

# El sueño erótico en el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina y los humanistas catalanes: tradición y recreación

ROXANA RECIO

Dept. of Modern Languages  
Creighton University, Omaha

El *Triunfo de Amor* de Encina es un buen ejemplo del género triunfo (Recio «Algunas...»). El género *triunfo*, traído a la Península Ibérica esencialmente gracias a la gran repercusión de la obra de Petrarca, *I Trionfi*, presenta unas características y una ideología determinadas que suelen ser alteradas en función del tipo de obra que el autor escribe y de su público. Cuando se habla de «público», se debe pensar en moda literaria, intereses editoriales y la sociedad. Las características (o pasos argumentales) más sobresalientes del triunfo petrarquesco son varias; para entenderlas mejor es necesario destacar las del triunfo latino y las que en su *Triunfo de Amor* ofrece Ovidio.

En términos generales, en la literatura latina los desfiles triunfales celebraban la victoria de un jefe guerrero, tal como se hacía en la vida real de los romanos. Los desfiles triunfales romanos en la literatura tenían ciertas características básicas: a) un triunfador; b) un desfile de personajes; c) ambiente de pompa y boato. Por su parte, Ovidio en *Amores* le da un cambio a esa tradición de desfiles romanos. Presenta a un poeta que no puede dormir. Entonces se le aparece Cupido. Le habla a Cupido el poeta y le describe en dicha conversación el desfile de que va a ser objeto. A continuación, se declara el poeta esclavo de Cupido. Por consiguiente, de Ovidio vienen cuatro variaciones con respecto a los desfiles triunfales, que son las siguientes: a) poeta insomne que invoca el poder de Cupido; b) Cupido como jefe triunfador; c) descripción por parte del poeta del desfile que supuestamente acompañará a Cupido celebrando su grandeza; d) poeta que irónicamente se declara cautivo y esclavo del dios Cupido. La tradición ovidiana, como puede observarse, presenta variaciones importantes en relación al desfile tradicional clásico. Además, es de destacar en Ovidio la gran carga irónica y paródica con que se envuelve toda la acción.

Por su parte, la alegoría petrarquesca, concretamente el *Triunfo de Amor*, consiste en que en su obra, el poeta ve, en un sueño, que el jefe guerrero victorioso es el Amor (Trionfo dell'Amore), quien vence sobre el poeta mismo y muchísimos enamorados del pasado y del presente. La única invicta es Laura que, además, vence al Amor (con quien nadie ni nada podía) y lo hace prisionero. Junto a otras mujeres victoriosas, Laura lleva al Amor como prisionero al

templo de la Castidad (Trionfo della Pudicizia o della Castità) donde lo encierra, volviéndose a Avignon con su cortejo. En el camino a Avignon se encuentra con la Muerte (Trionfo della Morte), que le anuncia que morirá sin llegar a envejecer. Al día siguiente Laura se le presenta al poeta en sueños, diciéndole entre otras cosas que siempre le amó pero que, para no estropear su salvación, no le correspondió. Cuando la muerte se va, aparece la Fama (Trionfo della Fama) con un séquito de personajes ilustres por su intelecto o por sus obras. La fama aparece como algo efímero. Seguidamente el poeta ve al Tiempo (Trionfo del Tempo), que trae consigo a los famosos que ha ido destruyendo. Este es el momento en que el poeta se desconsuela y en su búsqueda de refugio se acerca a Dios, la única verdad. Dios le proporciona al poeta la posibilidad de un mundo hermoso (Trionfo dell'Eternità) en eterno presente, donde vivirá con Laura y con otras almas bienaventuradas. En realidad, se trata de una alegoría cristiana y moralizante, cuyo fin último no es otro que el de poner de relieve el encuentro definitivo del hombre con Dios al final de las distintas etapas de la vida.

«El Trionfo dell'Amore» en concreto presenta cuatro capítulos. En términos generales su trama ya ha quedado especificada arriba: el poeta, a través del sueño, ve llegar con su séquito de víctimas al Amor. Parece tratarse de un dios invencible. Sin embargo, el Amor no puede someter a Laura.

En el primer capítulo, cuando el poeta se encuentra en un lugar muy deleitable, se presenta la llegada del Amor con su comitiva, cuyos personajes le son presentados por medio de un amigo toscano que le sirve de guía y le explica las características del Amor. En el capítulo segundo, los cautivos del desfile continúan narrando sus desdichas y, al final, es el poeta mismo quien narra las historias de algunos de ellos. En el capítulo tercero, después de más descripción de la comitiva, aparece Laura en el desfile. A partir de ese momento, el poeta se convierte en un cautivo más dentro de la procesión. En el cuarto capítulo, se pone énfasis en la pérdida de libertad del poeta y en la descripción de los efectos que la visión de Laura produce en él.

Así pues, siguiendo el original italiano pueden tomarse sus pasos argumentales como las características propias de un triunfo de amor. Son las siguientes: a) sueño; b) un guía (amigo, mensajero); c) lugar ameno; d) desfile de personajes que por amor sufren; e) la dama angelical; f) el poeta herido (encendido) por el amor; g) efectos que el amor produce en el poeta enamorado. Desde mi punto de vista, los desfiles romanos, Ovidio y Petrarca son tres tradiciones diferenciables. (Recio, «Algunas...»: 2-3).

