiel
que la gloria de Israel
sobre el monte se subió,
se subió y se levantó
del medio de la ciudad, 420
ésta fue la que oy partió
y en los cielos se assentó
a par de la Trinidad.

Désta dijo Salomón,
por sus gracias singulares, 425
todos aquellos cantares
de su muy dulce canción;
su perfeta perfección,
su santidad más que santa,
siempre con gran devoción, 430
con gran fe y gran afición
toda nuestra Yglesia canta.

Y aun Abigaýl nos dio
gran señal, figura y muestra
de la Virgen Madre nuestra 435
quando al rey David salió,
que con él reconcilió
a su marido Nabal,
y la Virgen nos ganó,

quando a los cielos subió, 440
gracia del Rey celestial.

Prossigue

Por ella los celestiales
gozan mayores consuelos,
por ella ganan los cielos
desde acá los terrenales, 445
y la vida los mortales,
la dinidad los indinos,
y los malos de sus males
perdones muy generales,
y tierra los peregrinos. 450

Si buscamos, si queremos
vida, salud y esperança,
esta Virgen nos la alcança,
que nosotros no podemos, 455
si buenas obras hazemos,
de aquesta Virgen nos viene,
si alguna gracia tenemos,
si algún buen saber sabemos
ella lo da, que lo tiene.

Ecedió con su saber 460
a los de todos los siglos,
los demonios y vestiglos
ella los vino a vencer,
su valer y merecer
no tiene par ni segundo, 465
y tiene tan gran poder
quel poder es su querer,
su perfección es un mundo.

Un mundo que siempre dura
cuya tierra es umildad, 470
cuyo mar la caridad,
caridad de gran anchura,
cuyo cielo es ellaltura
de su gran contemplación,
cuyo sol es su figura, 475
cuya luna la blancura
de su limpia condición.

Su luzero es santidad
de gran bienaventurança,
y su norte sin mudança 480

su clara virginidad,
 su gracia y graciosidad
 de los siete santos dones,
 es carro de la bondad
 de su santa voluntad 485
 llena de mil perfecciones.

Cuyas estrellas sin cuento
 son sus virtudes sin cuenta,
 siempre bive muy contenta 490
 con lo que Dios es contento,
 y es todo su pensamiento
 tener en Dios su memoria,
 y es de tal merecimiento
 que tiene a su mandamiento 495
 todo el reyno de la gloria.

¡O Reyna y Emperadora
 de reyno que no fenece,
 a quien el cielo obedece
 para siempre por señora!,
 a tu Hijo el mundo adora 500
 y a ti sirve por su madre,
 tú fueste merecedora
 que en tal día como agora
 te coronasse Dios Padre.

Prossigue

Para tal solenidad 505
 fueron a claostro llamadas
 cuatro señoras amadas
 de la Santa Trinidad,
 entró la Divinidad
 en consistorio tal día 510
 y con su gran magestad
 estró Justicia y Bondad,
 Potencia y Sabiduría.

Porque Dios, queriendo onrrar
 su Madre, según devía, 515
 primero con quien solía
 quiso aquesto consultar;
 por mejor determinar
 propuso aquesta pregunta,
 pues su Madre era sin par, 520
 si era bien de la ensalçar
 en cuerpo y en alma junta.

Y la Justicia primero,
allegó con mucho amor
diziendo: «Tú, mi Señor, 525
eres justo y verdadero,
pues onrras, tan por entero,
los santos, por santos modos,
mira, mira justiciero,
quel metal de tal minero 530
deves onrrar sobre todos.

Muchos cuerpos esclareces
de santos, con grandes dones,
con miraglos y estaciones
los ensalças y engrandeces, 535
sus monumentos guarneces
de riquezas principales,
sus sepulcros favoreces,
edificas y estableces
por manos angelicales. 540

Gran onrra quieres que den
a tu Cruz, y aun es razón,
los cuerpos que santos son
onrrados quieres que estén;
sus ymágenes tan bien 545
quieres que sean onrradas,
¡o Rey de Jerusalén,
qué onrra darás a quien
te dio tantas tan sobradas!

La Virgen fue tu morada 550
do nueve meses moraste,
pues que con ella posaste,
dale contigo posada,
que tu ymagen fue guardada,
en la ymagen de tu Madre, 555
si natura fue dañada,
en ella fue reparada
por la ymagen de Dios Padre.

Tú mandaste, con gran zelo,
dar a padre y madre onor, 560
onrra muy mucho Señor
a tu Madre, sin recelo;
fuente de todo consuelo,
bien do todo el bien se encierra,
tesoro dino del cielo, 565

no deve estar en el suelo
tierra de tan alta tierra.

Pues tiene tal merecer
de merecimientos tantos,
sobre santas, sobre santos 570
la debes engrandecer,
engrandecer y poner
oy a par, a par de ti,
pues della fueste a nacer,
y, pues te dio nuevo ser, 575
dáselo, Señor, assí.»

Prossigue

Dando fin al proponer
la Justicia en su sentencia,
allegóse la Potencia
y dixo su parecer: 580
¡O Señor, en tu poder
es querer poder hazello;
Tú, Señor, puedes hazer
que no pueda perecer
de los santos un cabello! 585

Pues, quien puede en tal manera
tal cosa poder obrar,
podrá su madre guardar
en cuerpo y en alma entera;
pues es cosa verdadera 590
poder Dios lo que quisiere,
no se crea que no quiera
en Madre que assí se esmera,
mas, que quiere y que requiere.

Tú, que guardaste a Jonás 595
fuera de natural uso,
la que en su vientre te puso
¿por qué no la guardarás?
Guardaste, con gran compás,
a Daniel de leones, 600
pues guarda, mira, verás
a tu Madre más y más,
pues le diste tantos dones.

Y si Tú, Señor, guardaste
a los tres niños del fuego, 605
¡quánto debes guardar luego

a la Madre que mamaste!
Tú, Señor, que la dotaste
a ser de gracias tan llena,
Tú, que virgen la dexaste, 610
de la tierra que formaste
la podrás hazer agena.»

Prossigue

Después deste razonar
que la Potencia acabó,
la Bondad encomençó 615
tales razones hablar:
«Del buen hijo es perdonar
más a su madre que a sí,
assí que debes mirar
de querer mandar onrrar 620
a tu Madre más que a ti.

¡O qué hijo te mostraste,
Hijo della y de Dios Padre,
quando te parió tu Madre
más que a ti la perdonaste; 625
Tú luego, luego lloraste
al tiempo quando nacías,
mas a tu Madre alegraste,
alegraste y consolaste
con muy grandes alegrías. 630

Y, pues que Tú la quesiste
por madre querer tener,
déveste con ella aver
como contigo te oviste;
que en cuerpo y alma subiste 635
el día de tu Acensión,
y pues tal Madre escogiste
qual Tú, Señor, mereciste,
onrra mucho su Assunción.»

Prossigue

Luego la Sabiduría, 640
acabando la Bondad,
con reposo y umildad
dixo que le parecía
que quien bien labrar sabía
edificava en manera 645
que su casa establecía,

establecía y hacía
hermosa de dentro y fuera.

«¡Qué casa tan linda y bella
la preciosa Madre tuya! 650
dentro, limpia ellalma suya,
de fuera, virgen sin mella;
pues edificaste a ella
para ser tu casa en vida,
no deve ser tal donzella, 655
tal luzero, tal estrella
en muerte disminuyda.

Mas antes le debes dar
agora más beneficios,
pues agora los servicios 660
se deven galardonar;
dentro en ellalma gozar
de la bienaventurança,
de fuera, el cuerpo tornar
inmortal, sin acabar, 665
pues no ay cabo en su alabança.»

Prossigue

Vistas y determinadas
todas aquestas razones,
conformes los corazones
destas señoras nombradas, 670
las tres Personas juntadas
de toda la Trinidad,
muy contentas, muy pagadas,
mandaron ser pregonadas
fiestas de solenidad. 675

A cabo de tercer día,
muerta la Virgen y Madre,
hízola luego Dios Padre
recordar, aunque durmía,
que a grandes bozes dezía, 680
con muy plazentero gesto,
on gran amor que tenía:
«Amiga y paloma mía,
levántate y ven muy presto.

Ven, mi querida y amada, 685
toda galana y hermosa,
ven mi ermana, ven mi esposa,

mi escogida y desseada,
levanta, no tardes nada,
ven al reyno celestial, 690
ven y serás coronada,
coronada y assentada
en el mi trono real.»

Prossigue

Luego la Virgen María,
deste desierto del suelo 695
a lo poblado del cielo
partió, con gran alegría;
con celeste compañía
trascendió los elementos,
de cielo en cielo subía. 700
¡O Virgen!, y ¿quién diría
tus altos recibimientos?

Sólo Dios tiene poder
de poder saber contar
las onrras que quiso dar 705
a tan alto merecer;
los que merecieron ser
celestiales cortesanos,
todos vinieron a ver
y a subir y engrandecer 710
a la Virgen por sus manos.

Yva la Virgen sagrada
con compañías celestiales,
de coros angelicales
toda muy acompañada, 715
y de arcángeles cercada,
con ynos y con canciones,
de los tronos ensalçada,
y ceñida y rodeada
yva, de dominaciones. 720

Servida de principados
por sus gracias y bondades,
virtudes y potestades
le davan mil abraçados,
cantos muy bien acordados 725
cantavan los cherubines,
instrumentos concertados,
muy perfetos y acabados,

tañían los serafines.

Patriarcas le cantavan 730
y profetas, cien mil cantos,
y los apóstoles santos
en processión la loavan,
y los mártires le davan
dos mil cuentos de alabanças, 735
confessores la alabavan,
vírgines la festejavan
y la cercavan de danças.

Todos le davan loores
sin quedar santo ni santa, 740
todo el infierno se espanta
de sus muy altos primores,
los demonios tentadores
aüllavan con dolor,
¡o Madre de pecadores, 745
que no niegas tus favores
a la boz del pecador!

Madre, Virgen vencedora
de los malinos engaños,
tú sola, de nuestro daños, 750
eres la remediadora,
no me olvides en la ora
de mi forçoso morir,
celestial Emperadora,
¡quién te viera, mi Señora, 755
oy a los cielos subir!

Dichosos los que gozavan
de tu vista y Assunción,
que de ver tu perfección
todos se maravillavan; 760
los ángeles se espantavan,
de todas tres gerarchías,
los más baxos preguntavan
a los que en el medio estavan
quién eras y dó venías. 765

Prossigue

Con desseo muy despierto
y con instancia muy presta
preguntavan: ¿Quién es ésta
que sube por el desierto,

bien como vírgula, cierto, 770
de humo de mil olores,
abraçada a braço abierto,
en santíssimo concierto
con su Esposo y sus amores?»

Preguntavan, muy de gana, 775
los de en medio a los de encima:
«¿Quién es aquesta tan prima
que sale como mañana,
tan hermosa y tan galana
como sol y como luna, 780
tan terrible y tan loçana
como la batalla ufana
donde no ay falta ninguna?»

La más alta gerarchía,
con muy grandes apellidos, 785
a todos los escogidos
les preguntava y dezía:
«¿Quién es ésta que subía
del desierto a lo poblado,
que tal riqueza traía, 790
y abraçándose venía
con tan santo Enamorado?»

Prossigue

Ya la Virgen assentada
a par de la Trinidad,
con muy gran solenidad 795
fue del Padre coronada,
de una corona sinada
de santidad y su sino,
esculpida y esmaltada,
de doze estrellas cercada, 800
hecha del saber divino.

Todo el mundo retumbava,
en su gran coronación,
con el retumbo del son
que en los cielos oy sonava, 805
que si el un coro cantava
el otro coro tañía,
el otro coro dançava,
el otro coro saltava,
todos llenos de alegría. 810

Aquel cantar de canciones,
 aquel tañer de instrumentos
 de cien mil cuentos de cuentos,
 muy acordados sus sonos,
 diziendo sus perfecciones 815
 patriarcas y profetas,
 tronos y dominaciones,
 con muy bivas aficiones,
 aquel tocar de trompetas.

Sacabuches, chirimías 820
 y aquellos claros clarines,
 cherubines, serafines
 haziendo mil melodías,
 melodías y armonías
 con gran gozo y gran consuelo, 825
 todas las tres gerarchías
 diziendo noches y días:
 «¡Biva la Reyna del cielo!»

No porque noches digamos,
 pues no las ay allá arriba, 830
 mas tal cuenta se reciba
 para como acá contamos;
 assí que assí concluyamos,
 de aquesta Virgen que digo,
 que por Reyna la tengamos 835
 y en cuerpo y alma creamos
 oy llevarla Dios consigo.

Cuatro vezes con oy son
 que quiso baxar al suelo
 Dios, con la corte del cielo, 840
 para obrar gran perfección,
 en su santa Encarnación
 y en su cena al Sacramento
 y en su sagrada Acensión
 y en esta gran Assunción, 845
 por su gran merecimiento.

Prossigue

Mas, tornado a las estrellas
 de su muy real corona,
 por onrra de tal persona
 quiero dar la cuenta dellas, 850
 y que entendamos por ellas
 doze grandes beneficios

que aquesta flor de donzellas,
flor más bella de las bellas,
nos da por nuestros servicios. 855

De caýdos, la primera,
era ser levantamiento,
la segunda, lavamiento
de los mancillados era,
y era la estrella tercera 860
claridad de los cegados,
alegría verdadera
de tristes desconsolados.

La quinta, de los tentados 865
muy gran ayuda y muy presta,
y ablandamiento la sesta
de los que están obstinados,
de muertos y traspasados
la sétima, abivamiento, 870
octava, de fatigados
en los casos desastrados,
gran esfuerço y sufrimiento.

Era la estrella novena
de salud demostración, 875
y un socorro y defenssión
en la muerte la dezena,
y un frescor la estrella onzena
contra el fuego en purgatorio,
ver la Virgen es dozena, 880
cómo manda y cómo ordena
en el alto consistorio.

Santo vientre virginal,
virginidad limpia y pura,
misterio de gran altura, 885
consistorio divinal,
remedio de nuestro mal,
fuente de nuestro consuelo,
tálamo y trono real,
casa del Rey celestial, 890
escala y puerta del cielo.

Fin

Por tu santa santidad,
te ruego que me socorras,
que te apressures y corras

en tiempo de adversidad;	895
por esta festividad,	
porque de tu fiesta goze,	
viéndome en necesidad	
me socorra tu bondad	
con estas estrellas doze.	900

NOTAS:

* Expresión que aparece igualmente referida en las *Coplas* de Mendoza: «y nuestro flaco entender». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 476.

** Con estas palabras, el autor del *Cancionero* pone de manifiesto su concepción de que, a pesar de que en los evangelios no encontramos referencia alguna a la Asunción de la Virgen María, lo cierto es que es un pasaje conocido y reconocido por la comunidad cristiana. Según afirma Rambaldo a propósito de dicha cuestión, parece que fue el Emperador Mauritius quien estableció, en el año 602, la celebración de «Dormitio Beatae Mariae Virginis» o «Assumptio» como fiesta oficial de la cristiandad, aunque se tiene constancia de la existencia de dicha celebración desde el año 529. Por tanto, a pesar de que la Asunción de la Virgen es un episodio que no parece confirmarse en los textos bíblicos, es una creencia ampliamente aceptada que tiene su fundamento en textos apócrifos como *Tránsito de la bienaventurada Virgen María* según la versión de Vicente de Beauvais o la de Dulaurier (obras capitales de la literatura apócrifa asuncionista que tuvieron una gran acogida durante la Edad Media).

1-22 *Vid.* nota a los versos 1-36 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

15: *Quilate*: “Metafóricamente vale el grado perfección en cualquier cosa no material”. (*Aut.*)

28 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

41-45 *Vid.* nota al verso 13 de la pieza a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

50 *Vid.* nota al verso 5 del poema *A la Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

61-66 En estos versos, apreciamos cómo el poeta exhorta al lector para que crea en la Asunción de la Virgen María a pesar de ser un episodio que, como decíamos, no aparece narrado en las Sagradas Escrituras. Apoyándose en el principio de fe, y «aunque el Evangelio calla», Encina toma por verdadera y cree digno celebrar la Asunción de la Madre de Dios. Asimismo, cabe señalar que estos versos recuerdan, en gran medida, a los de la copla 320 de la *Vita Christi* de Mendoza, en los que también se pone de manifiesto el silencio de los evangelistas respecto a ciertos episodios de la vida de Jesús y la Virgen. Por ello, no es de extrañar que dicha copla lleve por título «Pone por que callan los evangelistas las sotiles intrincaciones de las ystorias», y, en ella, leamos lo siguiente:

«Y despues, es cosa llana

que mill vezes acaece
esta habla castellana:
"con la que Domingo sana,
dizen que Pedro adolesce";
pues por nuestra sanidad
callan los evangelistas
lo sutil de la verdad,
por que su grand claridad
no es para todas vistas». *Ibid.*, p. 473.

67: *Certinidad*: "Lo mismo que certeza. Tiene ya poco uso. Viene del nombre cierto". (*Aut.*)

71-72 Al igual que Jesucristo, la Virgen María asciende al Cielo en cuerpo y alma, en «ánima y humanidad», pues, como leemos en *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María*: «Y dijo: ¡Oh Señor! Tómame contigo. Y él respondió: Tú estarás en el Paraíso corporalmente hasta el día de la resurrección, y los ángeles te servirán. Pero tu espíritu puro lucirá en la mansión del Padre de la plenitud». *Op. cit.*, p. 356.

75-76 Aquí, Encina parece que se refiere al sermón de San Bernardo titulado *En la ascensión de la Bienaventurada Virgen María de los dos recibimientos* y al *Ad Interrogata* de San Agustín.

77 En este verso, con el vocablo «esenciones», Encina parece referirse a la palabra «exención» que, según el Diccionario de Autoridades significa: "Franqueza y libertad que uno goza, para no ser comprehendido en alguna carga u obligación. Es del Latino *Exemptio*, y se pronuncia la x como es". (*Aut.*)

102-108 *Vid.* nota a los versos 199-207 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

121: *Obstar*: "Impedir, estorbar, hacer contradicción y repugnancia". (*Aut.*)

121: *Empecer*: "Dañar, ofender, causar perjuicio, mal y daño a uno". (*Aut.*)

127 En este verso, Encina cita las siguientes palabras del texto bíblico:

«Con el sudor de tu rostro comerás el pan,
hasta que vuelvas a la tierra,
pues de ella fuiste tomado;
porque polvo eres y al polvo volverás». Génesis, 3: 19.

130 En este otro, se hace referencia a lo dicho en el Génesis: «Multiplicaré los sufrimientos de tus embarazos; darás a luz hijos con dolor». Génesis, 3:16.

133 *Vid.* nota al verso 77.

136-137 *Vid.* nota a los versos 118-137 del poema dedicado a la Fiesta de la Resurrección.

161-164 Localizamos una anáfora de gran parecido en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino. En un pasaje en el que se narra la huída a Egipto de la Virgen con el niño leemos lo siguiente:

«Con su hijo va huyendo,
ya cansado, ya temiendo,
ya temblando, ya corriendo
tras la fe, su guiadora,
y llora;». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 244.

165 *Vid.* nota a los versos 231-250 de la *Fiesta de los tres Reyes Magos* y, a su vez, nota al verso 10 del poema dedicado a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

180 *Vid.* nota al primer verso de la pieza al *Crucifijo*.

181 *Vid.* nota al verso 303 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

183-198 *Vid.* nota a los versos 41-47 del poema a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

192 *Vid.* nota al verso 28 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

200 *Vid.* nota al verso 192 de la *Fiesta de la Resurrección*.

212 *Vid.* nota a los versos 199-207 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

216 Aquí, Encina menciona explícitamente la Fiesta de la Asunción de la Virgen María dejando constancia de que ésta es una pieza compuesta con motivo de tal celebración litúrgica.

217-225 Según la tradición, la Virgen María tenía entre quince y dieciséis años cuando concibió a Jesús, y, de ahí que Encina apunte lo siguiente: «[...] de los quinze sería/ al tiempo que parió». Asimismo, en el *Protoevangelio de Santiago*, específicamente en el capítulo dedicado a *La visitación* leemos: «Y pasó tres meses con Isabel. Y, de día en día, su embarazo avanzaba, y, poseída de temor, volvió a su casa, y se ocultó a los hijos de Israel. Y tenía dieciséis años cuando estos misterios se cumplieron». *Op. cit.*, p. 24. De igual modo, debemos acudir a los textos apócrifos para saber qué edad tenía la Virgen al morir. En esta pieza, Encina apunta que «de sessenta murió», en cambio, en el texto copto correspondiente al *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* leemos: «Y los años que la Virgen, madre de Dios, vivió sobre la tierra, fueron cincuenta y nueve, y desde su natalicio hasta que entró en el templo habían pasado tres años. Y estuvo once y tres meses en el templo, y

llevó nueve meses en su seno al Señor Jesús, y pasó treinta años con él, cuando vivía sobre la tierra, y desde su ascensión al cielo pasaron once años, y así se completan los cincuenta y nueve». *Ibid.*, p. 363.