Para este trabajo me basaré, dadas las particularidades de la obra y el propósito y tema del presente estudio, en dos de las características del *Triunfo de Amor* petrarquista: los efectos psicológicos que sufre el enamorado (poeta herido o encendido por amor) y el desfile de personajes. Los efectos psicológicos que sufre el enamorado se explican en un marco muy especial y comienza por presentar a dicho enamorado como un ser que no se encuentra en una dimensión real, se halla en otra esfera. Este artificio literario Petrarca lo crea magníficamente, en su *Triunfo de Amor* versos 10-13, utilizando el sueño como utensilio elemental en su engranaje poético

Ivi, fra l'erbe, già del pianger fioco,  
vinto dal sonno, vidi una gran luce,  
e dentro assai dolor con breve gioco (50-51)

Como muy bien explica Vinicio Pacca en las notas a estos versos (51-52), la tradición del sueño llega desde Dante, *Purgatorio* IX 11 y también a Boccaccio, *Amorosa Visione* 17.27. No obstante, la trayectoria viene desde lejos, porque Petrarca no inventa nada, su mérito consiste en que tuvo la habilidad de presentar el recurso del sueño dentro de una alegoría que encajaría perfectamente con la producción peninsular desde finales del XIV hasta el XVII. Con respecto a la tradición peninsular de sueños eróticos, especialmente en Castilla y en el siglo XV, es fundamental el estudio de Alatorre (15-33).

El desfile, entonces, queda en función del tipo de obra que se presenta y es manipulado por el poeta (en verso y en prosa), según le conviene.<sup>1</sup> Depende mucho la ideología que se le quiera dar a la obra.

En el caso concreto de Encina, hay que señalar que en su *Triunfo de Amor*, a diferencia de su teatro en que el Amor como personaje tiene una gran relevancia, se ha puesto todo el énfasis en el desfile, en el elemento narrativo, y esto es algo muy especial que merece atención y explicación. Para comprenderlo, se debe hablar del *Triunfo* y comentar su trama. En el *Triunfo de Amor* de Encina hay dos fases muy determinadas: una introducción en prosa y lo que Encina presenta como el *Triunfo* propiamente. Voy a explicar la trama de la obra y luego se comenzará con el análisis.<sup>2</sup>

La historia, propiamente, comienza cuando el poeta, después de poner de manifiesto que ha servido lealmente al Amor, deja saber que se quedó dormido y le despertó el Deseo, que es un enviado del Amor. Deseo le lleva a una gran sierra donde se halla la casa de Libertad. De allí van a la casa de Razón, que tiene a Sensualidad como portera, y más tarde a casa de Ventura, donde encuentran a la Noche con sus tres hijas: Cloto, Laquesis y Atropos. Laquesis le da al poeta una carta de Amor y le dice que se apresure.

El poeta llega entonces a un bosque de arrayanes en donde encuentra a prisioneros de Amor que sufren. Llega a la casa de Amor, que es un castillo, y se enfatiza que los que como él portaban una carta están inmunes al dolor. Después de pasar el río del Olvido, del que no bebe siguiendo el consejo de Deseo, entra en una sala llena de gente donde tocan música. Allí hay personajes famosos de la antigüedad y grandes señores, además de Prudencia, Hermosura, Fortaleza y Liberalidad, con Venus y Cupido. El poeta encuentra a Amor y le besa la mano. En un ambiente de canto y baile, se describe minuciosamente la escena en general, destacando la descripción de Amor como un galán, sin armas ni flechas. Finalmente, todo acaba con la llegada de Febo. El poeta se encuentra nuevamente en

<sup>1</sup> Explico estas cuestiones con más detalle en el libro *Los Triunfos como género* que actualmente corrijo.

<sup>2</sup> Para el texto del *Triunfo de Amor* de Encina, utilizaré la edición de Pérez Priego. Todos los ejemplos provendrán de esta edición.

su casa y termina pidiendo al lector que corrija la obra.<sup>3</sup> Se trata de 150 estrofas y 1350 versos octosilábicos.

Su relación con Petrarca, en cuanto triunfo, y su lugar dentro de la tradición de este género, son aspectos de los que ya me he ocupado (Recio «Algunas...») y que no voy a repetir. Sin embargo, haré referencia a algunas de estas cuestiones si es necesario. Según se ve por el argumento, el poeta cae en un sueño y es el Deseo el que se le aparece y lo lleva a su gran aventura. La gran aventura son «unas fiestas» (493). Pero no se debe pasar por alto una cuestión estructural que afecta a la manera en que se recrea la ideología del *Triunfo de Amor* de Petrarca y, además, la forma en que se expresa el poeta y se presenta al lector su aventura. Ambos factores dan pie a que se introduzca el elemento erótico y la sensualidad.