226-227 Tradicionalmente, se cree que la Virgen María murió en el mes de Agosto. De ahí, que ya desde el siglo VI, –momento en el que el Emperador Mauricio declara que dicha fiesta debe celebrarse el día quince de Agosto– ésta sea la fecha oficial en la que la Iglesia conmemora el tránsito de la Virgen María al Reino de los cielos. De igual modo, el en texto apócrifo *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* se especifica el porqué de la elección de dicha fecha: «El año 345 de Alejandro, el día del nacimiento de Nuestro Señor, que es el día del Sol, el 15 del mes de *âbîb* o de agosto, la Virgen María salió de este mundo [...] Y los discípulos dijeron: Celebremos su fiesta tres veces cada año, porque sabemos que los ángeles la ensalzan con júbilo, y por ella el mundo será salvado. Y marcaron para celebrar su conmemoración el segundo día siguiente a la Natividad del Señor, para que las malas hierbas pereciesen, y para que las mieses prosperasen, y para que los reyes fuesen protegidos por María, y para que no hubiese guerra entre ellos. Y fijaron el día decimoquinto del mes de *îyâr*, para que los insectos no saliesen a destruir las siembras, lo que trae el hambre, y hace que los hombres vayan entonces a los lugares santos a pedir a Dios los libre de tal plaga. Y señalaron el tercer día de su fiesta en el 15 del mes de *âbîb*, que es cuando ella salió del mundo, e hizo milagros, y cuando los árboles y los frutos maduran». *Ibid.*, pp. 339, 361-362.

233-234 *Vid.* nota al verso 13 de la pieza a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

251 Dicha expresión, aparece calcada en las *Coplas* de Mendoza: «¡O virgen, nuestra abogada!». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 319.

224 Este verso recuerda también al de la *Vita Christi* de Mendoza: «tu diste muerte a tu vida/ por darnos vida sin muerte». *Ibid.*, p. 295. Y, según el propio editor, este juego de palabras puede localizarse igualmente en el *Cancionero espiritual*: «Pues que pariste la vida/ que dio vida a nuestra muerte». *Ibid.*, p. 524.

257 *Vid.* nota al verso 40 del poema dedicado a la *Fiesta de los tres Reyes Magos*.

259-261 Según los Evangelios Apócrifos: «Y he aquí que Nuestro Señor vino con gran resplandor, y rodeado de numerosa multitud de ángeles. Y los ángeles entonaban cánticos y alabanzas a Nuestro Señor. Y dijo Nuestro Señor a María: Ven y entra al tabernáculo de la vida eterna». *Op. cit.*, p. 367.

269-337 A partir de este verso, nuestro autor describe poéticamente los nueve milagros que, según la tradición, acompañaron la Asunción de la Virgen. Sin duda, para construir dichas estrofas, el poeta salmantino sigue muy de cerca el tercer capítulo del texto apócrifo *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María*

que precisamente lleva por título *Milagros que precedieron al tránsito de la Virgen María*. Asimismo, la aparición del número nueve en dicha pieza resulta esencial, pues responde al deseo de Encina de componer una pieza integral en la que, hasta la composición numérica, reste al servicio de la exégesis. Por ello, como afirma San José Lera: «El modelo numérico del culto y prestigioso Mena y sus *Trescientas* preside las *Doscientas* coplas que Encina da cuenta en su viaje a Tierra Santa en la *Trivagia*. Y no hace falta decir el prestigio culto que la composición numérica había cobrado en la exégesis medieval, no como mero juego, sino –siguiendo modelos establecidos desde el Antiguo Testamento–, como símbolo de la conexión de todas las cosas en armonía universal y que hace que la aritmética se considere esencial para la Teología. Encina lo sabe y por eso lo utiliza como signo de distinción; [...] Los dos poemas religiosos más largos de Encina (la Natividad de Nuestro Redentor y la Asunción de Nuestra Señora) emplean una estrofa de nueve versos, la copla mixta de tres rimas (redondilla + quintilla); en ambos casos, los poemas constan de 100 estrofas, 900 versos, ambos números redondos o perfectos por ser múltiplos de 10 y de 9 (nueve musas, pero sobre todo nueve coros de ángeles o tres órdenes por tres jerarquías, como recuerda el Pseudo Dionisio Aeropagita en su *Jerarquía Celeste*, VI); y el nueve se erige en el centro de la composición a la Asunción, donde se explican nueve hechos milagrosamente que acaecieron en la muerte de la Virgen». San José Lera, *op. cit.* p. 197.

314: *Trino*: "Lo que contiene en si tres cosas distintas, o participa de ellas. (*Aut*). Encina, al igual que sus contemporáneos utiliza dicha voz para designar el carácter trinitario de la divinidad cristiana, y, para remarcar que, a pesar de contener en si a las tres Personas (Padre, Hijo y Espíritu Santo) el dios cristiano constituye una unidad. Por ejemplo, en las *Coplas de Vita Christi* localizamos esta expresión: «lo que manda el uno y trino». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 444. O, también, en el *Cancionero* de fray Ambrosio advertimos como se refiere lo siguiente: «que en el reino de Dios Trino», «de Dios, en personas trino». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 80, 261. *Vid.* introducción a la pieza que lleva por título *Quicumque vult salvus*.

335 Este mismo verso se repite en la *Fiesta de la Resurrección*: «por mayor triunfo y palma» (v. 354).

338-342 *Vid.* nota a los versos 181-189 del poema de la *Natividad de Nuestro Salvador*.

343-441 A partir de este verso, nuestro autor, en un claro ejercicio de exégesis, trae a colación todos aquellos episodios del Antiguo Testamento en los que se cree que está prefigurada la Asunción de la Madre de Dios. Siguiendo las enseñanzas de los primeros Padres, y teniendo como referente el capítulo IV del *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María*, el poeta salmantino intenta corroborar la Asunción de la Virgen a través de la exposición de las distintas figuraciones de dicho episodio evangélico. Así, y al igual que apuntábamos a propósito de la pieza dedicada a la *Natividad de Nuestro Salvador*, la vara, la nube o el arca se toman como imágenes y figuras de la Virgen. De ahí que

versos como éstos cobren pleno sentido: «Esta vara singular/ fue nuestra Virgen bendita».

347-351 Éxodo, XIV, 16-22.

347- 351 Según los *Evangelio Apócrifos*: «Y los que creen en él quedan libres de todos sus pecados, como los hijos de Israel quedaron curados de la mordedura de las serpientes cuando miraron la serpiente artificial que Moisés elevó por orden divina». *Op. cit.*, p. 352.

352-354 Éxodo, XIV, 23-29.

354-355 Éxodo, XVII, 8-16.

356 Números, XVII, 16-28.

370-373 Números, IX, 15-23. A pesar de que Encina, en esta referencia, cita el capítulo X, lo cierto es que el pasaje que se describe es el de *La Nube*, entrada perteneciente al capítulo IX.

370: *Tabernáculo*: “El lugar, donde estaba colocada el Arca del Testamento entre los judíos, así cuando habitaban en las tiendas, como después que fue puesta, y trasladada al Templo”. (*Aut.*)

374-378 Números, XXIV, 17-19.

375 Para la expresión «decir a la clara» o «decir a la llana» *Vid.* nota al verso 689 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

379-382 Isaías, XXX, 26.

381-382 Localizamos esta misma asociación de la Virgen María con la luna, y, Jesucristo con el sol, en el poema dedicado a San Juan bautista y al misterio de la santa visitación del *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino:

«Y por esto juntos van
hijo y madre, e sol y luna,
a relumbrar a San Juan,
al cual ante seso dan
que la cuna». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 81.

383-387 Jeremías, XLIX, 22.

389-391 Josué, VI, 6.

390 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

392-396 Ester, II, 16-17.

398-400 Ruth, I, 6-22.

401-402 Judit, XIII, 4.

403-404 III Reyes, II, 19.

406-407 II Reyes, II, 11. Parece que esta referencia bíblica estaría equivocada, ya que, aquí, el poeta está describiendo el pasaje *Elías arrebatado al cielo*, incluido en *El ciclo de Eliseo*. Por tanto, la cita bíblica debería ser II Reyes , II y no III, Reyes, XVIII.

408-414 II Reyes, VI, 14-16. (II, Samuel, II, 14-16).

409 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

411 *Idem*.

411 Fray Ambrosio Montesino, al enumerar las distintas imágenes que figuran a la Virgen, también se refiere a la Madre de Dios en términos de «arca». En su *Cancionero* leemos lo siguiente:

«De las vírgenes holgura,
de las angustias asuelo,
arca de limpieza pura
do se hizo criatura
el emperador del cielo;
tú, señora, eres aquella
zarza que no se quemó,
de cuya viva centella
quedó muerta la querella
del primero que pecó». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p.135.

416-423 Ezequiel, XI, 23-24.

431 Este verso aparece casi exacto en la pieza titulada *Quicumque vult salvus* en el que leemos: «assí, con fe y afición»(v. 78).

433-441 I Reyes, XXV, 23-35. (I Samuel, 23-44).

455-456 Estos versos recuerdan en gran medida a aquellos que Encina expone en su *Arte de poesía castellana* y en los que se dice lo siguiente: «[...] y si algo de bueno nosotros dezimos, dellos lo tomamos». Rambaldo, *op. cit.*, p. 8.

473 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

479 Dijo entonces María: [...] Y así, desde ahora todas las generaciones me llamarán *bienaventurada*, porque grandes cosas hizo en mi favor el Poderoso». Lc, 1, 46-49.

469-486 En estas dos estrofas, Encina, sin duda, parafrasea a San Cipriano. «Colijo y entiendo que la Virgen nuestra Señora es un mundo ininteligible y admirable, cuya tierra es la firmeza de la humildad, cuyo mar la anchura de la caridad, cuyo cielo la alteza de la conversación y la contemplación, cuyo sol la claridad de la inteligencia, cuya luna la hermosura de la pureza, cuyo lucero el resplandor de la santidad, cuyo norte rodeado de siete estrellas la gracia con los siete dones, y cuyas estrellas el adorno hermosísimo de las demás virtudes». Esta cita aparece referida en *Mercedes de la Virgen María*, Imprenta de P. Riera, Barcelona, 1859, p. 163.

487 Aquí, el poeta parece estar refiriendo a las doce estrellas que conforman la corona de la Virgen María y que, a su vez, representan las doce virtudes de la Madre de Dios.

505-513 En esta estrofa apreciamos cómo Encina personifica las cuatro cualidades principales que los Padres de la Iglesia atribuyeron a la divinidad cristiana. Así, Dios destaca por su esencia divina, por su eterna bondad, su potencia, su justicia y por su sabiduría creadora.

525-526 Estos versos parecen derivar de Salmos 119, 137:

«Tú, eres Justo, Señor,
y tus juicios son rectos;
tú prescribes avisos con razón
y con toda verdad.
[...] Tu justicia es eterna
y tu ley es la verdad.

530 Metafóricamente, «metal», en la época en la que escribe Encina, significaba «condición» y según el *Diccionario de Autoridades* por «minero» debemos entender: "[...]origen, principio, o nacimiento de alguna cosa". (*Aut*) Por tanto, este verso debería leerse de este modo: «que la condición de tal nacimiento».

542 *Vid.* nota al verso 303 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

560 Aquí, nuestro autor, en su empeño por corroborar la veracidad de la Asunción corporal de María trae a colación el siguiente mandamiento: «Honra a tu padre y a tu madre, para que se prolonguen tus días sobre la tierra que Yahvé, tu Dios, te va a dar». Éxodo, 20, 12.

563 *Vid.* nota a los versos 226-234 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

585 *Vid.* nota al verso 275 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

591-594 Derivación del verbo «querer».

595-596 «Yahveh dispuso que un gran pez se tragara a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches». Jon, 2, 1.

559-600 «Daniel contestó al rey: «¡Viva el rey eternamente! Mi Dios envió a su ángel y éste cerró la boca de los leones, que no me han hecho daño alguno, porque he sido hallado inocente ante él. Ni tampoco ante ti, ¡oh rey!, he cometido falta».». Dn, 6, 22.

604-605 Aquí, el poeta salmantino parece referirse a la historia de Sidrac, Misac y Abdénago descrita por el profeta Daniel: «Como la orden del rey era severa y el horno era un puro incendio, la llama del fuego abrasó a los que habían llevado a Sidrac, Misac y Abdénago, mientras estos tres hombres, Sidra, Misa y Abdénago, cayeron atados en medio del horno de fuego ardiente. Se paseaban entre las llamas, alabando a Dios y bendiciendo al Señor. Dn, 3, 23-24.

627-630 Recordemos que en el poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*, específicamente en el verso 160, Encina describe el nacimiento de Jesús en términos de «parto de tanta alegría».

644-657 En estos versos Encina retoma la imagen de la Virgen como morada y refugio del Hijo de Dios. En este caso, vemos cómo María se erige como el lugar idóneo para albergar a Jesús por lo limpio y bello de sus formas, tanto interiores como exteriores. Con todo, cabe señalar que dicha idea contrasta directamente con la metáfora tan extendida en la Edad Media de que el hombre y su mundo son un edificio sin cimientos sólidos. Por ejemplo, en el poema titulado *Memento homo* Encina se refiere al mundo como «hedificio sin cimiento» o fray Íñigo en las *Coplas de Vita Christo* escribe: «hedificio sobre arena». Rodríguez-Puértolas, op. cit., p. 469.

651 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

662 *Idem*.

667-675 En esta estrofa apreciamos cómo, tras revisar, por un lado las distintas figuraciones de la Asunción de María en el Antiguo Testamento, por otro los textos de San Jerónimo, San Agustín y San Bernardo al respecto, y, también lo dicho por las cuatro perfecciones atribuidas a Dios, Encina cree que «vistas y determinadas/ todas estas razones» la Asunción en cuerpo y alma de la Virgen queda justificada y, por tanto, ya solo queda conmemorar dicho episodio evangélico.

679 De nuevo, este verso recuerda al primero de las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique: «Recuerde el alma dormida». Manrique, *op. cit.*, p. 89.

683-684 Cantar de los Cantares, II, 13,14. Aquí Encina se refiere a los versos:

*¡Levántate, amada mía,
hermosa mía, y ven!
Paloma mía que anidas
en las grietas de la roca, [...]*

685-693 Cantar de los Cantares, IV, 7-9-12 y V, 1-2.

701-704 *Vid.* nota al verso 13 de la pieza a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

712-747 En estas estrofas Encina poetiza las siguientes palabras del *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María*: «Y, al entrar la bienaventurada María por la primera puerta, los ángeles se inclinaron y la alabaron, y al entrar por la otra puerta, los querubines le ofrecieron sus plegarias y, al entrar por la tercera puerta, la glorificaron los serafines. Y cuando pasó la cuarta puerta, miríadas de ángeles la alabaron, y cuando cruzó la quinta, la loaron el trueno y la tempestad, y cuando traspuso la sexta, los ángeles exclamaron: Santo, Santo, Santo es el Señor Sabaoth. Salud y gloria a ti. El Señor sea contigo, alabada entre todas las mujeres, y alabado sea el que ha nacido de ti». *Op. cit.*, p. 359.

768-774 Cantar de los Cantares, III, 6. Aquí, el poeta parafrasea los primeros versos del tercer poema:

*¿Qué es aquello que sube del desierto,
cual columna de humo,
perfumado de mirra y de incienso,
del aroma mejor del mercader?*

770 En este verso nuestro autor parece referirse al término ví[r]gula: "Varita pequeña". (*Aut*) El contexto en el que aparece, y el verso siguiente: «de humo de mil olores», nos lleva a pensar que Encina compara la Ascensión de la Virgen María con el asta de humo del incienso que quemaron los apóstoles en el momento de la muerte de la Madre de Dios. Precisamente, en *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* leemos estas palabras: «Entonces Jesús dijo a Pedro y a los discípulos: He aquí que la hora llega. Y todos, incluso los ángeles, loaron y glorificaron a Dios en alta voz, y, derramando muchas lágrimas, arrojaron incienso con gran respeto y piedad». *Op. cit.*, p. 357. De igual modo, como vemos, el texto del Cantar de los Cantares anotado en la cita anterior viene a revalidar dicha creencia.

772-774 «Y él posó su mano sobre ella, y la bendijo, y María tomó su mano, y la abrazó, y la puso sobre sus ojos, y lloró, y dijo: Yo me inclino ante esta mano que ha creado el cielo y la tierra y todo cuanto en ella hay [...] Y el Señor tendió

su mano y tomó su alma pura, que fue llevada a los tesoros del Padre». *Ibid.*, pp. 356-357.

777-783 Cantar de los Cantares, VI, 10. Aquí, Encina se refiere a los versos del quinto poema:

*¿Quién es aquella
que se alza como la aurora,
hermosa como la luna,
brillante como el sol,
terrible como ejército formado bajo las banderas?*

788-792 Cantar de los Cantares, VIII, 5. En estos versos el autor del *Cancionero* se sirve de los primeros versos del epílogo que cierra el quinto poema:

*¿Quién será la que sube del desierto,
reclinada en su amado?*

791-792 *Vid.* nota a los versos 772-774.

793-900 Si analizamos con detenimiento el cierre de esta pieza, apreciamos como Encina desarrolla, en estas últimas estrofas, la devoción del *stellarium*. Esta forma de devoción popular gozó de gran aceptación en la segunda mitad del siglo XV, y, precisamente, son los franciscanos quienes la integran en sus textos. Por ejemplo, en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino localizamos una pieza titulada *A las doce estrellas de la corona de la reina del cielo hizo fray Ambrosio Montesino las doce coplas que se siguen*. Como vemos, el autor franciscano desarrolla su composición en doce coplas y, del mismo modo, Encina encuadra sus versos a la diadema de doce estrellas, también en doce estrofas. De igual modo, cabe apuntar que el significado atribuido a cada una de las estrellas no está muy claro.

796 Según los *Evangelios Apócrifos*: «Porque recibirás de tu hijo corona brillante y la pondrás en las cabezas de los hombres justos, y un castigo eterno caerá sobre los que lo hayan merecido». *Op. cit.*, p. 346.

800 Tradicionalmente, en las imágenes que representan a la Virgen María tras la Asunción, suele coronarse a la Madre de Dios con una aureola de doce estrellas e, igualmente, esta imagen, (según apunta San Bernardo en su *Sermo Dominica infra octavam Assumptionis*) parece tener su origen en el siguiente texto del Apocalipsis: «Apareció una gran señal en el cielo: una mujer vestida de sol, la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza». Ap, 12, 1.

819-821 Gracias a estos versos, y al igual que los desplegados en *Triunfo de Amor*, podemos conocer con detalle algunos de los instrumentos que debían manejarse en los ambientes cortesanos a finales del siglo XV. Según apunta

García Blanco: «Para celebrar la Asunción mariana concierta el poeta un panorama musical, en parangón de coros angélicos, muy sugeridor. Aquí pisa terreno firme y saca a plaza, como en otro tiempo el Arcipreste de Hita, todo un arsenal de instrumentos músicos». García Blanco, *op. cit.*, p. 13.

847-882 Aquí, el poeta retoma la temática de las doce estrellas para concluir su composición. Tradicionalmente, dichas estrellas se han tomado como un símbolo de las doce tribus de Israel, y hay quien ha visto en ellas la representación de los siete gozos de la Virgen. En cuanto a esto, fray Ambrosio describe en cada una de las estrofas de su propia composición las distintas cualidades que definen a la Madre de Dios y Encina, en este caso, ve en cada una de ellas el favor que María puede otorgar a quien implora su socorro. De ahí que en los versos que van del 850 al 855 se diga: «quiero dar la cuenta dellas,/ y que entendamos por ellas/ doze grandes beneficios/ que aquesta flor de doncellas,/ flor más bella de las bellas,/ nos da por nuestros servicios».

853-854 *Vid.* nota a los versos 19-27 del poema En alabanza y loor de la gloriosa Reyna de los cielos.

888 *Vid.* nota a los versos 226-234 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

890 *Vid.* nota a los versos 644-657.

891 *Vid.* nota a los versos 7-8 del *Ave maris stella*, y, para el concepto de escala, nota a los versos 460-465 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*

7.7-. [VII]

Juan del Enzina, en alabança y loor
de la gloriosa Reyna de los cielos.

Quien navega por el mar
de aqueste triste bivar,
si bien quiere navegar,
lo que más debe mirar
que se sepa bien regir 5
por el norte,
que con este tal conorte
no ay peligro en el partir.

Claridad del mediodía,
norte de todo concierto, 10
bendita Virgen María,
quien por tus obras se guía
acierta bien en lo cierto,
de tal suerte
que después de aquesta muerte 15
tú le llevas a buen puerto.

Que quien es buen caminante
en esta breve jornada,
al partir verá delante
tu muy alegre semblante 20
porque no tema de nada,
y en la gloria,
aquél alcança vitoria
de quien eres abogada.

En ti pongamos los ojos, 25
no te perdamos de vista,
apartemos los enojos
de los desseos y antojos
porque ellalma esté bien quista,
con tal tino 30
que después en el camino
no tengamos más conquista.

De tal manera bivamos
en la vida que tenemos,
que al tiempo quando partamos 35
con trabajos merezcamos
vida donde descansemos,
la qual vida,
teniéndote a ti servida

muy presto la cobraremos. 40

No confiamos un momento
deste mundo y sus mudanças,
pongamos el pensamiento
en tu gran merecimiento
y en ti nuestras esperanças; 45
a ti alabo,
que no ay principio ni cabo
en contar tus alabanças.

Alabar tu merecer
y tu mucha perfección, 50
nacidos ni por nacer
no pueden tanto saber
que te den lo ques razón,
no ay quien pueda,
que por desseo no queda, 55
recibe la devoción.

Tú nos abonas con Dios,
por ti recibe los ruegos,
tú ruegas siempre por nos
y reynáys ambos a dos 60
en perdurables sossiegos:
nuestros males
tú los remedias y vales,
que eres lumbré de los ciegos.

Eres tú, Reyna del cielo, 65
socorro de pecadores,
eres de todos consuelo,
quien recela algún recelo
luego invoca tus favores,
y te llama 70
aquél que te sirve y ama,
que remedies sus dolores.

Eres flor de todo el mundo,
madre del que te crió,
tienes el grado segundo 75
después de Aquél que al profundo
en el limbo decendió,
y en persona
Él te puso tal corona
qual a nadie nunca dio. 80

Espejo para los buenos,

carrera de los errados,
los de tu gracia más llenos
y los que te yerran menos
son más bienaventurados; 85
tu concordia,
Madre de misericordia,
concuerte nuestros cuydados.

Fin

Virgen la más ecelente
que será, ni es, ni fue, 90
dame gracia suficiente
que en las obras te contente
porque digan con la fe,
que contigo
no he temor del enemigo 95
ni peligro temeré.

NOTAS:

1-16 A lo largo de toda esta pieza, Encina, siguiendo el camino pautado por maestros clásicos como Ovidio, Horacio y Boecio, teje toda una serie de imágenes náuticas de gran belleza con las que se describen los avatares de la existencia humana. En este contexto, la Virgen María es el mascarón de proa, el norte y modelo de vida paradigmático que debe seguir todo buen cristiano. De ahí expresiones como: «En ti pongamos los ojos,/ no te perdamos de vista», «pongamos el pensamiento/ en tu gran merecimiento/ y en ti nuestras esperanças», o, «bendita Virgen María,/ quien por tus obras se guía/ acierta bien en lo cierto». Indudablemente, estos versos nos traen a la memoria los de la copla 211 de la *Vita Christi* de Mendoza en los que leemos lo siguiente:

«Quales con el mar ayrado
se congoxan los pilotos
descubriendo su cuydado
su temor desordenado,
lloros, promesas y votos;
quales andan los guerreros
quando al adalid han muerto
sin tino por los oteros,
estos christianos primeros
tales andavan por cierto». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 414.

7 Conhorte: "Cosuelo, o consolación". (*Aut*)

9 Este verso aparece también en la pieza que lleva por título *Salve Regina* para hacer referencia a la Virgen María: «clara luz de mediodía/ estrella santa y graciosa,/ Madre de Dios, Hija, Esposa,/ o dulce Virgen María!»(vv. 24-27).

24 *Vid.* nota al verso 251 de la composición dedicada a la *Fiesta de la Assunción de nuestra señora*.

29 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador* y nota al verso 363 del poema dedicado a la *Fiesta de la Resurrección*.

41-42 Estos versos recuerdan, en gran medida, a los desarrollados en las *Coplas de Manrique por la Muerte de su Padre*. A modo de ejemplo, podríamos citar aquí aquellos que dicen:

«Ved de quánd poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traydor,
haun primero que muramos
las perdemos.
dellas deshaze la edad,
dellas casos desastrados
que acaheçen,

dellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen». Manrique, *op. cit.*, p. 92.

64 *Vid.* nota a los versos 226-234 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

69 *Vid.* nota a los versos 21-30 del poema a la Fiesta de los tres Reyes Magos.

73 *Vid.* nota a los versos 19-27 del poema *A la gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

81 *Vid.* nota a los versos 226-234 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

89-96 En esta última estrofa, advertimos que el autor, al tener a la Virgen como guía, ha perdido ya todo temor a la hora de describir las excelencias de la Madre de Dios. Este hecho, contrasta directamente con el tipo de «falsa modestia» desarrollado en la mayoría de composiciones. Recordemos aquí, por ejemplo, los siguientes versos del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*: «Mi desseoso servir,/ por se dar a conocer/ haze a mi pobre saber/ su pobreza descubrir,/ dissimular y encubrir/ el temor grande que tiene [...]»(vv. 1-6). De igual modo, Encina, aquí, aboga por la valentía y audacia del navegante/cristiano bien regido que ha logrado superar los temores que infunde la mar/vida, a diferencia de lo expuesto por fray Ínigo de Mendoza en la Copla 211 de la *Vita Christi*:

«Quales con el mar ayrado
se congoxan los pilotos
descubriendo su cuydado
su temor desordenado,
lloros, promesas y votos;
quales andan lo guerreros
quando al adalid han muerto
sin tino por los oteros,
estos christianos primeros
tales andavan por cierto». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 414.

7.8-. [VIII]

Juan del Enzina, en loor de una yglesia
de Nuestra Señora nuevamente edificada
en un lugar que se dize Villeruela, en el
obispado de Salamanca, llamada Santa
María la Alta, adonde son otorgados per-
dones en ciertas fiestas del año.

Las cosas dinas de gloria
no las devemos callar,
porque suene su memoria,
en memoria y en estoria,
se deven siempre estoriar, 5
y contar y recontar
las cosas santas y buenas
para más acodiciar
las gentes al bien obrar
y hazerlas de mal ajenas. 10

Pues la criatura umana
más que al bien se inclina al mal,
busquemos salud muy sana,
no nos haga nuestra gana
tornar ellalma mortal; 15
que la salud corporal
no es salud sin la dellalma;
no perdamos tal caudal
pues aquel Rey celestial
nos la puso en nuestra palma. 20

Procuremos salvación,
pues todos la desseamos,
tengamos gran devoción,
donde oviere algún perdón
nunca jamás lo perdamos, 25
que según lo que pecamos,
más y más es menester,
siempre busquemos y vamos
a buscar donde podamos
algún perdón merecer. 30

No perdamos de ganar
los perdones otorgados
que quisieron otorgar,
queriéndonos perdonar,
nuestras culpas, los prelados, 35
nuestras culpas y pecados

nos alivian los perdones,
los perdones bien ganados,
penitentes confessados,
con limosnas y estaciones. 40

Con poco que trabagemos
ganaremos gran soldada,
más, para que más ganemos,
una yglesia visitemos
nuevamente edificada 45
en Villeruela, llamada
Santa María la Alta,
donde agora nos es dada
gran perdonança, otorgada
para suplir nuestra falta. 50

Comencemos desde ogaño,
con mucha fe y afición,
a ganar un bien tamaño
que en siete fiestas del año
nos han dado por gran don: 55
que por su visitación
otorgan a los presentes
dos mil días de perdón,
y ciento y cuarenta son
en estas fiestas siguientes. 60

La primera fiesta nombrada
destos perdones será
la dedicación sagrada
de la yglesia, celebrada
según por la Yglesia está, 65
la qual se celebrará
el día de Todos Santos;
son los perdones que avrá
todos quantos dixen ya,
y en las otras, otros tantos. 70

Es otra festividad
el día santificado
de la Santa Trinidad,
que con gran solenidad
deve ser solnizado 75
solenizado y onrrado
más que día nunca fue,
donde tiene confirmado,
confirmado y cimentado
su cimiento nuestra fe. 80

Es otra fiesta muy quista,
 y de gloria no secreta,
 muy alegre a nuestra vista,
 que nació San Juan Bautista,
 profeta más que profeta, 85
 boz de Dios, son y trompeta,
 nueva de grandes plazerres,
 criatura más discreta,
 la más alta y más perfeta
 que nació de las mugeres. 90

Es otra fiesta de aquestas
 de perdones otorgados,
 una de las siete fiestas
 que en las bulas están puestas,
 los diez mil martirizados, 95
 mucho deven ser onrrados,
 dinos de mucho loor,
 que fueron atormentados
 y después crucificados
 como nuestro Redentor. 100

Y de sus reliquias tiene
 esta yglesia que ora hizieron,
 según en la bula viene,
 do más largo se contiene,
 la forma como se dieron, 105
 que de Roma se traxeron
 con autoridad papal,
 nombradamente vinieron
 para aquí, do se pusieron,
 dadas por un cardenal. 110

¡O lugar ya para ver!,
 ¡o, muy dichoso lugar,
 muy dichoso por tener
 reliquias de tal valer
 por quien te deven onrrar, 115
 y venirte a visitar
 por tu muy buena fortuna,
 por tal tesoro alcançar
 y esta fiesta celebrar
 entre las siete por una! 120

Es otra la Conceción
 de nuestra Virgen María,
 Madre de consolación,

dechado de perfección,
fuente de sabiduría, 125
claridad y luz del día,
flor de toda virtud,
fortaleza de osadía,
vida dulce de alegría,
y esperanza de salud. 130

Es otra fiesta del cuento
destos perdones de agora,
para más merecimiento,
el muy santo Nacimiento
de nuestra Virgen Señora, 135
celestial Emperadora,
Reyna de todos los cielos,
de pecados vencedora,
de males remediadora,
consuelo de desconsuelos. 140

Es otra fiesta, y final,
el día de la Assunción
de la Reyna celestial,
cuerpo y alma virginal
sin ninguna corrución. 145
Y assí digo, en conclusión,
que, porque nuestro pecar
no nos traya en perdición,
no pierda nungún perdón
quien lo pudiere ganar. 150

Estos días desta cuenta
de perdones, entendamos,
porque más claro se sienta,
dos mil y ciento y cuarenta
en cada fiesta ganamos, 155
de aquéstar que aquí contamos,
desde las vispras primeras
que en la vispra celebramos,
hasta el día que rezamos
segundas vispras postreras. 160

Durarán estos perdones
en quanto el mundo durare,
con limosnas y estaciones
podrá mercar possessiones
del cielo quien bien obrare, 165
qualquiera que procurare
ganará cuarenta días

quantas vezes visitare
esta yglesia y le ayudare
con santas limosnas pías. 170

¡O Virgen alta y muy alta,
de los cielos alta sierra,
muy perfeta, muy sin falta,
bien del bien quel bien esmalta,
paz de toda nuestra guerra, 175
puerta que nunca se cierra
de toda gracia y consuelo,
tú encaminas al que yerra,
quien te da casa en la tierra
tú le das casa en el cielo! 180

Pues que nunca te sirvió
quien fuesse sin galardón,
a quien tal casa te dio
y estos perdones ganó,
gánale, Virgen, perdón, 185
y con tu consolación
le consuela en tal manera
que, libre de perdición,
por tu santa intercessión,
camine después que muera. 190

Fin

A ti, Virgen, que llamamos
y nuestros ruegos recibes,
te pedimos y rogamos
desque desta vida vamos
a los cielos nos arribes, 195
y al demonio nos catives,
tú que puedes más y más;
de nosotros no te esquives,
tú que reynas, tú que bives
por siempre, siempre jamás. 200

NOTAS:

1-10 De nuevo, en esta pieza, y en oposición a la tónica de lo indecible, Encina resalta la necesidad de escribir en torno a los temas de carácter sagrados. Esta idea se encuentra ya en el poema *La fiesta de la Asunción* en el que Encina, siguiendo los dictámenes de San Jerónimo declara:

«No soy dino de pensar
en misterio tan divino,
soy el más y el más indino
de quantos pueden hallar,
mas quiero, quiero hablar,
pues San Jerónimo cuenta
que nadie debe cessar
a la Virgen de alabar,
por pecador que se sienta.»(vv. 19-27)

11-12 En estos versos apreciamos que el poeta parece compartir la opinión de que el hombre, en su forma original, tiende al mal.

15 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

17 *Idem.*

41-50 La idea que subyace en estos versos de que con muy poco esfuerzo el creyente que visite Santa María la Alta puede lograr el perdón y la salvación, contrasta directamente con lo expresado en la pieza titulada *Memento homo* en la que por ejemplo leemos: «no quieras lo mal ganado,/ que cuenta cato después».(vv. 251-252)

42 *Soldada*: “El estipendio, y paga, que se da al criado, que sirve. Dícese de sueldo, por ser éste una moneda de justo peso”. (*Aut.*)

51 *Ogaño*: “Lo mismo que “este año”, o “el año presente”. Es voz vulgar y compuesta por las voces latinas *Hoc anno*, por cuya razón se debe escribir con *h*, aunque algunos le ponen sin ella”. (*Aut.*)

51 Este mismo verso aparece en el poema *Quicumque vult salvus* y en el que lleva por título *Fiesta de la asunción de nuestra señora*.

125-126 *Vid.* nota a los versos 226-234 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

127 *Vid.* nota a los versos 19-27 del poema que lleva por título *A la Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

136 Aquí, Encina repite el verso 28 de la *Fiesta de la Resurrección*.

161-170 En esta estrofa advertimos claramente el carácter propagandístico de esta pieza, ya que, el autor del *Cancionero* habla sin reparos en términos económicos, y, de igual modo concluye que mediante las reliquias, limosnas y estaciones es posible «mercar possessions» del Cielo.

170-171 Como afirma Ana Ávila: «El muro es uno de los motivos más característicos del *hortus*: cierra un espacio y funciona como elemento de separación material y simbólica; el muro protege, evita ataques exteriores, alude a la castidad de María –inexpugnable– y a su fortaleza. [...] El muro, sólido y resistente, sugiere fortaleza y en ello, como decimos, está presente la idea de castidad, concepto que aparece con frecuencia ligado a la noción de algo sellado, inasequible. «O Virgen alta muy alta,/ de los cielos alta sierra,/ [...]», recita Juan del Encina En loor de una yglesia de Nuestra Señora nuevamente edificada...». Ávila, *op. cit.*, p. 71.

175 Localizamos este mismo verso en el 69 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

176 Para la imagen de la Virgen como puerta de acceso al Edén *Vid.* nota a los versos 7-8 del *Ave maris stella*.

178 Este verso aparece de manera similar en el 74 del poema *A la Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

7.9-. [IX]

Juan del Enzina, en alabança de una yglesia de Nuestra Señora, nuevamente edificada en un lugar que se dize San Pedro de la Tarza, en el obispado de Çamora, llamada Santa María de la Bóveda, adonde son otorgadas grandes indulgencias en ciertas fiestas del año.

Busque qualquier pecador
camino por do se enmiende,
pues a cada passo ofende
a su mesmo Críador,
que este mundo burlador 5
ármanos con sus dulçores,
y con el mayor dulçor
nos enrreda en el dolor
para perpetuos dolores.

Huyamos sus tristes vías, 10
de sus lazos nos guardemos
y vencer no nos dexemos,
resistamos sus porfías,
dexemos sus alegrías
que al mejor tiempo nos dexan, 15
no sigamos tras sus guías
que quando más van los días
más sus males nos aquexan.

Procuremos caminar
en el mundo sin el mundo, 20
que el otro bivar segundo
es para siempre durar,
pues el descanso es penar
en aquesta vida flaca,
hagamos por bien obrar, 25
que para su resaltar
menester emos triaca.

Busquemos paz y consuelo,
huyamos dolor y guerra,
sembremos acá en la tierra 30
para coger en el cielo,
que en aqueste triste suelo
qualquiera que bien labrare,
sembrando con santo zelo,
cogerá, sin ningún duelo, 35
cien vezes más que sembrare.

Salgamos ya de pecar,
entremos en bien hazer,
dexemos el mal plazer
que se convierte en pesar, 40
hagamos por desculpar
la culpa que nos condena,
por las costas no pagar;
comencemos a ganar
descanso contra la pena. 45

Piensen nuestros coraçones
en obrar en obras pías,
vamos a las romerías,
andemos las estaciones,
no perdamos los perdones, 50
ganemos las indulgencias,
sigamos las devociones
que son muy sanas unciones
para sanar las conciencias.

Agora, agora tenemos 55
el remedio a manos llenas
de tener sanas y buenas
las conciencias, si queremos;
agora, agora podemos
sacar bien el pie del lodo; 60
agora, agora sanemos,
todos nos aparegemos
a quedar sanos del todo.

Agora que nos es dada
una indulgencia tan santa 65
quel demonio ya se espanta
de nos la ver otorgada,
no deve temer de nada
quien tales armas tuviere,
siendo ellalma bien armada 70
mal podrá ganar entrada
el demonio, si viniere.

Destas armas nos armemos
ques una gran indulgencia
quel Papa, por su clemencia, 75
nos da porque nos salvemos,
que una yglesia visitemos
ciertas fiestas quél ordena,
y otórganos que ganemos,

de quanto pecado avemos, perdón a culpa y a pena.	80
Aquesta yglesia, dotada de tanto bien y alegría, se llama Santa María de la Bóveda nombrada, muy dina de ser loada, hecha nuevamente agora, en muy buen lugar labrada, y en diócesi assentada del obispo de Çamora.	85 90
Y pues Dios nos quiso dar esta yglesia de su Madre do nuestro muy santo padre tanto bien quiso otorgar, dévese de publicar, porque su fama se esparza, veniéndola a visitar, la qual es en el lugar de San Pedro de la Tarza.	95
En aquesta yglesia ya que se dize de Letrán que dentro de Roma está, y el papa Silvestre da indulgencias ecelentes a qualquiera que allá va, gánanse tan bien acá en estas fiestas siguientes:	100 105
La santa dedicación de la yglesia se os remiembre ques a nueve de noviembre, do se da tanto perdón, quando fue la aparición del rostro del Soberano que fue nuestra redención, apareció por gran don a todo el pueblo romano.	110 115
Es otra festividad desta plenaria indulgencia quando Cristo, en ecelencia, nació de virginidad, y otra, la solenidad de San Juan Evangelista,	120

y otra la natividad,
dina de gran dinidad, 125
del otro San Juan Bautista.

Y otra su Decolación
es destas fiestas que hablo,
y otra San Pedro y San Pablo,
y la Transfiguración, 130
y la Sagrada Assunción
de la gran Reyna del cielo,
y en março, su Anunciación,
ay plenaria remisión,
fiestas son de gran consuelo. 135

Tan bien Jueves de la Cena,
Pascua de Resurrección,
el día de la Acensión,
ay perdón a culpa y pena;
la fiesta de gracia llena, 140
Pascua de Espíritu Santo,
fiesta muy santa y muy buena,
el Papa quiere y ordena
otorgarnos otro tanto.

Assí que, desta manera, 145
es la cuenta destas fiestas,
gánase en qualquiera déstas
remisión plenaria entera,
y en otro día qualquiera,
porque esta yglesia visiten, 150
ganan, con fe verdadera
que por la parte tercera
los pecados se remiten.

Ganan plenaria indulgencia
los sábados, todo el año; 155
ganemos un bien tamaño
con muy mucha diligencia;
con umilde reverencia
esta yglesia visitemos.
¡O malos!, ¿por qué en presencia, 160
alcançada la ecelencia,
en tanto no la tenemos?

¡O templo santo y galán,
yglesia bien fortunada,
de tantas gracias dotada, 165
todos te visitarán!,

grandes gracias en ti están
 porque a los miembros y anexos
 de San Juan, el de Letrán,
 todas sus gracias se dan 170
 aunque estén acá muy lexos.

¡O qué reliquias alcança
 esta yglesia tan dichosa!
 una ymagen gloriosa
 de la ques nuestra esperança, 175
 del tamaño y semejança
 que San Lucas la labró;
 gana muy gran perdonança
 y gran bienaventurança
 el que en su fiesta la vio. 180

Y más los que la verán
 en aquellas sus dos fiestas
 que arriba quedan ya puestas,
 porque aquellos gozarán
 que plenariamente avrán 185
 remisión del mal que devan;
 grandes reliquias están
 de San Cosme y Damián
 y tan bien de Sant Estevan.

Pocas reliquias conté, 190
 que aunque acabo, no comienço:
 ay huessos de San Lorenço
 y de San Bartolomé,
 y otros que contar no sé,
 ques su cuento sin medida, 195
 mas sé que puedo dar fe
 que son huessos de quien fue
 de muy santíssima vida.

Para ganar los perdones
 que aquí nos son otorgados, 200
 penientes confessados
 vamos a las estaciones,
 y con tantas intenciones,
 con limosnas ayudando,
 con plegarias y oraciones, 205
 danse grandes galardones
 con poca limosna dando.

Fin

Da, si quieres que te den,
cata que, por muy poquito,
ganas un bien infinito, 210
en mucho, mucho lo ten;
aquí, pecador, te ven,
que te darán más que pides;
ruega, ruega a Dios por quien
te ganó tan grande bien, 215
Fabián de Benavides.

NOTAS:

* Desde el mismo título se advierte ya el carácter propagandístico de la pieza, ya que en él, el poeta hace referencia a las indulgencias que se otorgarán a quienes acudan a dicho templo.

1-9 En esta primera estrofa Encina se sirve de uno de los tópicos más caros a Santo Tomás, el *homo viator*, al describir al hombre como peregrino y al tomar la vida como un camino de constante mejora y perfeccionamiento.

4 Este mismo verso aparece en el poema que lleva por título *O gloriosa Domina* (v. 7).

26: *Resalgar*: "Debe entenderse como "rejalgar", vocablo que se refiere a un tipo de mineral blando, muy venenoso, compuesto de arsénico y azufre principalmente". (*Aut*) En la edición del Diccionario de Autoridades de 1805 aparece citado como sinónimo de "arsénico". Aquí, Encina parafrasea los últimos versos de la copla 394 de la *Vita Christi*: «¿a que entrañas llegaron/ que sy rejalgar hallaran/ triaca no le bolviesen?». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 513.

27: *Triaca*: "Metafóricamente vale remedio de algún mal prevenido con prudencia, o sacado del mismo daño". (*Aut.*)

46-54 Gracias a estrofas como ésta, apreciamos que la finalidad de esta pieza, junto con la anterior, es la de procurar los beneficios económicos de la iglesia de Santa María de la Bóveda, ya que el poeta, a diferencia de los ideales de pobreza y despojamiento franciscanos desplegados en la mayoría de poemas sacros, centra la narración en ritos exteriores como las romerías, las indulgencias o las estaciones.

55-72 En estas dos estrofas de claro signo propagandístico, nuestro autor, mediante la repetición anafórica del término «agora», parece querer destacar el efecto inmediato y la facilidad con la que dichos ritos externos aseguran el perdón de los pecados y la gloria eterna.

69-73 *Vid.* nota a los versos 118-137 de la *Fiesta de la Resurrección*.

70 *Vid.* nota al versos 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

99 Seguramente, Encina se refiere aquí al pueblo de la provincia de Valladolid que, en la actualidad, se conoce como San Pedro de Latarce. Durante el reinado de Alfonso XI, dicha villa perteneció a Alvar Núñez de Osorio, conde de Lemos, Trastámara y Sarria, y, precisamente en un poema atribuido al monarca fechado en 1328 apreciamos cómo se refieren las distintas posesiones del conde, y corroboramos la existencia de dicha población:

«Don Alvar Nunnes de Ossorio,
Muchos buenos con él van,
Por Simancas pasó á Dorio
E fuése á San Roman,
A Brenna e Belver,
A Tiedra muy real casa,
E fuése con muy gran placer
A San Pedro de la Tarsa,
A Oter de Fumos el fuerte
Dó el tesoro tenía:
Non cuydava en la muerte
Que acerca le venía». Quadrado, *op. cit.*, p. 649.

100-106 En estos versos Encina se refiere al papa Silvestre I; pontífice que sucedió a San Melquíades y estuvo a cargo de la Iglesia desde el año 314 al 335 d.C. Como se indica en esta pieza, dicho prelado fue conocido por instaurar el antiguo palacio de Letrán y la basílica adyacente, – obsequios cedidos por el emperador Constantino a la Iglesia– como la sede principal de toda la cristiandad y Catedral de Roma.

111 De nuevo, en este verso, el autor del *Cancionero* hace referencia a la Basílica de San Juan de Letrán, ya que, precisamente, el 9 de Noviembre del año 324 d.C., el papa Silvestre la consagró. Por ello en el calendario católico el 9 de Noviembre es el día que conmemora la *Omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput*.

127 *Decolación*: «Degollación».

130 *Vid.* nota a los versos 784-792 del poema a la *Natividad de nuestro Salvador*.

131-132 *Vid.* introducción al poema titulado *Fiesta de la Assunción de nuestra señora*.

134 Según el calendario católico, la fiesta de la Anunciación del ángel a la Virgen María se celebra el 25 de Marzo.

145 Este verso se repite de manera muy similar en la pieza titulada *Quicumque vult salvus*. (v. 109)

168-171 *Vid.* nota al verso 111.

174-180 La información que detalla Encina en esta estrofa es de suma importancia, ya que, en ella se pone de manifiesto que, en el momento en el que se inaugura la iglesia de Santa María de la Bóveda existía en su interior una imagen de la Virgen María. Como es sabido, en un convento paulino de Czestochowa (Polonia) se conserva el retrato que San Lucas evangelista pintó de la Madre de Dios cuando ésta aun estaba viva, y aquí, Encina lo trae a colación para encumbrar encarecidamente el nuevo templo. Con todo, dichas

afirmaciones, vienen a apuntalar nuestra teoría de que el autor salmantino se está refiriendo, aquí, a la ermita situada a las afueras de la villa de San Pedro de la Tarza llamada Santa María de la Bóveda, pues como afirma José M. Ríos y Martín al respecto: «Pertenebió a una capellanía denominada de San Agustín y hasta mediados del siglo XV fue convento de padres Mercedarios que por observar la regla de este Santo acaso recibieran tal denominación. Donó dicha capilla inter vivos D. Pedro Bazán, Vizconde de Palacios de la Valduerna en el año 1466 por memoria de su alma y descargo de su conciencia a la orden de Santo Domingo de la Iglesia y Monasterio de San Pedro de Latarce con la Ermita de Santa María de la Bóveda, extramuros de dicha villa, con todas las propiedades como tierras, viñas y casas y cuatro cargas de leña en cada semana que correspondían a estas iglesias y los mismos términos que las poseyeron los religiosos Mercedarios [...] Entre las imágenes y cofradías de más devoción e importancia que había en dicha capilla figuraban nuestra Señora de la Bóveda, patrona del pueblo». Ríos y Martín, *op. cit.*, p. 3.

199-200 *Vid.* nota a los versos 30-31 del poema *En loor de una yglesia de Nuestra Señora nuevamente edificada*.

216 A propósito de la aparición de Fabián de Benavides comparto la opinión de Bustos Táuler quien afirma que, dicha personalidad, posiblemente sería quien hubiera patrocinado económicamente la construcción del templo. En su estudio se refiere lo siguiente: «Posiblemente este Fabián de Benavides sea aquel que encargó el texto a Encina, quizá el sacerdote de la iglesia o algún personaje influyente del pueblo que hizo posible la construcción de la nueva iglesia. La alusión expresa en el verso final se sitúa también en este contexto publicitario que recorre la composición. Existe un Juan de Benavides que casó con María Bazán, sobrina de la poderosa condesa de Lemos (nacida en 1450), del mismo nombre: quizá este es el personaje al que alude el último verso de Encina. El dato es interesante porque la fortaleza de Latarsa pertenecía a los Bazán y en la última década del siglo XV el Duque de Alba había desposado a su primogénito con María Osorio, primogénita de la condesa de Lemos (y supuesta heredera del marquesado de Villafranca) y prima, por tanto, de la María Bazán que casó con Juan de Benavides». Bustos Táuler, *op. cit.*, pp. 99-100.

7.10-. [X]

Memento homo quia cinis es et in cinerem reverteris Juan del Enzina

Acuerda, desacordado,
acuerda, mira quién eres,
que si bien te conocieras
ternás en nada tu estado,
acuerda bien tu cuydado, 5
no sigas camino ciego,
que el bivar más desseado
es tan presto rematado
como estopas en el fuego.

Hombre, más tierra que tierra, 10
ceniza, polvo de nada,
cosa de cosa soñada,
pobre despojo de guerra,
plazo que presto se cierra,
mar de muchos movimientos, 15
saber que a sabiendas yerra,
niebla que passa por sierra,
sierra de mil pensamientos.

Casa de triste plazer,
yerva que presto se seca, 20
maldad que quanto más peca
más olvida el padecer,
valor de poco valer,
valor de poca riqueza,
saber de poco saber, 25
poder de poco poder,
fuerça de poca firmeza.

Secreto do no ay secreto,
guarda de muy mala guarda,
pólvora de la lombarda 30
que dispara sin efeto,
obra de mucho defeto
podiendo ser muy perfeta,
¿por qué quedas imperfeto?,
¿por qué quieres ser sugeto, 35
a la carne que es sugeta?

Lodo y en lodo tornado,
vianda cruda y muy cruda,
tamo de paja menuda,

vidro más que delicado, 40
vida de un bivar penado,
un bivar de mucho afán,
un tino desatinado,
un reloj desconcertado,
un agua de por San Juan. 45

Rocío de la mañana
consumido al mediodía,
muestras de falsa alegría,
de paño de triste lana, 50
tuétano de cosa vana,
de dentro todo comido,
meollo de la manzana
que parece que está sana
y está lo mejor podrido.

Gusano gusarapiento, 55
gusano de mil malicias,
hambre de dos mil codicias
que continuo estás hambriento,
sonido que lleva el viento,
viento de poco provecho, 60
hedificio sin cimiento
que por mal conocimiento
hazes tuerto del derecho.

Abre, ciego, bien los ojos,
no mires como mundano, 65
pues que tienes en tu mano
la rienda de tus antojos,
mira no pises abrojos,
y no quieras lo que quieres,
que después destos despojos 70
los placeres son enojos
y los enojos placeres.

Carga de cargo cerrado,
que sólo Dios te conoce,
mira que en ti no se emboce 75
la costumbre del pecado,
mira no estés descuydado,
mira el mundo cómo rueda,
mira que fueste criado
para ser glorificado, 80
si por tu culpa no queda.

Alaba a tu Criador

pues te crió, como sabes,
 que por mucho que le alabes
 más y más eres deudor; 85
 sírvele con mucho amor,
 con mucho querer y fe,
 pues que por ser Redentor
 de cada qual pecador
 su Passión sabes qual fue. 90

Diote Dios aquesta vida
 para con ella provarte,
 por después galardonarte
 según fuere tu medida;
 desque la cuenta pedida 95
 de la vida que bivieres,
 o ternás gloria cumplida
 o ternás pena crecida,
 según la cuenta que dieres.

Desta vida no curemos, 100
 que se passa como flores,
 y escotamos mil dolores
 por un deleyte que avemos;
 yo no sé por qué queremos
 vida de plazer vanos: 105
 quando más cierto creemos
 que más cierta la tenemos,
 vássenos de entre las manos.

¡O muerte, mortal minero
 de mil maneras de muertes, 110
 donde los flacos y fuertes
 todos van por un rasero,
 donde el más pobre romero
 es igual al rey y al papa,
 donde no vale dinero, 115
 do van todos por un fuero,
 que ninguno no se escapa.

Y el tiempo que acá bivimos
 de tal suerte lo gustamos
 que por mucho que bivamos 120
 de mala gana partimos;
 yo no sé por qué seguimos
 lo que seguir no devemos,
 pues para morir nacimos
 no sé para qué huÿmos 125
 lo que escusar no podemos.

Que si viene pestilencia,
de la qual nos guarde Dios,
allí, allí veréys vos
el huyr con diligencia; 130
todos procuran ausencia,
no curar hijos de padres,
todos huyen la presencia
del que tiene tal dolencia,
dexan los hijos las madres. 135

No ay amigo ni pariente
que a tal tiempo Dios le traya,
que temor grande no aya
de visitar tal doliente,
¡o pecador diligente!, 140
huyes tú de tu compás,
pues, si miras buenamente,
la muerte tienes presente
adonde quiera que estás.

Huye, huye del pecado, 145
que esto es lo que Dios manda,
que quien malos passos anda
siempre está temORIZADO;
si tienes a Dios ganado
bivirás siempre en reposo, 150
si le tienes enojado
bivirás acovardado
de peligros peligroso.

Mira que todo parece,
nuestro mucho y poco aver, 155
que jamás cosa en un ser
no vemos que permanece,
poco a poco se envejece
nuestra vida, nuestros bienes
y, pues todo assí fenece, 160
para que Dios te enderece
sírvele con lo que tienes.

No dura cosa con cosa
en este mundo mudable, 165
sólo Dios es perdurable
y su gloria gloriosa,
que en esta vida engañosa
ninguna gloria da gloria
sino gloria ponçoñosa,

y en memoria no reposa 170
lo más dino de memoria.

Haze Dios lo que le plaze,
mira, pecador, no tuerças,
que al tiempo dio tales fuerças
que con él haze y deshaze; 175
no sé a quién no satisfaze
que en ver el tiempo passado
el presente le desplaze,
no ay tiempo que no amenaze
al tiempo que no ha llegado. 180

¿Qué de las fuerças y manos,
de las armas y pertrechos,
de los muy notables hechos
de los griegos y troyanos?,
¿qués de los hechos romanos, 185
qués de los cartaginenses,
qués de los fuertes tebanos,
los poderosos persianos,
los sabios atenienses?

¿Qué fue de los macedones 190
y los muros babilonios?,
¿qués de los lacedemonios,
de los Brutos y Senones?,
¿qués de los rezios lacones,
de los citas y amazonas, 195
los partos y mermidones?,
¿qués de los claros varones
a quien fama dio coronas?

¿Qué se hizo el batallar
del gran César y Pompeyo?, 200
¿qués de Judas Macabeo,
Étor y su pelear?,
¿qué se hizo el gran reynar
De Alexánder y el rey Dario?,
¿qués de Ciro y su mandar, 205
Qués de Augusto y su imperar,
Qués de Sila, qués de Mario?

¿Qué del muy fuerte Sansón,
qués de Pirro y Carlomano,
y el nuestro Cid castellano, 210
y las fuerças de Milón?,
¿qués del sabio Salomón,

y los Gracos y sus vidas,
la lindeza de Absalón,
la constancia de Catón, 215
y las riquezas de Midas?

¿Qués de mil cuentos de cuentos
de grandes hombres passados
dinos de ser memorados
por muchos merecimientos?; 220
nuestros tristes nacimientos
son massados de tal massa
que nacemos carcomientos,
y al mismo tiempo que más contentos,
ya la vida se nos passa. 225

Mira, mira, criatura,
pues que Dios te dio razón,
camina con discreción
por esta carrera oscura;
dexa lo que poco dura, 230
toma lo durable y cierto,
que de toda tu ventura
una sola sepultura
te queda, después de muerto.

¿Para qué quieres riqueza, 235
para qué la plata y oro?,
quel mayor y más tesoro
es camino de pobreza;
atesora con biveza
moneda subida en ley, 240
real de tal realeza,
Dios, que haze, con franqueza,
al más pobre más que rey.

Dexa el camino vedado,
passa y paga tu passage, 245
no te tomen el fardage
por hombre descaminado,
ve camino concertado,
no camines al revés,
passa siempre por el vado, 250
no quieras lo mal ganado,
que cuesta caro después.

¡Qué vanos bienes terrenos,
qué pobre bivar amargo!,
quien déstos tiene más cargo 255

de los otros tiene menos,
bienes de bienes ajenos,
cubiertos todos de hiel,
mas los bienes de los buenos 260
son de dos mil bienes llenos,
hechos un terrón de miel.

Fin

Assí que, pues conocemos
lo más bueno y lo mejor,
no escojamos lo peor 265
porque no nos condenemos,
nuestras vidas emendemos,
que todos somos ceniza
y en ceniza tornaremos,
y al infierno caeremos
si nuestra alma acá desliza. 270

NOTAS:

1 Aquí, Encina parece servirse del verso 164 de *Laberinto de Fortuna* en el que se dice: «ca buelven acordes los desacordados». Mena, *op. cit.*, p. 86. Asimismo, Bustos Táuler en su estudio de la composición apunta que, este mismo verso, abre una de las composiciones que componen la obra *Grimalte y Granada*, hecho que le lleva a enunciar que nuestro autor podría haberlo tomado de ahí. «El verso inicial de las coplas, "Acuerda, desacordado", aparece también al comienzo de un poema inserto en una ficción sentimental, *Grimalte y Gradisa*, obra de Juan de Flores y Alonso de Córdoba si aceptamos la propuesta de su editora moderna. Si Encina lo tomó de ahí, tendríamos un pequeño indicio de la relación literaria que el poeta pudo tener con ambos escritores en el ámbito de la Universidad de Salamanca, a la que los tres se aproximaron en algún momento de los años ochenta, y de la corte ducal de Alba de Tormes, con la que se ha vinculado también a Flores. Éste, de hecho, ya ha sido puesto en relación con nuestro poeta en algunos trabajos y el hecho de que se le documente en la corte de Fadrique Álvarez de Toledo en los años anteriores a la llegada de Encina podría ser un rastro de una influencia literaria en nuestro poeta que posiblemente iría más lejos de un mero calco de un poema». Bustos Táuler, *op. cit.*, p. 104.

9 Dicha expresión se encuentra ya en la *Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza. Específicamente, en la copla 18 leemos: «a estopa no esta segura/ en burlas con los tizones». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 299. Asimismo, y como afirma el propio editor, el origen de dicho enunciado se encuentra en estas palabras del texto bíblico: «Y vuestra fortaleza será igual a la pavesa de la estopa arrimada a la lumbrera y vuestras obras como una chispa; uno y otro arderán en el fuego que nadie apagará», Isaías, I, 3. De igual modo, cabe señalar que Rodríguez-Puértolas localiza también interesantes ejemplos de su uso en la obra de Luis Vives, San Gregorio, J. de Mal Lara, o Juan de Espinosa. *Ibid.*, pp. 528-530.

10-11 Aquí, Encina se refiere a las palabras de la Biblia: «Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado; porque polvo eres y al polvo volverás». Génesis, 3, 19.

12 La concepción platónica de la existencia como un sueño es un tema muy recurrente entre los autores medievales. Por ejemplo, en las *Coplas a la Muerte de su padre* de Manrique leemos: «por esso non nos engañen,/ pues se va la vida apriessa/ como sueño». Manrique, *op. cit.*, p. 94. O, también, fray Íñigo no regala estos versos de la *Vita Christi* al respecto:

«Como riqueza soñada
que despierta el soñador
y al fallarse syn nada
toda la gloria pasada
se le trastorna en dolor,
asy son, mundo, a mi ver,

tus bienes en esta vida,
como soñado plazer,
pues luego se ha de volver
en ansya muy dolorida». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, pp. 469-470.

20 Este verso recuerda al 261 de *El laberinto de Fortuna* en el que leemos: «Como lo árboles presto se secan», (Mena, *op. cit.*, p. 134. Lo más seguro es que ambos textos se fundamenten en lo dicho en el inicio del Salmo 37:

«No te enojés por causa del impío
ni envidies al autor de iniquidad,
pues presto como el heno languidecen
y como la hierba verde se marchitan». *Salmos, 37, 1-2.*

37 *Vid.* nota a los versos 10-11.

39: *Tamo*: “Pelusa, que sale en el telar al tejer el lino, o lana; y también se llaman así las heces de las semillas, que quedan en la era después de recogidas. Significa también la pelusilla, que se cría del polvo debajo de las camas, y cofres por estar defendido del piso”. (*Aut*)

50-54 La imagen del hombre como una manzana cuyo interior está podrido (a pesar de que éste no se evidencie en su exterior) es una metáfora medieval más con la que se pone de manifiesto la flaqueza y la poca consistencia de la condición humana. Con todo, parece que, de nuevo, Encina bebe en la *Vita Christi* para componer estos versos, ya que en ellas, leemos lo siguiente:

«¡O mundo caduco, breve,
peligrosa barca rota,
casa que toda se llueve,
dulçor que presto se beve
y eternalmente se escota;
falso canto de serena
con que el sentido se olvida;
hedificio sobre arena;
mançana de fuera buena,
de dentro toda podrida!

[...] Como muchas nueces vanas
se cubren de casco sano,
como engañosas mançanas
que muestran color de sanas
y tienen dentro gusano.» Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 490.

55-56 La comparación del hombre al gusano (animal tradicionalmente asociado a la putrefacción y la muerte) se encuentra ya en el propio texto bíblico. Por ejemplo, en los Salmos leemos: «Pero yo, más que hombre, soy gusano,/ vergüenza del humano, desprecio de las gentes». Salmos, 22, 7. Asimismo, los dos autores franciscanos que Encina parece seguir más de cerca, fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio, desarrollan también esta imagen

en sus textos sacros. En el *Cancionero* de fray Ambrosio se lee: «E así la guarda que tiene/ nuestras almas sin gusano/ a tu mano, San Juan, viene» Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 139. O, también, localizamos una estrofa como la que sigue:

«Los blandos placeres vanos,
¿no son, decid, cebaderos
de los dichosos gusanos,
de vuestros cuerpos humanos
naturales herederos?
¿Qué hacen carnes manidas
con regalos, con holandas,
porque al perder de las vidas
mejor os sean comidas
de más blandas?». *Ibid.* p. 119.

61 Como veíamos algo más arriba, en la Copla 307 de la *Vita Christi* localizamos expresiones como: «casa que toda se llueve» o «hedificio sobre arena», y, a este tenor, Encina, siguiendo los parámetros de la literatura sermonaria y los textos de Boecio se sirve de esta imagen para reprehender la inclinación del hombre hacia lo caduco y pasajero. Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 230.

78 Aquí, Encina despliega el tópico del *Fortuna imperatrix mundi* (también conocido como rueda de la fortuna) y que tiene su origen en la obra de Boecio *De consolacione Philosophiae*. Vid. Boecio, *De consolacione Philosophiae*, Madrid, Alianza, 1999. La imagen de Fortuna como un ser caprichoso que en un instante puede variar el orden del mundo se encuentra en la obra de la mayoría de autores citados por Encina, pero sin duda, es en *El laberinto de Fortuna* de Mena dónde dicho tópico se desarrolla con mayor solicitud. Igualmente, en la obra de Manrique encontramos dicha idea en versos como los siguientes: «que bienes son de Fortuna/ que rebuelven con su rueda/ presurosa». Manrique, *op. cit.*, pp. 93-94. O, también, en la de fray Íñigo de Mendoza localizamos una estrofa como la que sigue:

«¡O rueda siempre mudable,
que asy llama Boecio!,
es tu bien tan deleznable
que en cosa tan poco estable
quien quiere sobir es necio,
que tu continuo mover
es tan rezio que sin dubda
nin tu bien es de querer
nin tu mal es de temer,
pues tan de priesa se muda». Rodríguez-Puértolas, *op. cit.*, p. 470.

Asimismo, cabe señalar que, específicamente en esta estrofa, el poeta salmantino parece querer remarcar que nuestra obligación, por el hecho de ser hijos de Dios, es cultivar la virtud y apartarnos del pecado con tal de propiciar el

movimiento ascendente en la rueda vital para, así, no caer en el lodazal del abandono y la muerte.

101 En este verso, el autor del *Cancionero* le recuerda al lector lo fugaz de la existencia humana. Tradicionalmente, y como apreciamos en el propio texto, la rosa marchita ha sido uno de los símbolos más utilizados para representar la brevedad de la vida. Recordemos aquí, a modo de ejemplo, el conocido poema de Góngora titulado *Que se nos va la pascua, mozas, que se nos va la pascua*:

«Mozuelas las de mi barrio,
Loquillas y confiadas,
Mirad no os engañe el tiempo,
La edad y la confianza.
No os dejéis lisonjear
De la juventud lozana,
Porque de caducas flores
Teje el tiempo sus guirnaldas». Luís de Góngora, *Antología poética*, Crítica, Madrid, 2009, p. 97.

109-115 En esta estrofa nuestro autor despliega uno de los temas más afines al sentir medieval, esto es, el poder nivelador de la muerte. Sin duda, en estos versos resuena el eco de la *Danza general de la Muerte*, pues, aquí, la intención del poeta salmantino parece ser la de quien quiere instar al lector a que centre su vida en lo perdurable, y, de este modo, se aparte de los bienes mundanos y pasajeros. Ante la muerte, lo único que cuenta es la nobleza del alma y el comportamiento que se haya tenido, ya que, inevitablemente, ante su llegada todos somos iguales. En cuanto a esto, en los versos de la *Danza* leemos lo siguiente:

«Yo só la muerte çierta a todas las criaturas
que son y serán en e mundo durante;
demando y digo, oh homne, por qué curas
de vida tan breve en punto pasante,
pues non hay tan fuerte nin recio gigante
que desde mi aro se pueda amparar;
conviene que mueras quando lo tirar
con esta mi frecha cruel traspasante.

[...] Señores honrados, la Santa Escritura
demuestra e dize que todo homne nascido
gostará la muerte, maguer sea dura,
ca traxo al mundo un solo bocado;
ca papa, o rey, o obispo sagrado,
cardenal, o duque e conde exçelente,
el emperador con toda su gente,
que son en el mundo, de morir han forçado». *Op. cit.*, pp. 14-16.

109-110 Derivación del vocablo muerte.

109 *Vid.* nota al verso 85 del poema dedicado al *Crucifijo*.

127 «La reflexión sobre la muerte ha sido una constante en las diversas culturas y en las distintas etapas históricas, siendo la Edad Media una de las épocas en las que más se medita sobre el tema. La preocupación se acentúa en la Edad Media tardía—probablemente una de las causas, entre otras, es la peste negra con sus terribles secuelas de mortandad—, pues hasta los siglos XII y XIII predomina una visión serena de la muerte, considerada como liberación del hombre y afrontada con serenidad y confianza cristianas». *Ibid.*, p. 5.

181-225 En las cinco estrofas que siguen, Encina exhibe su dominio en el manejo del tópico conocido como *ubi sunt*. Dicho tópico, que se fundamenta en el lamento por la pérdida y en la poetización del sentir melancólico, le sirve a nuestro autor para recalcar, de nuevo, lo insustancial de las glorias terrenales y la fugacidad de la vida en el suelo. La mayoría de autores medieval tiende a adaptar dicho tópico a sus circunstancias históricas (recordemos, por ejemplo, el desarrollado en las *Coplas por la muerte de su padre* por parte de Manrique), pero, en cambio, en esta pieza apreciamos que el autor del *Cancionero* hace referencia a personajes del pasado. Como afirma Rambaldo en su edición, y teniendo en cuenta lo que el propio autor apunta en el verso 210 («y el nuestro Cid castellano»), parece que el poeta salmantino bien podría haber manejado el *Cantar de Mio Cid* para construir estas cinco estrofas.

222 Este verso se asemeja al 301 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador* en el que se dice: «oy, de su massa massado».

235-243 De nuevo, en esta estrofa apreciamos la gran influencia de la escuela franciscana en la obra de Encina. Sin duda, en versos como estos, la huella de fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino resulta indudable. Por ejemplo, en el *Cancionero* de Montesino leemos lo siguiente:

«La pobreza estima
 más que reinos mil,
 oro y plata fina
 desdeña por vil;
 a Jesús se arrima
 como a su adalid,
 con él se consuela
 y toma sabor.

[...] Su tesoro es la pobreza
 extremada;
 colgadizo de aspereza
 su morada;
 allí verés su grandeza
 limitada,
 que no se suele medir». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, pp. 147, 236.

246: *Fardage*: “La ropa y todo lo necesario que se previene para una jornada o marcha”. (*Aut.*)

267-268 *Vid.* nota a los versos 10-11.

7.11-. [XI]

Quicumque vult salvus, etc.

Qualquiera que quiere ser
salvo, pues serlo dessea,
ante todo es menester
que procure de tener
católica fe en que crea, 5
la qual quien no la guardare
entera, sin corrución,
cierta está su perdición
para siempre, si dudare.

Y la fe de la verdad 10
es ésta que aquí tenemos:
que un Dios en Trinidad,
Trinidad en unidad,
con todas fuerças onrremos,
no por esso confundiendo 15
las personas, ni mezclando,
ni la sustancia apartando
ni sustancia dividiendo.

Porque tres Personas, tres
contiene Dios so su manto, 20
que la del Padre una es
y otra del Hijo después
y otra el Espíritu Santo;
mas una Divinidad
es del Padre e hijo en punto 25
y Espíritu Santo junto,
y qual gloria y magestad.

Qual es el Padre eternal
tal el Hijo, y ellos dos
y el Santo Espíritu tal, 30
cada qual es divinal,
aunque todos tres un Dios;
el Padre no fue criado
ni su Hijo, según fe,
ni menos criador fue 35
el Santo Espíritu onrado.

En tal fe todos estén
que confiessen por estenso
ser el Padre immenso bien,

inmenso el Hijo tan bien 40
y el Santo Espíritu inmenso;
Padre eterno, Hijo eterno
Y eterno divinal modo
El Santo Espíritu todo,
y un eterno todo, el terno. 45

Bien como los no criados
no son tres, mas antes uno,
ni tres los no mensurados,
mas por uno son contados,
desto no dude ninguno, 50
y tan bien assí creemos
ser el Padre onipotente
y el Hijo, por consiguiente,
y el Santo Espíritu vemos.

Y no digamos que son 55
tres onipotentes, no,
mas creamos, con razón,
uno en toda perfección
el que todo lo ordenó;
assí Dios Padre, Dios Hijo, 60
Dios el Espíritu Santo,
y no tres, mas uno tanto,
un solo Dios sin litijo.

Assí cumple que tengamos
a Dios Padre por Señor, 65
y al Hijo, Señor llamamos,
y al Santo Espíritu damos
por Señor tan bien loor;
cada qual por sus loores
se deve Señor llamar, 70
mas creamos, sin dudar,
un Señor, no tres señores.

Porque assí como, tomada
cada Persona por sí,
es Dios y señor llamada,
Dios y señor confessada, 75
confessada siempre assí,
assí, con fe y afición,
no tres dioses adorar
ni tres señores onrrar
por cristiana religión. 80

El Padre glorificado

jamás de nadie fue hecho ni menos jamás criado, ni criado ni engendrado, según fe y según derecho;	85
el Hijo del Padre vino, no del Padre por hechura ni menos por creatura, mas engendrado divino.	
El Santo Espíritu, digo,	90
como nuestra fe lo tiene, la qual fe yo creo y sigo, que, según nos da testigo, del Padre y del Hijo viene;	
su venir no se concede	95
por fación ni creación, ni ser por generación, mas porque dellos procede.	
Confesemos luego, pues, ser un Padre y no tres tantos,	100
y un Hijo, no hijos tres, y un Santo Espíritu es, no tres espíritus santos, y en esta Trinidad alta	
no ay primero ni postrero,	105
ni más ni menos entero, tres yguales son sin falta.	
Assí que, pues es verdad, según deximos arriba, Unidad en Trinidad,	110
Trinidad en Unidad gran veneración reciba; para salvarse qualquiera no se aparte desta cuenta, de aquesta Trinidad sienta	115
bien assí desta manera.	
Necessario es de razón a la salud eternal, para eterna salvación, que crea la Encarnación	120
de Cristo, Rey celestial; es nuestra fe que creamos nuestro Señor Jesucristo pues Hijo de Dios es visto,	
Dios y hombre ser digamos.	125

Dios es, de Dios sustanciado,
de la sustancia del Padre,
ante siglos engendrado
y en este siglo humanado
de sustancia de la madre, 130
es perfeto Dios y hombre,
hombre de alma racional,
hombre de carne humanal,
es hombre y hombre su nombre.

Ygual al Padre en primor, 135
según la divinidad
no más ni menos mayor,
y que su Padre menor
a según la humanidad;
el qual digo que aunque sea 140
verdadero hombre y Dios,
ninguno diga ser dos,
mas un Cristo solo crea.

Uno, no por conversión
que Dios carne se tornasse, 145
mas uno por assunción
de nuestra humana nación
en Dios que carne tomasse,
uno de todos corona,
uno de todos constancia, 150
sin confusión de sustancia
y en unidad de persona.

Como ella alma racional
y la carne, un hombre es visto,
bien por este cuento tal 155
es por gracia divinal
Dios y hombre, un solo Cristo,
el qual pena sin medida
por nuestra salud sufrió
y al infierno decendió, 160
ressucitó tercer día.

Fuesse a la distra sentar
de Dios Padre onipotente
a los cielos su reynar,
de donde verná a juzgar 165
a todo muerto y bivalente,
a cuya postrer venida
todos ressucitarán

y estrecha cuenta darán
de sus hechos y su vida. 170

Fin

Los que bien y bien hizieron
bivirán por siempre luego,
los que mal y mal sirvieron,
los malos que malos fueron
yrán al eterno fuego; 175
aquesta fe, sin dudarse,
es católica, la qual,
quien no la tiene por tal
es impossible salvarse.

NOTAS:

5-9 Aquí, el poeta apunta que el requisito principal para obtener la gracia es creer, tener fe, en este caso católica, y no caer en las dudas. *Vid.* nota a los versos 170-171 del poema compuesto a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

19 *Vid.* nota a los versos 171-190 de la pieza titulada *Fiesta de los tres Reyes Magos*.

25-26 Estos versos recuerdan, en gran medida, a los del *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino en los que se dice lo siguiente: «¿Qué pensamientos te rigen,/ sacra reina, en este punto,/ quedando parida y virgen,/ hija y madre, todo junto?». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 225.

45 Terno: "Número de tres en una misma especie". (*Aut*)

63 *Vid.* nota al verso 144 de la *Fiesta de la Assunción de nuestra señora*.

77 En este verso, nuestro autor repite de manera casi literal en el verso 431 de la *Fiesta de la Assunción de nuestra Señora*: «con gran fe y gran afición».

92 En relación a esta afirmación en primera persona, Rambaldo advierte el deseo de Encina de subrayar su filiación a la fe cristiana en respuesta a su posible origen converso: «La única nota personal en el primero de estos poemas, después de darnos una larga explicación razonada sobre el dogma de la Trinidad parafraseando el *Quicumque*, es la de afirmar que él, Encina, no se aparta de esa creencia: "como nuestra fe lo tiene/ la qual fe yo creo y sigo". Esta afirmación parecería innecesaria, a menos que se quisiera destacar que no había desvío de la ortodoxia por parte del poeta». Rambaldo, *El Cancionero de Juan del Encina...*, pp. 30-31.

125-134 *Vid.* nota a los versos 149-153, 168 y 170-171 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

133 Esta misma expresión aparece en el verso 384 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador* para referirse al hijo de Dios encarnado.

153 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

174-179 En esta última estrofa, Encina, a modo de conclusión, acaba apuntando que quien no crea en la Santísima Trinidad cristiana no podrá salvarse.

177 En su *Comentario al Símbolo Quicumque*, Pedro de Osma afirma lo siguiente: «CÁTOLICA: es decir, universal; en griego se dice católico a lo que en latín equivale a universal. Se llama fe católica igual a universal, porque a todos indistintamente obliga, según aquel dicho, «saliendo enseñada a todas las

gentes, bautizándolos en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo» [...]. Reinhardt, *op. cit.*, p. 85.

7.12-. [XII]

Miserere mei Deus, etc.

Duélete, Señor, de mí
 según tu misericordia,
 pues ay, cierto, sin discordia,
 gran misericordia en ti;
 y según la multitud 5
 de tu mucha piedad,
 quita, Señor, mi maldad
 pues es tanta tu virtud.

Lávame, de aquí adelante,
 de mi maldad muy lavado, 10
 limpiarme de mi pecado,
 quel pecado no me espante;
 porque mi maldad malvada
 yo la confieso y la digo:
 mi pecado es mi enemigo, 15
 me tiene ellalma dañada.

A ti solo he yo pecado,
 hize el mal en tu presencia
 porque justo en tu sentencia
 venças Tú siendo juzgado, 20
 mira que soy cierto yo
 en maldades concebido,
 y en pecados dolorido
 mi madre me concibió.

En verdad, verdad amaste, 25
 y lo dudoso y secreto
 de tu saber muy perfeto
 tú me lo manifestaste;
 rociarme has Tú, Señor,
 y lavarme has con ysopo, 30
 será más blanco quel copo
 de la nieve mi blancor.

A mis orejas y oídos
 darás gozo y alegría, 35
 gozaránse en demasía
 los huessos muy abatidos;
 buelve tu cara bendita,
 quítala de mis pecados,
 todos sean perdonados,
 todas mis maldades quita. 40

Coraçón limpio, Dios mío,
cría en mí, por ser qual deva,
y en mis entrañas renueva
espíritu sin desvío,
no me alances Tú de ti, 45
de tu yra yo rehúyo,
y el Santo Espíritu tuyo
no lo quites Tú de mí.

Dame plazer y alegría
de tu salud eternal, 50
de espíritu principal
confirma la vida mía;
mostraré los tus caminos
a los perversos malvados,
y serán a ti tornados 55
los crüeles y malinos.

Líbrame de pecadores
Tú, Dios, Dios de mi salud,
y cantaré en tu virtud
tu justicia y tus loores; 60
abrirás, Señor, mis labios,
y mi boca, sin tardança,
anunciará tu alabança,
que eres saber de los sabios.

Porque si Tú lo quisiesses 65
daríate sacrificio,
mas, cierto, de tal servicio
no creo que te sirviesses,
sacrificio a Dios será
espíritu tribulado, 70
el coraçon humillado
Dios no lo despreciará.

Fin

Beninamente y muy bien
trata Señor a Sión
porque tenga en perfección 75
sus muros Jerusalén;
entonces recibirás
sacrificio de justicia,
y de ofrendas sin malicia
en tu altar te servirás. 80

NOTAS:

16 *Vid.* nota al verso 436 del poema a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

23-24 En estos versos el poeta hace referencia a lo dicho en el Génesis: «Multiplicaré los sufrimientos de tus embarazos; darás a luz hijos con dolor». Génesis: 3, 16.

30-32 Aquí, Encina, al usar expresiones como «rociarme» o «lavarme» está aludiendo metafóricamente a la limpieza de los pecados de la humanidad que se presupone de la Pasión, Muerte y posterior Resurrección del Hijo de Dios. Por ello, al utilizar el vocablo «ysopo» podría estar refiriéndose a la siguiente acepción del vocablo: "Palo corto y redondo a manera de cetro, en cuya extremidad se pone un manojo de cerdas, el qual sirve en las iglesias para esparcir, o echar al pueblo el agua bendita. En las iglesias ricas son de plata, y las cerdas estan metidas en una bola hueca que está al remate con unos agujeros para que salte el agua" (*Rae 1780*)

45 Alancear: "Dar lanzadas, herir con la lanza, repitiendo las heridas; bien sea tirándola como hacen los Moros, o bien encontrando con ella, como se hace en Europa, y se practicaba en las justas y torneos. Es voz compuesta de la partícula A, y de la palabra Lanza". (*Aut.*)

7.13-. [XIII]

Benedictus Dominus Deus Israel, etc.

Bendito Dios de Ysrael
 que a su pueblo visitó
 y con su pasión obró
 toda la redención dél,
 y alçónos con su humildad, 5
 ressucitó la virtud,
 para darnos la salud
 tomó nuestra humanidad.

Según antes Él habló 10
 por boca de sus profetas,
 sus promessas muy perfetas
 como dixo las cumplió;
 de los que mal nos querían
 salud y vitoria ovimos,
 de aquéllos la conseguimos 15
 que enemistad nos tenían.

Por misericordia obrar
 con nuestros padres, por tanto,
 de su testamento santo
 se quiso Dios acordar, 20
 que jurado lo tenía
 a nuestro padre Abrahán,
 grandes promessas están
 que a nosotros se daría.

Dionos al Hijo, el Señor, 25
 que nos haga sus amigos
 y librados de enemigos
 le sirvamos sin temor;
 en santidad y justicia
 delante dél siempre andemos 30
 y siempre le contemplemos
 con mucho amor y codicia.

Tú, San Juan, moço profeta
 del muy alto, te dirás, 35
 delante de Cristo yrás
 predicar su fe perfeta,
 para dar santos cuydados
 y ciencia de salvación
 a su pueblo, en remisión

de sus culpas y pecados. 40

Fin

Por misericordia pura
de Dios, que quiso salvarnos
y vernos y visitarnos
naciendo de gran altura,
porque fuessen alumbrados 45
los que en sombra estaban ciegos,
y porque en paz y sosseigos
fuésemos encaminados.

7.14-. [XIV]

Magnificat anima mea, etc.

La mi ánima engrandece
y alaba, con gran firmeza,
al Señor y su grandeza
que toda gloria merece;
y alegróse en gran manera, 5
con gran gozo y alegría,
mi espíritu y alma mía
en Dios, mi salud entera.

Porque con gracia infinita
miró mi gran humildad, 10
por esta causa, en verdad,
me dicen todos bendita,
porque Aquél que pudo tanto
y es de fuerças poderosas
hizo en mí muy grandes cosas 15
su nombre bendito y santo.

Y vino, de gente en gentes,
su muy gran misericordia,
por la divinal concordia,
a los que le eran temientes; 20
su poderoso poder
en su brazo le mostró,
los sobervios desechó
y esparzió de su querer.

Derrocó los poderosos 25
de la silla donde estaban,
ensalzó los que mostravan
ser humildes, temerosos,
a los que estaban hambrientos,
de muchos bienes hartó, 30
ninguna cosa dexó
a los ricos avarientos.

A su buen siervo Ysrael
con amor lo recibió 35
porque dél se recordó
la misericordia dél,
según habló ciertamente
en los siglos ya passados
a nuestros padres onrrados,
Abrahán y a su simiente. 40

7.15-. [XV]

Nunc dimittis, etc.

Agora que ya cumpliste
 tu palabra, mi Señor,
 dexas a tu servidor
 en la paz que Tú dexiste,
 porque mis ojos miraron 5
 tu salud muy saludable,
 a tu Hijo perdurable
 mis ojos le contemplaron.

El qual bien aparejaste 10
 por muy santísimos modos,
 delante los pueblos todos
 le posiste y le mostraste,
 lumbré de clara vitoria
 para gran revelación,
 de las gentes salvación, 15
 de Ysrael, tu pueblo, gloria.

¡Gloria sea, en dulce canto,
 al Padre muy poderoso,
 gloria al Hijo glorioso,
 gloria al Espíritu Santo, 20
 según era assí tan bien
 en principio, agora sea,
 y siempre gloria posea
 y en todos siglos, amén!

7.16-. [XVI]

Ave maris stella, etc.

Dios te salve, clara estrella,
 estrella clara de mar,
 Madre de Dios, sin dudar,
 siempre virgen y donzella,
 más que los ángeles bella, 5
 aunque nacida en el suelo
 eres la puerta del cielo,
 y ella es tú y tú eres ella.

Tomando, Virgen María,
 con muy santa devoción 10
 aquella salutación
 que el ángel Gabriel decía,
 paz, Señora, nos embía
 pues de la paz eres llave,
 mudando por Eva, Ave, 15
 de tristura en alegría.

Y desata las cadenas
 a los presos, por tus ruegos,
 da claridad a los ciegos
 y a todos, a manos llenas, 20
 las cosas que no son buenas
 de nosotros las aparta
 y de las buenas nos harta,
 pues es todo como ordenas.

Y muéstrate madre ser: 25
 los ruegos por ti reciba
 el que vino desde arriba
 de ti, Virgen, a nacer,
 a nacer por nos valer;
 quiso que fuesses su madre, 30
 madre de tu mesmo Padre,
 su querer es tu querer.

¡O Virgen más singular
 que quantas fueron jamás!,
 humilde más que los más, 35
 no tienes ygual ni par,
 danos gracias para estar
 castos, humildes y mansos
 porque ayamos los descansos

que siempre suelen durar. 40

Danos vida limpia y pura
en la vida desta vida,
y al tiempo de la partida
el camino nos segura,
porque viendo la figura 45
de tu Hijo Jesucristo
gozemos, después de visto,
plazer y gozo y holgura.

Sea Dios Padre alabado,
de contino le alabemos, 50
y a Cristo tan bien onrremos,
siempre sea muy loado,
y el Santo Spíritu, onrrado,
y a todos tres un onor,
tres Personas y un Señor, 55
Señor Dios glorificado.

NOTAS:

4 *Vid.* nota a los versos 199-207 del poema a *la Natividad de Nuestro Salvador*.

7-8 «La puerta abierta que vemos en las composiciones de Paolo de San Leocadio, del Maestro Sigea (Huesca, Museo Provincial) y del Maestro del Portillo es la *porta coeli*, a la que alude Salomón en el *Cantar de los Cantares*, refiriéndose a la esposa (Iglesia):

*¡Ábreme, hermana mía, amada mía,
paloma mía, inmaculada mía!
Que está mi cabeza cubierta de rocío
y mis cabellos de la escarcha de la noche.*

La puerta abierta es claramente una referencia a María, la cual es entendida como la puerta del Paraíso o puerta del Edén. En este sentido es cantada por Juan del Encina en unos delicados versos». Ávila, *op. cit.*, pp. 72-73. La imagen de la Virgen como puerta del Cielo es muy común en la literatura sacra. Por ello, en el *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino, encontramos múltiples ejemplos de dicho icono:

«Tú, señora, de contino
eres remedio sobrado,
todo el bien de ti nos vino,
tú nos abriste el camino
que Eva tuvo cerrado;
tú, señora, eres muy cierta
gloria de nuestro pesar,
porque clara y descubierta
eres el quicial y la puerta
por donde habemos de entrar». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 35.

14 *Vid.* nota al verso 38 del poema compuesto a *la Natividad de Nuestro Salvador*.

15 *Vid.* nota al verso 42 del poema dedicado a *la Natividad de Nuestro Salvador*.

17-18 *Vid.* nota al verso 38 del poema dedicado a *la Natividad de Nuestro Salvador*.

19 Este verso recuerda al 306 del poema a *la Natividad de Nuestro Salvador* en el que leemos: «que a los ciegos les dio luz».

7.17-. [XVII]

Quem terra Pontus, etc.

A quien tierra, cielos, mar,
 onrran, adoran, predicán,
 predicán y testifican
 que los rige su mandar,
 quien los suele gobernar 5
 con su gran sabiduría,
 en el vientre de María
 quiso quererse encerrar.

A quien luna, sol, de grado,
 y quantas cosas parecen 10
 todas sirven y obedecen
 por su tiempo limitado,
 Aquél que por su mandado
 fueron las cosas criadas,
 en sus entrañas sagradas 15
 la Virgen trae encerrado.

¡Bendita por tan gran don,
 Madre, pues mereces que entre
 en el arca de tu vientre
 tal maestro en perfección!, 20
 en las manos de quien son
 todas las cosas del mundo,
 lo más alto y más profundo
 tiene en su gobernación.

Bendita por la embaxada 25
 celestial, de gran espanto,
 que por Espíritu Santo
 fueste virgen y preñada,
 cuyo vientre fue morada
 del Hijo de Dios amado, 30
 de las gentes desseado,
 venida muy desseada.

7.18-. [XVIII]

O gloriosa Domina, etc.

¡O gloriosa Señora,
 más alta que las estrellas,
 más y más que todas ellas,
 de toda perfección mora!,
 tú criaste, Emperadora, 5
 con leche de gran primor
 a tu mismo Criador
 a quien todo el mundo adora.

Y lo que por maldición
 perdimos por Eva, triste, 10
 tú, Señora, nos lo diste
 con santa generación;
 porque los que tristes son
 bivan vida soberana
 eres hecha tú ventana 15
 del cielo, sin corrución.

Tú, Virgen muy escogida,
 vida de la vida muerta,
 del alto Rey eres puerta,
 puerta de luz muy luzida, 20
 pues nos fue dada la vida
 por Virgen tan ecelente
 ¡alegrad, cantad, o gente,
 gente más que redemida!

NOTAS:

7 Este mismo verso se repite en el poema que Encina escribe *En alabança a una yglesia de Nuestra señora, nuevamente edificada en un lugar que se dice San Pedro de la Tarza, etc*: «a su mesmo Criador» (v. 4).

9-11 *Vid.* nota al verso 42 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

15-16 Aquí, Encina se refiere a la Virgen como «ventana del cielo», pues, al igual que apuntábamos en torno a la imagen de la Madre de Dios y de Jesucristo como «puerta» o «llave», María es quien permite la redención y la entrada al cielo a quien siga su ejemplo. Fray Ambrosio Montesino también se sirve de esta imagen para remarcar la condición de la Madre como vía de acceso a la divinidad. Por ejemplo, en su *Cancionero* leemos lo siguiente: «y a la Virgen, que es fenestra/ de entrar dentro». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 258. O, también, en las coplas que dedica a los reyes de Oriente localizamos directamente esta expresión en latín: «La coeli fenestra/ dixo con temblores:/"La venida vuestra,¿por quién es, señores? *Ibid.*, p. 237. En relación a estas cuestiones, Ana Ávila afirma lo siguiente: «La ventana simboliza receptividad; es, como indica Panofsky, símbolo acreditado de la «gracia iluminante», y algunos pintores le dedican extraordinaria importancia en el contexto de la obra, de tal manera que en ella se llega a situar el punto de fuga, con lo cual la perspectiva se plantea como «forma simbólica» (Berruguete, *Anunciación*, Cartuja de Miraflores). Al respecto, recordemos los versos de Juan del Encina en su himno *O gloriosa Domina*». Ávila, *op. cit.*, p. 68.

19-20 *Vid.* nota a los versos 7-8 del poema que lleva por título *Ave maris stella*.

7.19-. [XIX]

Memento salutis Auctoris, etc.

Acuérdate que es verdad,
 ¡o verdadera salud,
 salud de toda virtud,
 virtud de toda bondad!,
 que por darnos sanidad 5
 naciendo como naciste,
 de la Virgen recibiste
 nuestra misma humanidad.

¡O María, muy graciosa,
 Madre de gracia y concordia, 10
 Madre de misericordia,
 muy misericordiosa!,
 pues eres tan poderosa,
 líbranos del enemigo
 y recíbenos contigo 15
 en la ora temerosa.

Gloria sea a ti, Señor,
 Señor de poder crecido,
 que eres de Virgen nacido
 sin sentir ella dolor, 20
 démoste gloria y honor,
 honor al Padre otro tanto,
 con el Espíritu Santo
 para siempre, con amor.

NOTAS:

1 De nuevo, nuestro autor arranca una de sus composiciones con la fórmula «acuérdate». Traigamos aquí a colación, por ejemplo, los primeros versos del *Memento homo* en los que Encina, siguiendo de cerca las *Coplas* de Manrique escribe: «Acuerda, desacordado/ acuerda, mira quién eres» (vv. 1-2). Este tipo de recurso memorístico, muy común en la literatura sermonaria, obliga al lector a no olvidar el mensaje que subyace en el conjunto de la composición. En este caso, el autor parece querer recordar, de nuevo, la esencia humana del Salvador. Asimismo, y teniendo en cuenta el contexto en el que aparece, cabe señalar que la voz «acordar» equivale, en ocasiones, a «despertar». Por ejemplo, en una de las acepciones del *Diccionario de Autoridades* se dice lo siguiente: «En este mismo significádo y con alusión al que despierta, y se recobra de un accidente, se dice dél que es floxo y descuidádo, que dexa passar las ocasiones y coyunturas favorables para el logro de alguna cosa, y assi se suele decir Tarde acordó Fulano». (*Aut.*) De este modo, «acordar» adquiere el valor de avivar, estimular o incitar.

11-12 Aquí, la expresión «misericordia,/ muy misericordïosa!» constituye un políptoton. En ella, observamos cómo el autor utiliza distintas flexiones del sustantivo «misericordia» para recalcar la esencia piadosa y compasiva de la Madre de Dios.

7.20-. [XX]

Vexilla regis, etc.

Ya la vandera parece
de aquel Rey del alto imperio,
y el muy precioso misterio
de la Cruz ya resplandece,
donde nuestro Criador, 5
Criador que nos crío,
crucificado murió
por ser nuestro Redentor.

Las entrañas traspasadas
con la lança, desque muerto, 10
y el costado todo abierto
por nuestras culpas culpadas,
de pies y manos clavado,
clavado con rezios clavos,
por redimir los esclavos 15
aquí fue sacrificado.

Donde después que llagó
su cuerpo lança crüel,
del santo costado dél
agua con sangre manó, 20
manó para nos lavar
del pecado y perdición
que traxo la maldición
al primer hombre en pecar.

Llenas son las profecías 25
que David, profeta santo,
profetizava en su canto,
en su canto y melodías
entre todas las naciones
diziendo: «Dios verdadero 30
reynará desde el madero
dando fin a sus passiones.»

Arbor hermoso y luzido,
muy compuesto y adornado
de real grana y brocado, 35
de dina plata cogido,
fueste dino de tocar
tan santos miembros sagrados,
dinos de ser adorados,

llagados por nos salvar. 40

Bienaventurada Cruz
de cuyos braços colgó
el precio que nos mercó
nuestra Vida y nuestra Luz,
precio fue de todo el mundo 45
y su cuerpo fue valança
que a la bienaventurança
llevó robo del profundo.

¡O cruz bendita, sin par,
Dios te salve, dulce vida, 50
de la vida ya perdida
esperança singular,
ora, en tiempo de Passión,
acrecienta con codicia
a los justos la justicia 55
y a los culpados perdón!

A Ti, Dios, Trinidad alta,
toda criatura alabe,
alabe que nunca acabe
alabándote sin falta; 60
los que con la Cruz salvaste
rígelos siempre jamás
con tu gracia y tu compás
pues Tú mesmo los criaste.

NOTAS:

1 En el poema compuesto al *Crucifijo*, Encina ya se hace referencia a la cruz como bandera con estas palabras:

«Seña de muy alto Rey,
vandera de nuestra fe
donde el Hijo de Dios fue
alférez de nuestra ley». (vv. 9-12)

4 *Vid.* nota al verso 303 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

20 Aquí, el autor del *Cancionero* se refiere a la sangre que brota del costado de Cristo crucificado y a las lágrimas de la Virgen al contemplar el dolor de su hijo, e, inevitablemente, este verso nos trae a la memoria aquel de fray Ambrosio Montesino en el que se dice lo siguiente: «sangre y lágrimas manar». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 108). Lo más seguro es que Encina tomara este tipo de imágenes del *Cancionero* del franciscano, pues, versos como éstos, parecen estar tras la versión enciniana del *Vexilla regis*:

«Yo me quisiera ser tal,
y bañáranme dos ríos,
uno de sangre real,
otro de lloro caudal,
para los remedios míos:
el de sangre fue del Verbo,
de la Virgen el de lloros;
éstos, de malo y protervo,
subieran a mí, tu siervo,
a tus coros». *Ibid.*, p. 119.

33 Este verso recuerda en gran medida al del poema *A las doce estrellas de la corona de la reina del cielo* del *Cancionero* de fray Ambrosio Montesino en el que se dice: «Arbol de lucidas flores». *Ibid.*, p. 134. *Vid.* nota al verso 1 del poema al *Crucifijo*.

53 Con este verso se evidencia que el *Vexilla regis* fue un himno compuesto para el tiempo de la Pasión.

57 *Vid.* introducción al poema *Quicumque vult salvus*.

7.21-. [XXI]

Te Deum laudamus, etc.

A Ti, Señor, alabamos,
a Ti, Señor, confessamos,
a Ti, Padre Eterno, alaba
toda la tierra y no acaba,
siempre todos te loamos, 5
todos loan tus bondades
en conformes voluntades,
cantando por dulces modos
a Ti los ángeles todos,
los cielos y potestades. 10

A Ti todo cherubín,
a Ti todo serafín
nunca cessan de loar,
dando bozes, sin cessar,
te llaman siempre, sin fin, 15
dizen: «¡ Santo, Santo, Santo
el Señor Dios!» en su canto,
«llenos son cielos y tierra
de aquella gloria que encierra
tu magestad so su manto!» 20

A ti, Señor poderoso,
aquel coro glorioso
de tus apóstoles doze
en alabarte se goze,
pues dello siente reposo; 25
y aquel muy loable cuento
del mucho merecimiento
de los que fueron profetas,
tus ecelencias perfetas
alaba cada momento. 30

Y aquel tropel y batalla
que de mártires se halla
te dan siempre mil loores
alabando tus primores,
que nunca cessa ni calla, 35
y a bozes, por todo el mundo,
un solo Dios, sin segundo,
toda nuestra Yglesia santa
te confiessa en quanto canta
con un amor muy profundo. 40

Confiéssate, Padre, ser
con infinito poder,
de magestad sin medida,
tan inmensa y tan cumplida
que ecede nuestro entender; 45
todos devemos onrrar
tu Hijo solo, sin par,
Hijo verdadero tuyo,
y al Santo Espíritu cuyo
es el don del consolar. 50

Es muy alta tu memoria
Jesucristo, Rey de gloria,
Hijo eterno de tu Padre,
fueste al vientre de tu Madre
por dar al hombre vitoria; 55
Tú, después que ya venciste
aquella muerte tan triste,
para quantos en ti crean
aquel reyno que dessean
de los cielos les abriste. 60

Tiene tu merecimiento
a la diestra assentamiento
de Dios Padre onipotente,
en la gloria presidente,
donde está el contentamiento; 65
Tú, creemos que vernás
por jüez y juzgarás
quanto criáste primero
en el juýzio postrero
donde cuenta tomarás. 70

Y pues ques assí, Señor,
te rogamos con amor
de ti sean socorridos
los tus siervos redemidos
por sangre de tal valor, 75
y en esta corte real
de tu reyno celestial,
con los tus santos amados,
los hagas galardonados
de aquella gloria eternal. 80

¡O Señor, por tu bondad,
no mires a su maldad,
pues eres tan ecelente:

salva tu pueblo y tu gente
 y bendize tu heredad, 85
 rígelos Tú, con tu mano,
 pues tomaste cuerpo humano,
 álcalos de aqueste suelo
 para siempre allá en el cielo
 a tu reyno soberano! 90

A ti siempre bendezimos,
 cada día te dezimos
 con que tu nombre es loado,
 que nos guardes de pecado
 este día, te pedimos; 95
 muéstrate muy piadoso,
 muy misericordioso
 con nosotros, Señor Dios,
 duélete, Señor, de nos
 pues eres tan amoroso. 100

Fin

Para osar partir de aquí
 hágase, Señor, así
 sobre nos, sin ver discordia,
 tu muy gran misericordia
 como esperamos en ti; 105
 en ti Señor esperé,
 no sea yo confundido,
 confundido ni perdido,
 que no perderé la fe.

NOTAS:

1-91 Anáfora. Repetición de la fórmula «a ti» al comienzo de los versos 1,2,3,9,12,21 y 91.

16-20 Aquí, el poeta cita las palabras que Isaías pone en boca de los serafines: «!Santo, Santo, Santo es Yahveh Sebaot;/toda la tierra está llena de su gloria!». Isaías, 6, 3.

45 *Vid.* nota a los versos 181-189 del poema dedicado a la *Natividad de Nuestro Salvador*.

87-89 *Vid.* nota a los versos 262-279 del poema que Encina compone a propósito de la *Natividad de Nuestro Salvador*.

7.22-. [XXII]

Gloria in excelsis Deo, etc.

Gloria sea allá en el cielo
 a Dios, pues en Dios se encierra,
 y sea paz en la tierra
 a los hombres de buen zelo,
 a Ti, Señor Dios, loamos, 5
 a Ti, Señor, bendezimos,
 a Ti, Señor, adoramos,
 a Ti te glorificamos,
 siempre gloria te dezimos.

A Ti las gracias hacemos 10
 por tu gloria, que es muy grande,
 porque nos rija y nos mande
 tu gracia, gracias te demos.
 ¡O Señor Dios glorioso,
 Rey muy alto celestial, 15
 Dios Padre, muy poderoso,
 Señor Dios Hijo gracioso,
 unigénito, eternal!

Unigénito, infinito
 con infinito poder, 20
 poder, querer y saber,
 ¡o Jesucristo bendito,
 Señor Dios muy ensalzado,
 cordero manso de Dios,
 Hijo del Padre engendrado, 25
 pues quitas todo pecado,
 duélete Señor de nos!

Tú, que los pecados quitas,
 recíbenos nuestro ruego,
 perdona y quítanos luego 30
 nuestras culpas infinitas,
 Tú, que a la diestra te assientas
 de tu Padre verdadero,
 duélante nuestras afrentas
 al recibir de las cuentas 35
 de aquel juyzio postrero.

Fin

Porque Tú solo eres visto

santo de santos mayor, y muy alto y gran señor, ¡o Señor Dios Jesucristo!	40
Sin dolor y sin quebranto te parió tu santa madre, reynas en plazer y canto con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre.	45

7.23-. [XXIII]

Pater Noster, etc.

Padre nuestro, Tú que estás
 en los cielos ensalzado,
 tu nombre glorificado
 sea por siempre jamás;
 tu reino de gran consuelo 5
 nos venga por heredad;
 hágase tu voluntad
 así como allá en el cielo
 no menos acá en el suelo.

El nuestro pan cotidiano 10
 que tu bondad nos embía
 dánoslo, Señor, oy día
 con tu santa y franca mano;
 perdona con tal perdón
 a nuestras deudas y errores 15
 qual nos a nuestros deudores,
 no nos vença tentación,
 líbranos de perdición.

7.24-. [XXIV]

Ave María, etc.

Que te salve Dios te digo, María, por ser quien eres, llena de gracia y abrigo, el Señor Dios es contigo, bendita entre las mugeres,	5
bendito el fruto y primor de tu vientre, sin dolor: Jesucristo, nuestro Dios; tú, Madre, ruega por nos y por todo pecador.	10

7.25-. [XXV]

Credo in Deum, etc.

Creo en Dios muy glorioso,
 do todo el poder se encierra,
 Padre todopoderoso,
 un poder maravilloso, 5
 Criador de cielo y tierra,
 y en Jesucristo, su Hijo,
 nuestro Señor, nuestra fe,
 por cuya fe yo me rijo,
 concebido sin litijo
 de Espíritu Santo fue. 10

De virgen vino a nacer
 por contrastar el contrato
 de la primera muger,
 y padeció so el poder 15
 del jüez Poncio Pilato;
 fue después crucificado,
 crucificado murió
 y muerto y amortajado
 y después de sepultado
 al infierno decendió. 20

Cumplió sus ciertos conciertos,
 luego, en el tercer día,
 resucitó de los muertos,
 aportó a los altos puertos 25
 donde su reyno tenía;
 a los cielos se subió
 este Rey tan ecelente
 después que ressucitó,
 y a la diestra se assentó
 de Dios Padre onipotente. 30

De donde verná a juzgar
 bivos y muertos, de suerte
 que a los buenos el reynar
 y a los malos, sin dudar, 35
 para siempre dará muerte;
 creo, con mi fe ques tanta,
 en el Espíritu Santo
 y creo la Yglesia santa
 quan católica la canta
 su muy católico canto. 40

Fin

Y creo la comunión
de los sus santos amados,
y tan bien la remisión
que nos da la confesión
de todos nuestros pecados; 45
y en fin del mundo veremos
la resurrección carnal
en la carne que tenemos,
y en pago del bien avremos
vida de vida eternal. 50

7.26-. [XXVI]

Salve Regina, etc.

¡Dios te salve, Reyna, que eres
 Madre de misericordia,
 vida, dulçura, concordia
 y esperançã de plazerés!,
 ¡sálvete Dios, planta nueva!, 5
 a ti, Señora, clamamos
 que nuestro clamor te mueva,
 desterrados hijos de Eva
 a ti, Virgen, sospiramos.

Sospiramos con gemido 10
 llorando, que no ay quien calle
 en este lloroso valle
 de dolor muy dolorido.
 ¡Ea ya, abogada nuestra,
 aquellos, tus dulces ojos 15
 piadosos nos los muestra!,
 si tu vista nos adiestra
 fin avrán nuestros enojos.

Y a Jesús, bendito fruto
 de tu vientre santo que es, 20
 nos muestra, Virgen, después
 de aqueste destierro y luto.
 ¡O clemente y piadosa,
 clara luz del mediodía,
 estrella santa y graciosa, 25
 Madre de Dios, Hija, Esposa,
 o dulce Virgen María!

Ruega, Señora, por nos,
 no cesse jamás tu ruego,
 y acorra tu ruego luego, 30
 bendita Madre de Dios,
 que si tu favor tenemos,
 según tu poder es visto,
 luego muy dinos seremos
 y la gloria gozaremos 35
 por las promessas de Cristo.

NOTAS:

5 Fray Ambrosio Montesino también se refiere a la Virgen María como planta al dedicarle estos versos de las *Coplas de ensalzamiento e dignidad de Nuestra Señora*: «Virgen santa,/ de Dios vivo verde planta/ enxerida». Rodríguez-Puértolas, *El Cancionero de...*, p. 252.

14 Vid. nota al verso 251 de la composición dedicada a la *Fiesta de la Assunción de nuestra señora*.

14 Ea: "Género de aspiración con que se suele avivar la oración y el discurso, para alentar y mover al auditorio, conciliando la atención en los oyentes". (*Aut.*)

24 Este verso aparece ya en referencia a la Madre de Dios en el poema *En alabança y loor de la gloriosa Reyna de los cielos*: «Claridad del medio día,/ norte de todo concierto,/ bendita Virgen María»(vv. 9-11)

25 Vid. nota a los versos 1-2 del poema *Ave Maria Stella*.

26 Vid. nota al verso 5 de la pieza dedicada a la *Gloriosa Madre de Dios, en contemplación de la Muerte y Pasión de su precioso hijo*.

7.27-. [XXVII]

Regina celi latere, etc.

Goza tú, Reyna del cielo,
alegra y toma consuelo,
¡aleluya!,
que quien fue la preñez tuya
ya resucitó del suelo, 5
en llegando el tercer día
según antes Él decía,
¡aleluya!,
ruega por nos, Madre suya,
rogamos con alegría. 10

Deo gratias.

Conclusiones

Con nuestro trabajo, hemos podido determinar que los veintisiete textos que conforman la sección devota del *Cancionero* constituyen un ejemplo paradigmático de las directrices que fundamentan el conjunto de la producción artística enciniana, ya que, como se irá detallando a continuación, en los poemas religiosos hemos podido comprobar el empeño de nuestro autor por dignificar la lengua vernácula, su convicción en cuanto a la capacidad divulgativa del arte, e, igualmente, su noción del trabajo artístico como una práctica interdisciplinaria.

De igual modo, con dicho cometido hemos podido confirmar, también, la necesidad de llevar a cabo un análisis crítico de las expresiones religiosas de la *opera magna* enciniana, pues, al igual que las de Juan de Padilla, el comendador Román, fray Íñigo de Mendoza, Diego de San Pedro o fray Ambrosio Montesino, y en contra de lo defendido por la crítica, dichos textos contribuyen, con creces, a dibujar el contexto espiritual de la Baja Edad Media y las consecuencias literarias que de él se derivan. Los veintisiete poemas del conjunto constituyen una muestra incuestionable de las particularidades de la espiritualidad del siglo XV, y, gracias a ellos, hemos podido perfilar el viraje progresivo que se da, en ese momento, de un tipo de religiosidad más dogmática, académica y especulativa o otra más interior y emotiva, basada, esencialmente, en los actos del espíritu. Encina (y sin ánimo de caer en lugares comunes), es un autor de encrucijada, y, este hecho, condiciona que el conjunto de su producción artística hunda sus raíces en el mundo medieval, pero que, al mismo tiempo, su propia obra constituya una reacción, una progresión de los modos y maneras eminentemente medievales.

En cuanto a la producción devota, hemos ido advirtiendo cómo el poeta salmantino, parte de un tipo de expresión poética definitivamente medieval, basada en los procedimientos propios de la escolástica, en el uso del alegorismo y en la técnica tipológica. En composiciones como la *Natividad de*

nuestro Salvador, la Fiesta de los tres Reyes Magos o la Fiesta de la Assunción de nuestra Señora hemos podido certificar cómo nuestro autor aborda la materia sagrada desde un punto de vista exegético, siguiendo la tradición iniciada por los Primeros Padres y perpetuada, entre otros, por Berceo, Juan Ruíz o los poetas del *Cancionero de Baena*. En dichas composiciones, Encina reflexiona en torno a los misterios de la fe cristiana mediante la explicación alegórica del texto bíblico. De esta manera, en sus versos se ha podido determinar el intento de vivificar el mensaje cifrado en el texto revelado a través del uso de vocabulario deliberadamente escogido por su carga simbólica, alegorías, nomenclatura propia de la labor hermenéutica («figura», «oculto», «secreto», «misterio», «llave», etc.), o, también, mediante el establecimiento de lazos figurados entre Antiguo y Nuevo Testamento. Sin lugar a dudas, nuestro autor, al crear composiciones poéticas de cariz religioso halla una tradición forzosamente apegada a lo académico, y en la que prima la interpretación alegórica y el pensamiento simbólico, pero que, ya en el siglo XV, constituye un anacronismo. Gracias a los versos devotos del *Cancionero*, hemos podido corroborar que en el ocaso medieval, dicha usanza se ha esgrimido hasta tal punto por los autores que, el pensamiento filosófico-teológico ha acabado extinguiéndose en sus propias manifestaciones. Así, resulta lógico que en los poemas de la sección hayamos podido comprobar cómo el agotamiento, en sí mismo, de dicha práctica, condiciona, irremediabilmente, la pérdida de reflexión teológica en pro de la mera enumeración de conceptos solidificados en la tradición, la consecuente tendencia a la sustantivación, y la concepción del poema como un amplio listado de figuras alegóricas.

De este modo, el punto de inflexión que supone el momento en el que escribe el autor del *Cancionero* nos ha permitido observar en su obra, tanto la insistencia por aferrarse a los modos y maneras tradicionales, a pesar de que en ciertas ocasiones éstos estén extinguiéndose, como el interés por desmarcarse de esos mismos procedimientos con el propósito de componer un tipo de representación devota más afín al nuevo sentir.

Ciertamente, en la sección de poesía religiosa, sobre todo en aquellos poemas referentes a la temática crística y mariológica, se advierte el desvío hacia un tipo de expresión basada en la vertiente más pragmática de la religiosidad, en su dimensión más humana y en la primacía de los afectos y sentimientos en contraposición a la especulación teórica. En piezas como *Al Crucifijo*, o *A la gloriosa Madre de Dios en contemplación de la muerte y pasión de su precioso hijo*, puede corroborarse cómo el poeta va desprendiéndose progresivamente de lo puramente retórico y ceremonioso, para poner su pluma al servicio de los principios promulgados por la nueva devoción. Y es que la obra religiosa enciniana constituye una muestra de cómo, mientras los teólogos se aferraban con fuerza a lo tradicional, los creadores, liberados del peso de los métodos consagrados, del dogmatismo y de las formas fijas, apostaron por un tipo de expresión religiosa más natural y espontánea, y claramente vinculada a la devoción popular. Así, resulta lógico que, en ciertos poemas de la sección, hayamos podido detectar la tentativa consciente de volver al texto evangélico con el fin de poner en práctica el mensaje crístico en la propia vida, o, de igual modo, el afán de humanizar a las figuras del Nuevo Testamento con la intención de presentarlas como modelos ideales de conducta. En estos términos, la influencia de la escuela franciscana en los versos devotos de nuestro poeta nos parece un hecho constatable. Según hemos podido ir comprobando, las analogías con la obra de dos autores franciscanos como son fray Íñigo de Mendoza y fray Ambrosio Montesino son incontables, y ponen de manifiesto la influencia de los presupuestos de la Observancia franciscana en la obra de nuestro poeta. En los versos del *Cancionero*, hemos podido determinar cómo Encina defiende un tipo de vivencia religiosa sencilla basada en la pobreza, el despojamiento y la mesura, y, cómo, del mismo modo, centra su labor poética en aquellos aspectos más íntimos y emotivos de la religiosidad (Natividad, Epifanía), y en los motivos de mayor dramatismo del texto bíblico (Ciclo pasional).

Asimismo, y teniendo en cuenta dicha influencia de la predicación franciscana en los versos devotos de Encina, hemos podido demostrar el gran peso que ejerce el discurso sermonario en algunas de las composiciones de la

sección. En muchas de ellas, el poeta salmantino exhibe un tipo de expresión que empieza a destacar por su sencillez y eficacia, esto es, por su validez a la hora de despertar emociones en los lectores y moverles a piedad. De igual modo, en ellas también hemos detectado el uso de advertencias, exhortaciones y amonestaciones dirigidas al lector con las que agravan el perfil moralizante del texto. También, el tono crítico de algunos pasajes, el valor ejemplificante concedido a Cristo o la Virgen, el acento reprobatorio, las constantes llamadas de atención hechas al lector o el uso de ciertos mecanismos de repetición con los que se pretende que el mensaje cale en el ánimo del oyente, vienen a corroborar dicha influencia.

Igualmente, bajo nuestro criterio, el empleo de este tipo de discurso presume un plan didáctico por parte de Encina, ya que con su producción devota parece querer acercar el mensaje cristiano a los feligreses y a la duquesa de Alba de la manera más clara, directa y sencilla posible, sumándose, de este modo, a la tradición de literatura didáctica medieval iniciada por Don Juan Manuel. Por este motivo, en sus versos puede detectarse el despliegue de procedimientos como el uso de *exempla*, el rehúso de los adornos poéticos, el empleo de un lenguaje más coloquial y natural, la aparición de expresiones populares («Ea», «a la llana», «no falta un pelo», etc.) o la predilección por un tipo de sintaxis más suelta y sencilla. Asimismo, el uso de figuras retóricas que ayudan a remarcar el dramatismo del texto para que su enseñanza moral penetre en el ánimo de los oyentes (interrogaciones retóricas, anáfora, hipérbaton, paranomasia, retruécano, exclamaciones, etc.), el empleo de diminutivos para recalcar el tono intimista del discurso, o la desaparición paulatina tanto de cultismos como de latinismos, indican, como se evidencia en el *Arte de poesía castellana*, que el poeta salmantino, en estos términos, concibe el ejercicio poético como una práctica de gran eficacia, puesta al servicio de la divulgación de los presupuestos de la fe cristiana.

Efectivamente, y según nuestras conclusiones, con la mayoría de poemas de la sección devota del *Cancionero*, Encina persigue un objetivo

claro: difundir el mensaje cristiano. Y, en cuanto a dicho propósito, el uso de la lengua vulgar resulta primordial.

En nuestro estudio, hemos tenido harto presente que diecisiete de los veintisiete poemas del conjunto son traducciones a lengua castellana de himnos, oraciones y antífonas, con los que el poeta salmantino sin duda demuestra su intención de proveer al lector de una versión castellana de dichos textos, para su fácil acceso y comprensión. A lo largo de nuestra investigación, hemos podido comprobar cómo Encina presenta traducciones que destacan por su rigor, precisión, escurpulosidad y por su apego al texto original («siempre procuraré seguir la letra»), demostrando que, su intención al concebir estos textos, no es otra que la de recuperar y actualizar el saber contenido en ellos, para que todos los fieles puedan participar del mensaje crístico. Por ello, cobra pleno sentido que, en todos los casos, nuestro poeta presente una versión ortodoxa en la que se rehúye, de manera consciente, de todo comentario, glosa y galas poéticas, presentando, así, la palabra sagrada (considerada perfecta en sí misma por ser fruto de la revelación) diáfana y desnuda para que ésta logre su propósito: conmover a los creyentes, conseguir que tomen a Cristo y a la Virgen como modelos de comportamiento y, del mismo modo, acercar al pueblo al dogma oficial.

También, en relación al grupo traducciones de la sección, tras nuestro análisis, hemos determinado que Encina seguramente debió de escribirlas en sus años transcurridos en la Universidad de Salamanca, y no en el tiempo que estuvo al servicio de los duques de Alba. El hecho de que, a diferencia de otros poemas del conjunto, dicha serie no esté coronada por una dedicatoria dirigida a Doña Isabel de Pimentel, sumado al fuerte apego de la obra religiosa enciniana a los métodos y procedimientos escolares, vendría a corroborar dicha creencia. En la Escuela salmantina, Encina, bajo el magisterio de Nebrija y en un momento en el que la liturgia se exponía íntegramente en latín, habría querido acercar, de nuevo, la palabra sagrada a los fieles. Por tanto, bajo nuestro criterio, dichas traducciones vendrían igualmente a corroborar el afán del poeta salmantino por dignificar la lengua castellana como vehículo capaz de

transmitir la alta cultura, y, del mismo modo, el perfil didáctico de la mayoría de piezas religiosas del *Cancionero*.

En cuanto a las diecisiete traducciones, no hemos querido descartar tampoco la posibilidad de que éstas podrían haber sido compuestas pensando en un acompañamiento musical. La mayoría constituyen textos litúrgicos ampliamente musicados en todos los tiempos, y, si Encina las escribió, como creemos, en una etapa más bien formativa, no resultaría extraño que, siendo mozo del coro de la Catedral, y siendo su hermano catedrático de Música en la Universidad, nuestro poeta decidiera unir a sus ejercicios de traducción un acompañamiento musical parecido a los que él mismo entonaba en la sede catedralicia salmantina. El propio Encina, al hablar de los himnos en el *Arte de poesía castellana*, advierte de la necesidad de que el sentido de la composición quede repartido, equitativamente, entre la letra y la música, ya que, éste es el único modo de que la esencia de la composición penetre en el alma del oyente.

Sin lugar a dudas, el perfil pedagógico del arte enciniano sale a relucir en todas las facetas artísticas abarcadas por nuestro autor (música, poesía, traducción, teatro), y, según nuestra opinión, dicha tentativa didáctica podría ser una de las causas que, también, llevaría al autor del *Cancionero* a entender la poesía como una creatividad con un potencial de impacto social evidente. Según nuestro criterio, dicha consideración podría ayudarnos a reconstruir el paso que se da, de su mano, de lo poético a lo dramático, ya que, la plena conciencia de un público receptor, le permitiría, aunque ya en las églogas religiosas, involucrar a los receptores directamente en el suceso bíblico, logrando, de esta manera, que el arte alcanzara el carácter pedagógico que la liturgia había ido perdiendo en esos momentos. Sin duda, en la obra enciniana hemos podido determinar la mezcla que se establece entre lo hagiográfico, lo poético, lo oracional, lo sermonario y lo dramático, y, al igual que Pedro M. Cátedra, nos inclinamos a pensar que en sus manifestaciones de tipo religioso, y en la finalidad y uso de las mismas, podrían residir muchas de las claves para entender el paso de lo poético a lo representacional.

También, como apuntábamos algo más arriba, los veintisiete poemas de la sección son un reflejo de las particularidades que definen el declinar medieval, por este motivo, resulta lógico que, entre ellos, Encina incluya una poema como el *Memento homo*. En sus versos, hemos podido constatar, por un lado, la obsesión del siglo XV por la muerte, y, por otro, la visión escéptica y desengañada de la realidad. A pesar de que en la obra enciniana localicemos ejemplos claros de exaltación por el placer de vivir, el *Memento homo* constituye un magnífico ejemplo del matiz estoicista del cristianismo, y, a su vez, de la actitud desesperanzada que tomó el mundo medieval ante la llegada de la muerte. Así, resulta lógico que, en sus versos, hayamos podido determinar el uso de tópicos como el *contemptu mundi* o el *fortuna imperatrix mundi*, con los que el poeta pretende remarcar la inconsistencia y mutabilidad del mundo y exhortar al lector para que éste siga los presupuestos de la vida cristiana, o que, en ellos, también pueda comprobarse cómo quedan resumidas, magistralmente, las tres reacciones del hombre medieval ante la muerte. En nuestro análisis del *Memento homo*, se ha podido determinar, por un lado, cómo el poeta se recrea en los aspectos más macabros de la muerte («despojo», «podrido», «gusano gusarapiento», etc.), logrando que ésta acabe tomándose como un símbolo distintivo de lo efímero de la existencia. Por otro, también hemos podido constatar cómo, mediante el despliegue del tópico conocido como *ubi sunt*, Encina indica que, precisamente la muerte, es lo que evidencia la fragilidad y vaciedad de conceptos tales como la fama o la gloria terrenas. Y, por último, en el poema también hemos podido localizar muestras de la concepción del poder nivelador de la muerte, muy afines a la *Danza General de la Muerte*. Pero, a pesar del uso de dichos tópicos o de la concatenación frenética de imágenes y metáforas negativas (con las que se pretende crear una sensación de ansiedad y desvelo en el lector para subrayar la carga moralizante del poema), bajo nuestro criterio, el *Memento homo* es un texto consolatorio. El hecho de que, en las últimas estrofas, Encina, siguiendo una pauta más bien renacentista, abogue por la capacidad de perfeccionamiento y mejora del hombre, e inste al lector/oyente a seguir los pasos de Cristo, es lo que, a nuestro entender, y a pesar de entroncar,

evidentemente, con la tradición pesimista medieval, condiciona que este poema aparezca en la sección devota y no junto a aquellas partes del *Cancionero* consagradas a cuestiones de cariz más moral.

Asimismo, y dicho esto, cabe señalar también que, en la sección devota, Encina incluye dos poemas dedicados a la inauguración de dos iglesias consagradas a la Virgen que, aparentemente, diferirían del resto de composiciones. En ellos, nuestro autor, nos ofrece el perfil más bajo y vulgar de la religiosidad al abandonar el discurso de corte franciscano que había caracterizado composiciones anteriores, para tratar la fe en términos estrictamente mercantiles. Este hecho, más allá de constituir una incoherencia o la falta de devoción por parte del poeta, según nuestra opinión viene a constatar las contradicciones propias de la Baja Edad Media y las consecuencias de la sobresaturación religiosa a la que se había llegado en ese momento. Con nuestro estudio, hemos podido determinar cómo, a finales del siglo XV, la religión impregnaba todos los aspectos de la vida hasta tal punto, que el pueblo acabó desvirtuando y rebajando la fe a prácticas absolutamente vulgares como las peregrinaciones, las visitaciones, las estaciones, etc. De igual modo, este hecho supuso, también, que el culto se centrara en aquellos aspectos más materialistas de la religión, condicionando, de esta manera, que la devoción acabara centrándose en la adoración a las imágenes. Así, resulta lógico que Encina presente en su *Cancionero*, dos piezas (manifiestamente compuestas por encargo) cuya función no es otra que la de asegurar la visita de los fieles a ambos templos, mediante el panegírico y la glorificación de las reliquias que ambas contienen.

Igualmente, y en relación a estos dos poemas, cabe destacar, que, a lo largo de nuestro trabajo, creemos haber podido detallar tanto el lugar como los dos templos referidos por Encina, y, para la inauguración de los cuales, se escribieron ambas composiciones. En cuanto al primero de ellos, creemos que el «Villeruela» al que hace mención nuestro autor corresponde al actual Villoruela, (municipio salmantino situado en la comarca de Las Villas) en el que, hoy día, existe un monasterio que lleva por nombre el mismo que el del poema

del *Cancionero*, Santa María la Alta, y que alberga un convento de monjas trinitarias de clausura fundado por Catalina de Anaya en 1510. Dicho monasterio, por tanto, nos da la pauta para asociar lugar y edificación, pero gracias a nuestro estudio, hemos podido determinar que, junto a él, al menos hasta 1723, existió una iglesia que, a ciencia cierta, debía llevar el mismo nombre, y que, según la fecha de edición del *Cancionero*, se construyó algo antes de 1496.

En relación a la segunda, creemos que el municipio que refiere Encina del obispado de Zamora «San Pedro de la Tarza», corresponde al actual San Pedro de Latarce que, aunque pertenezca a Valladolid está muy próximo a Zamora. Igualmente, hemos confirmado que, en 1466, en dicha población existía una ermita llamada Santa María de la Bóveda, igual que la que cita nuestro autor. Asimismo, también hemos podido saber que, en esa fecha, y como indica Encina en el cuerpo textual del poema, la ermita albergaba una imagen de nuestra Señora de la Bóveda (¡O qué reliquias alcanza/ esta yglesia tan dichosa!:/ una ymagen gloriosa/ de la ques nuestra esperança).

Como puede verse, la poesía religiosa del *Cancionero* constituye una muestra literaria indispensable, gracias a la que hemos podido determinar tanto los ejes centrales del proyecto artístico enciniano, como las particularidades que definieron la espiritualidad del ocaso medieval. A través de sus versos, hemos distinguido, cómo, en la Baja Edad Media, el arte, más allá de constituir un puro divertimento cortesano, se estableció cómo la vía idónea de expresión religiosa, como un medio conveniente y efectivo mediante el que difundir los presupuestos del cristianismo. Asimismo, en el siglo XV, tanto la lengua como la religión se instauraron como los sellos distintivos del poder imperial de los Reyes Católicos, por lo que el castellano se erigió, en ese momento, como un vehículo digno y meritorio de expresión devota. De este modo, la lengua vernácula logró conquistar el espacio de lo sagrado, contribuyendo, así, al programa pedagógico y divulgativo intrínseco a la nueva devoción, y, permitiendo, a su vez, que, más allá de la liturgia, los sermones y la teología

escolástica, la poesía o el arte dramático se asentaron como cauces de difusión de los principales axiomas de la fe cristiana.

Por tanto, según nuestras conclusiones, y como venía reclamándose en los últimos años por cierto sector de la crítica, el estudio de los poemas religiosos de Juan del Encina se establecía como exigencia, ya que, tanto los juicios esgrimidos en su detrimento, como el enaltecimiento de su producción dramática, habían condicionado que la poesía devota del *Cancionero* fuera cayendo progresivamente en el olvido. Hecho que este trabajo ha pretendido subsanar. Asimismo, cabe señalar que, hasta la fecha, los poemas devotos de la *opera magna* enciniana no habían sido anotados (ni Ana María Rambaldo, ni Miguel Ángel Pérez Priego presentan sus ediciones de la obra completa de Encina con un estudio crítico de los distintos textos que la conforman). Por ello, y en cuanto a nuestra labor, resultaba necesario tanto dejar fijado el texto de los mismos según la edición de 1496, como presentar las veintisiete composiciones acompañadas de su correspondiente análisis crítico.

Bibliografía

7.1. LIBROS

AA.VV: *Doctrina de los doce Apóstoles. Homilías de San Basilio, San Gregorio Nacianceno, San Gregorio Niseno y San Juan Crisóstomo*, Barcelona, Editorial Barcelonesa, 1916.

AA.VV: *La interpretación de los misterios*, Tarragona, Arola Editors, 2005.

AA.VV: *El espejo*, Barcelona, Arola Editors, 2007.

ALIGHIERI, Dante: *Divina Comedia*. Edición bilingüe; introducción y traducción de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 2004, 3 vols.

ALONSO, Dámaso: *Cancionero y Romancero español*, Madrid, Salvat, 1969.

_____: *La poesía de San Juan de la cruz: desde esta ladera*, Madrid, Aguilar, 1966.

ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado, 2012.

_____: *El mundo en el oído*, Barcelona, Acantilado, 2008.

_____: *Johann Sebastian Bach: los días, las ideas y los libros*, Barcelona, Acantilado, 2005.

ANDREWS, Richard J.: *Juan del Encina: Prometheus in search of prestige*, Berkeley, University of California Press, 1959.

AQUINO, Santo Tomás de: *Suma de Teología*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1990.

ARELLANO, Ignacio: *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Reichenberguer, 2000.

ARIOPAGITA, Pseudo Dionisio: *La jerarquía celestial; La teología mística; Epístolas*, Buenos Aires, Losada, 2008.

ARIAS, Juan: *La seducción de los ángeles*, Madrid, Espasa, 2009.

AROLA, Raimon: *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, Madrid, Siruela, 2008.

_____: *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente (Siglos XV-XVII)*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012.

_____: *Simbolismo del templo; una alegoría de la creación*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 2001.

ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957.

AUERBACH, Erich: *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.

ÁVILA, ANA: *Imágenes y símbolos en la Arquitectura Pintada Española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1999.

BARBIERI, Francisco Asenjo: *Cancionero Musical del los siglos XV y XVI*, Málaga, Monte Mar, 1987.

BATAILLON, Marcel: *Erasmo y España*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

BATTISTESSA, Ángel J.: *Canciones*, Buenos Aires, Editorial Argentina, 1941.

BEYSTERVELDT, Anthony Van: *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, 1972.

BLECUA, Alberto: *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 2001.

BOCCACCIO, Giovanni: *Vita de Dante*, Leipzig, Insel, 1935.

BOECIO: *De consolatione Philosophiae*, Madrid, Alianza, 1999.

BUSTOS TÁULER, Álvaro: *La poesía de Juan del Encina: El Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.

CANTERA MONTENEGRO, Margarita y CANTERA MONTENEGRO, Santiago: *Las Órdenes Religiosas en la Iglesia Medieval (siglos XIII a XV)*, Madrid, Arco libros, 1998.

CARRERAS I ARTAU, Tomàs y CARRERAS I ARTAU, Joaquim: *Història de la filosofia espanyola*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001, 2 vols.

CASTILLO, Hernando del: *Cancionero General*, Editorial Castalia, Madrid, 2004.

CÁTEDRA, Pedro M.: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2005.

- CATTIAUX, Louis: *El Mensaje Reencontrado*, Tarragona, Arola Editors, 2000.
- CERDÁ Y RICO, Francisco: *Crónica de D. Alfonso XI, de los Reyes de Castilla y León*, Madrid, A. Sancha, 1787.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1980.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis: *El bestiario de Cristo; El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, Sophia Perennis, 1996.
- CISNEROS, García Jiménez de: *Exercitatorio de la vida espiritual*, Montserrat, Joan Luscher, 1500.
- COTA, Rodrigo: *Diálogo entre el amor y un viejo*, Firenze, Pubblicazioni della Università degli studi di Firenze Facoltà di Magistero – Seminario di Spagnolo, 1961.
- COTARELO, Emilio: *Cancionero de Juan del Encina*, Madrid, Arco/Libros, 1989.
- CURTIUS, Ernest Robert: *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols.
- DEYERMOND, Alan: *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio I: Épica y romances*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.
- Dança General de la Muerte*, Madrid, Indec, 1983.
- DARBORD, Michel: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, París, Centre de recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy: *Juan del Encina en León*, Madrid, Fortanet, 1909.
- DUMANOIR, Virginie: *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.
- DUTTON, Brian: *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- _____: *El cancionero del siglo XV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991.

EIXIMENIS, Francesc: *Llibre dels àngels*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993.

ENCINA, Juan del: *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina: con otras cosas nuevamente añadidas*, Zaragoza, 1516.

_____: *Obras completas de Juan del Encina*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

_____: *Obra Completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.

_____: *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496/ publicado en facsímile por la Real Academia Española*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

ESPEJO SURÓS, Javier y MAESTRO, Jesús G.: *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2007.

Evangelios Apócrifos, Madrid, Arkano Books, 2004.

FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier: *La religiosidad medieval en España: Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, Gijón, Ediciones Trea, 2011.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Cuaderno de notas, 1997.

FRENK, Margit: *Corpus de la lírica antigua popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.

_____: *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978.

GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968.

GARIN, Eugenio: *Medievo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 2001.

GIMENO, Rosalie: *Obras dramáticas, I (Cancionero de 1496)*, Madrid, ISTMO, 1975.

GÓNGORA, Luís de: *Antología poética*, Madrid, Crítica, 2009.

GUÉNON, René: *El simbolismo de la Cruz*, París, Sophia Perennis, 2003.

GUIJARRO CEBALLOS, Javier ed.: *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1999.

- HALDANE, J. B. S.: *Mundos posibles y otros ensayos*, Londres, Harper&Brothers, 1927.
- HANI, Jean: *La Virgen Negra y el misterio de María*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 1997.
- _____: *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008.
- _____: *Mitos, ritos y símbolos. Los caminos hacia lo invisible*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2005.
- HENRY, Michel: *Encarnación*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001.
- Himno Akástistos de la Madre de Dios*, ed. J.J. Acevedo Villalba, José J. Olañeta, 2003.
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1982.
- HYMA, Albert: *The Christian Renaissance. A History of the Devotio Moderna*, Hamden, Coneticut, Aechon Books, 1965.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel y MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián: *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2010.
- JONES, Royston Oscar y LEE, Carolyn: *Poesía lírica y Cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975.
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano: *Cancionero poético-musical de Lisboa*, Barcelona, CSIC, Instituto Milà i Fontanals, 2004.
- _____: *Libro de Tonos Humanos*, Madrid, CSIC, 2000-<2010>.
- KEMPIS, Tomás de: *Imitación de Cristo*, Madrid, Debate, 2001.
- La Biblia*, Barcelona, Herder, 2003.
- La Filocalia de la oración de Jesús*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.
- LACTANCIO: *Instituciones divinas*, Madrid, Gredos, 1990.
- LE GOFF, Jacques: *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984.

LÓPEZ-MORALES, Humberto: *Églogas Completas de Juan del Encina*, Madrid, Escelines, 1968.

LEÓN, Fray Luis de: *De los nombres de Cristo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

MÂLE, Émile: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económico, 1966.

MANRIQUE, Jorge: *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

_____: *Poesías completas*, Madrid, Austral, 2007.

MARDONES, José M^a: *La vida del símbolo: La dimensión simbólico de la religión*, Santander, Sal Terrea, 2003.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura del siglo XV*, Madrid, RAE, 1974.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma: *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.

MARTÍNEZ GÁRQUEZ, José y FLORIO, Rubén: *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*, Bahía Blanca, Ediciones de la Universidad Nacional del Sur, 2006.

MENA, Juan de: *Laberinto de Fortuna o las trescientas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

MENDOZA, Íñigo de: *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Textos medievales españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos*, Barcelona, Océano, 1999.

MIRALLES CARLO, Agustín: *Literatura española hasta finales del siglo XV*, México, Antigua Librería Robledo, 1950.

MONREAL Y TEJADA, Luis: *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, Acantilado, 2003.

MORAIS, Manuel: *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Cuaderno de Notas, 1997.

ORBE, Antonio: *Teología de San Ireneo: comentario al libro V del "Adversus haereses"*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1985-1996.

OTTO, Walter F.: *Las musas y el origen divino del canto y el habla*, Madrid, Siruela, 2005.

PANIKKAR, Raimon: *La Trinidad; Una experiencia humana primordial*, Madrid, Siruela, 1998.

PÉREZ BOSCH, Estela: *Los valencianos del Cancionero General*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2008.

PÉREZ DE OLIVA, Fernán: *Diálogo de la dignidad del hombre*, Madrid, Editorial Nacional, 1982.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *Estudios sobre poesía del siglo XV*, Madrid, UNED Ediciones, 2004.

_____: *Teatro completo de Juan del Encina*, Barcelona, Crítica, 2001.

_____: *Estudios sobre la poesía del s. XV*, Madrid, UNED Ediciones, 2004.

QUADRADO, José M^a: *Valladolid, Palencia y Zamora*, Barcelona, D. Cortezo y ca., 1885.

RAMBALDO, Ana María: *El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Santa Fe, Editorial Castellví, 1972.

RALLO GRUSS, Asunción: *El menosprecio del mundo; aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004.

REINHARDT, Klaus: *Pedro de Osma y su comentario al símbolo "Quicumque"*, Madrid, Joyas bibliográficas, 1977.

REYES CANO, José María: *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010.

RIBER, Lorenzo: *Obras completas de Virgilio*, Madrid, Aguilar, 1934.

RICO, Francisco: *El sueño del humanismo*, Barcelona, Destino, 2002.

_____: *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of*

America (siglos XV, XVI y XVII), New York, The Hispanic Society of America, 1965-1966.

_____: *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, Madrid, Castalia, 1973-1978.

_____: *El Cancionero general* (Valencia 1511- Anvers 1573), Madrid, Real Academia Española, 1958.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Cuenca, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1987.

_____: *Fray Íñigo de Mendoza, Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis E. y POLO RODRÍGUEZ, Juan: *Salamanca y su Universidad en el primer Renacimiento: siglo XV*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011.

ROMEU FIGUERAS, José: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*, Barcelona, CSIC Instituto Superior de Musicología, 1965.

ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de: *El viaje entretenido*, Madrid, Castalia, 1972.

ROTTERDAM, Erasmo de: *Adagios del poder y de la guerra y teoría del adagio*, Valencia, Pre-textos, 2000.

RUIZ GARCÍA, E.: *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: *Antología de la literatura espiritual española (Edad Media)*, Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1984.

SAN AGUSTÍN: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1994.

SAN AMBROSIO: *Obras de San Ambrosio: tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, Madrid, Editorial Católica, 1966.

SAN BERNARDO: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1883-1984.

SAN BUENAVENTURA, *Obras de San Buenaventura*. Edición bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945-1972.

- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: *El villancico; estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969.
- SAN CIPRIANO, *Mercedes de la Virgen María*, Barcelona, Imprenta de P. Riera, 1859.
- SAN PEDRO, Diego de: *Obras completas*, Madrid, Castalia, 1979-1982.
- SANTIAGO-OTERO, Horacio: *Fe y cultura en la Edad Media*, Madrid, CSIC, 1988.
- SAXÒNIA, Ludolphus de: *Vita Christi*, Sevilla, Juan Cromberger, 1530-1531.
- SNELL, Bruno: *El descubrimiento del espíritu*, Barcelona, Acantilado, 2007.
- SOLER CANALS, Josep M^a, CABROL, Ferrand y JANSSENS, A.: *El "Gloria" y el "Te Deum"*, Barcelona, Cuadernos Phase 96, 1999.
- SULLIVAN, Henry: *Juan del Encina*, Boston, Twyne, 1976.
- TEMPRANO, Juan Carlos: *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Archivium, 1975.
- TERNI, Clemente: *L'Opera Musicale*, Messina, Casa Editrice d'Anna, Messina, 1974.
- TILO, Carlos del: *El libro de Adán*, Tarragona, Arola Editors, 2002.
- TRÍAS, EUGENIO: *Pensar la religión*, Barcelona, Destino, 1997.
- VALDÉS, Juan de: *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 2006.
- VILANOVA, Antonio: *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.
- VILLENA, Isabel de: *Vita Christi*, Valencia, Biblioteca valenciana, 2006.
- VIVIAN, Dorothy Sherman: *La Pasión trobada de Diego de San Pedro, y sus relaciones con el drama medieval de la pasión*, Barcelona, CSIC, 1964.
- WARNER, Marina: *Tú sola entre todas las mujeres: el mito y el culto a la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991.

WHINNOM, Keith: *Medieval and Renaissance Spanish literature: selected essays*, Exeter, University of Exeter Press with the Journal of Hispanic Philology, 1994.

YNDURÁIN, Domingo: *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.

ZIMIC, Stanislav: *Teatro y poesía: Juan del Encina*, Madrid, Taurus, 1986.

7.2-. ARTÍCULOS

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María: «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 15-26.

ASENSIO, Eugenio: «La peculiaridad literaria de los conversos», en *Anuario de estudios medievales*, 4 (1967), pp. 327-354.

BATAILLON, Marcel: «Melancolía judía o melancolía renacentista», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, (1964). pp. 39-50.

BELDA NAVARRO, Cristóbal: «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)», *Imafonte* 1 (1985). pp. 5-21.

BELTRÁN, Vicente: «Tipología y génesis de los cancioneros», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 27-54.

BOBES, J. Maire: «Los galanes del teatro renacentista», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 399-408.

CALDERÓN CALDERÓN, Manuel: «Los villancicos de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 293-316.

- CAPRA, Daniela: «Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 317-324.
- CASTAÑO, Ana: «Poesía áurea y exégesis: el *Paternoster* en manos de Montemayor y Montero de espinoza», en *Edad de Oro Cantabrigense, AISO*, VII (2006). pp. 155-160.
- CÁTEDRA, Pedro: «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en Alan Deyermond y Ian Macpherson, *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University press, (1989). pp. 6-35.
- _____ : «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», en F. Sevilla y C. Alvar, *AIH*, XIII (1998). pp. 3-28.
- CERDÁN, Francis: «Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía», *Criticón*, 79 (2000). pp. 87-105.
- CHAS AGUIJÓN, Antonio: «Por dar cumplimiento a una demanda: algunas huellas del diálogo en la producción no dramática de Juan del Encina», CSIC, (2004). pp. 21-36.
- CODOÑER, Carmen: «Fray Luis: «interpretación», traducción poética e imitatio», *Criticón*, 61 (1994). pp. 31-46.
- _____ : «El latín en España en época de los Reyes Católicos», en *Isabel I (1451-1504). Las letras en torno al trono, Ínsula* 691-692 (2004). pp. 4-5.
- DEYERMOND, Alan: «La Biblia en la poesía de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 55-68.
- _____ : «The sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature», *La Corónica*, VIII (1978-1980). pp. 126-145.
- _____ : «Unas alusiones al Antiguo Testamento en la poesía de cancionero», en Adolfo Sotelo, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universitat de Barcelona, II (1989). pp. 189-201.
- DUMANOIR, Virginie: «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo XV y principios del XVI», en *Cancionero general*, Vol. 2 (2004), pp. 33-52.

- _____: «Melodía y texto, el caso de los romances viejos», en Virginie Dumanoir, *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, (2003). pp. 107-116.
- ENCISO, Jesús: «Prohibiciones españolas de las versiones bíblicas en romance antes del Tridentino», en *Estudios bíblicos*, 3 (1944), pp. 523-560.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: «Aurea aetas renascens: Humanismo y tradición clásica en los albores del Renacimiento español», en *Isabel I (1451-1504). Las letras en torno al trono*, *Ínsula*, 691-692 (2004). pp. 6-7.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo: «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *Boletín de la Real Academia Española*, VIII (1921). pp. 640-656.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio: «Del orto al ocaso de las traducciones bíblicas judeoromances», en *Isabel I (1451-1504). Las letras en torno al trono*, *Ínsula*, 691-692 (2004). pp. 24-26.
- FERRER FORÉS, M.^a Ángeles y HERNÁNDEZ, Juan Francisco de Dios: «Aproximación metodológica al análisis musical de la obra enciniana», en Guijarro Ceballos, *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 335-344.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M^a Jesús: «Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII (1986-1987). pp. 101-116.
- FRENK, Margit: «Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (2006). pp. 497-515.
- GALLEGO BARNÉS, André: «La vulgarización de la liturgia en el ambiente del Concilio de Trento. Una fuente privilegiada por Juan Lorenzo Palminero: el *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand», *Criticón*, 102 (2008). pp. 21-35.
- GARCÍA BLANCO, Manuel: «Juan del Encina como poeta lírico», Oviedo, *Revista de la Universidad de Oviedo* 19-20 (1944).
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M.: «La Pasión según Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 245-356.

- GARCÍA MORENO, Ángel: «El tratado del menosprecio del mundo ¿de Juan del Encina?», en Marta Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña, *Medieval and Renaissance Spain in Honor of Arthur L-F*, Tamesis Books, (2006). pp. 207-220.
- GIMENO, Rosalie: «El Cancionero de 1501 de Juan del Encina», *AIH*, X (1899). pp. 223-232.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Isabel: «El viaje y el descubrimiento: hacia una lectura devocional de la *Tribagia* de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 367-378.
- HERRERO, José Joaquín: «Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe y la cultura de su tiempo», *Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, (1912). pp. 1-96.
- HERRERO SALGADO, Félix: «Las citas en los sermones del Siglo de Oro», *Criticón*, 84-85 (2002). pp. 63-79.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor: «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, (1999). pp. 83-100.
- IZQUIERDO, José María: «Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval», *Romansk Forum*, Nr.17 (2003)/ I. pp. 59-70.
- JONES, Royston Oscar: «Encina y el Cancionero del British Museum», *Hispanófila*, 11 (1961). pp. 1-21.
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano: «Música y poesía en el Libro de Tonos Humanos (1655-1656) Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición», *V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona, (2000). pp. 1155-1164.
- LAMBEA, Mariano: «Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco», Barcelona, CSIC, (2001). pp. 59-73.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa: «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obra», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4, (1952). pp. 315-351.

- _____: «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, (1978), pp. 292-309.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro», *Anales de Literatura Española*, 6 (1988). pp. 335-356.
- LUNA, Rafael: «Juan de la Encina», *Revista contemporánea*, Tomo XI, Madrid, (1877).
- MALKIEL, Yakov: «Las peripecias luso-españolas de la voz synagoga; en la encrucijada de helenismos y hebraísmos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, (1983). pp. 1-40.
- MARÓN GARCÍA-BERMEJO, Miguel: «Del ámbito profano al religioso: estudio de una pieza de negros en un cancionero carmelita», *AISO*, II (1993). pp. 403-412.
- MARTÍNEZ, Orlando: «Juan del Encina, el poeta músico», *Discurso de ingreso pronunciado en la sección de música pronunciado en sesión solemne el 28 de Junio*, la Habana, (1951).
- MARTÍNEZ, Víctor: «El misterio de la revelación», en *Sueños y visiones: imágenes y alegorías del otro mundo*, La Puerta, 61, Arola Editors.
- MAURIZI, Françoise: «La égloga de Plácida y Victoriano a través de sus ediciones», *AISO*, IV (1998). pp. 1033-1044.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: «Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento», *Criticón*, 94-95 (2005). pp. 49-67.
- MITJANA, Rafael: «Nuevos documentos relativos a Juan del Encina», *Revista de Filología Española*, I (1914). pp. 275-288.
- MOREL D'ARLEUX, Antonia: «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», *AISO*, II (1990). pp. 719-734.
- MORENO, Manuel y RODADO RUIZ, Ana: «Las polémicas teológicas en los cancioneros», en Alan Deyermond; *Proceedings of the tenth colloquium*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary (PMHRS, 30), (2000), pp. 43-64.
- MORREALE, Marguerita: «El Ave María de Juan del Encina», *Hispania sacra*, 33:67 (1981). pp. 275-283.

- _____ : «El credo apostólico y los «catorce artículos de la fe» en las cuartillas y doctrinas cristianas del siglo XVI: apuntes para un análisis verbal», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXXVI, cuaderno CCXCIII, (2006). pp. 57-178.
- NAVARRETE, Ignacio: «The order of the poems in Encina's 1496 Cancionero», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72 (1995). pp. 147-163.
- NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel: «Predicación e historia. Los sermones como interpretación de los acontecimientos», *Criticón*, 84-85 (2002). pp. 277-293.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín: «Glosa y parodia de los salmos penitenciales en la poesía de Cancionero», *Epos*. XVII (2001). pp. 107-140.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: «Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica», en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, (2004). pp. 213-232.
- _____ : «La Biblia y el teatro religioso medieval y renacentista», en Jacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito: *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, (2001), pp. 111-135.
- _____ : «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 139-146.
- QUEROL I GAVALDÀ, Miquel: «La producción musical del Juan del Encina (1469-1529)», Barcelona, Instituto Español de Musicología, (1970). pp. 121-131.
- QUILIS, Antonio: «Nebrija y Encina frente a la métrica», *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1980), pp. 155-165.
- RÍO, Alberto del: «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 147-162.
- RÍOS Y MARTÍN, José M^a: «Geografía e historia de San Pedro de Latarce (Valladolid)», Oviedo, (1928).
- ROBLEDO, Luis: «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en Virginie Dumanoir ed., *Música y literatura en la*

España de la Edad Media y del Renacimiento, Madrid, Casa de Velázquez, (2003). pp. 1-19.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina: «El viaje de Encina con el Marqués: otra lectura de la *Tribagia*», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 163-182.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D.: «Santillana en su laberinto de lecturas», *Ínsula*, 666 (2002). pp. 3-7.

ROHLAND DE LANGBEHN, Regula: «Cuatro aspectos formales en el *Cancionero* de Juan del Encina», *LEXIS*, 1 (1978). pp. 17-25.

SALINAS ESPINOSA, Concepción: «Antiguos y modernos en el Arte de poesía castellana de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 431-438.

SAN JOSÉ LERA, Javier: «Juan del Encina y los modelos exegéticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 183-204.

SENABRE, Ricardo: «Poesía y poética de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 205-216.

VALCÁRCEL, Carmen: «Música y seducción. El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en Virginie Dumanoir ed., *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, (2003). pp. 93-106.

VEGA, María José: «La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 217-240.

WEISS, Julius: «Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp. 241-258.

WHINNOM, Keith: «El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román», en *Revista de Filología Española*, 46 (1963). pp. 263-285.

YNDURÁIN, Domingo: «Juan del Encina y el Humanismo», en Guijarro Ceballos ed., *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, (1999). pp.259-280.