Cuando se habla de una cuestión estructural que recrea la ideología del *Triunfo* petrarquesco, me estoy refiriendo a la dedicatoria en prosa a don García de Toledo, hijo de los duques de Alba, que antecede al *Triunfo* de Encina (489-90). Se lee en la página 489: «Comienza el prólogo en el *Triunfo de Amor*, por Juan Del Enzina». Más adelante, específicamente le explica a don García de Toledo: «viendo en vuestra merced muestras de tan virtuosos deseos comenzados ya en poner en obra, acordé dirigirlle y aplicarle este *Triunfo de Amor*, para traerle a la memoria muchas antiguas «estorias» (489-90). Seguidamente, Encina le hace a García de Toledo un resumen de lo que denomina «fición», que comienza así:

Los aquejados pensamientos que a los tristes amadores acompañar suelen, me pusieron tal cuidado, desde el principio de mi mocedad, que jamás de mi memoria passiones enamoradas se partían; y un día, en el mes de mayo, después que el sol se retraxo por dar lugar a la noche, contemplando en amores, deseoso de saber quién más en ellos alcanzar pudiesse, me dormí» (490).

El poeta confiesa que no se partían de su memoria «pasiones enamoradas» y que, enamorado, o si se prefiere, sintiendo amor, es decir, «contemplando en amores», deseaba saber más del Amor y que entonces se durmió. Después sigue con el argumento como se resumió hace ya unos párrafos, pero se detiene en el festejo de Venus y su hijo en el Castillo. Luego comienzan los versos, a los que se les llama *Triunfo de Amor*. El detenerse en el festejo, puede tomarse como un acto deliberado por parte de Encina para llamar a la curiosidad a su lector. Pero además de resumir elementos del *Triunfo* de Petrarca en ese prólogo, no hay duda que Encina establece desde el principio un juego erótico entre deseo y virtud:

«...y fue mi sueño tan breve que poco lugar tuvieron mis miembros de descansar, porque el codicioso Deseo, de parte del dios Cupido, muy apresuradamente me llamava para que gozar pudiesse de unas fiestas que en sus palacios aquella noche se celebravan» (490).

<sup>3</sup> Esta obra de Encina ha sido estrechamente relacionada (por el uso del octosílabo) con el Infierno de Santillana [Encina 2: 84]. Me parece que esa relación es un poco vaga. Para esta obra de Santillana, consúltese la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (225-58).

El juego lo permite el mismo Petrarca que transforma toda una tradición amorosa erótica. Nelly explica muy bien este proceso:

Il était dans l'ordre des choses qu'Aristote s'effaçât devant Platon et que l'«amitié» —ainsi désincarnée— se changeât purement et simplement en amour platonique, aussitôt que la Renaissance eut commencé à répandre dans le monde occidental les théories du *Banquet*. Le néo-platonisme (italien et français) se conjuguant bientôt avec le *Pétrarquisme*, mit en faveur une formule idéale de communion amoureuse, plus vertueuse encore, en un certain sens, que celle que les troubadours avaient imaginée, mais beaucoup trop parfaite aussi pour être l'«amour». D'ailleurs elle ne constituait plus, à vrai dire, un approfondissement utile de cette notion de fusion spirituelle que l'érotique provençale avait définitivement fondée sur l'*union des esprits et des corps*. En la réduisant à une communion idéale, elle paraissait même s'opposer à l'évolution naturelle du sentiment d'amour et ramener la passion à un simple jeu intellectuel (332).

El juego, pues, viene de lejos y permite esa controversia de virtud y deseo. Encina lo sabe aprovechar. Siguiendo con el poema de Encina, anteriormente, le había dicho a don García de Toledo que había dado «muestras de tan virtuosos desseos» en tono de halago y admiración, ponderando su persona. No obstante, en el *Triunfo*, Encina no parece estar muy interesado en dejar pasar las pompas y los placeres. En realidad, es el Amor quien le llama para disfrutar de las fiestas y no niega que tuviera pensamientos «amorosos», «de mi memoria passiones enamoradas» desde muy joven. Encina reiterará toda esta connotación erótica a lo largo de los versos. Lo que hace es que recrea a Petrarca y a partir de ahí, ya en los versos, comienza a desarrollar lo que le interesa que es el mundo del deseo. El tema de la fiesta también es interesante y viene de una larga tradición erótica (Nelly 38-40). Petrarca cambia su connotación.

No obstante, como conoce bien a su modelo, veremos como lo erótico aparece camuflado o muy artificiosamente presentado. Logra así Encina una pequeña obra de arte.<sup>4</sup> La recreación de la tradición, en este caso, se basa en el sueño, de carácter evidentemente erótico y se desarrolla en el resto del *Triunfo*, en el desfile, en la parte narrativa.

El sueño puede ser utilizado de diferentes formas. Como muy bien explica Acebrón Ruiz:

En definitiva, lo onírico se trivializa al tiempo que se amplían sus posibilidades al servicio de la estrategia narrativa y de la tópica. Este proceso conoce un pe-

<sup>4</sup> Teniendo en mente esta obra no me parece apropiado llamar triunfo de Amor a un auto en donde el principal personaje es el Amor, tal como ha hecho Aliprandini. De esta cuestión, el género triunfo y el drama, la festividad y lo carnavalesco, trato en un próximo trabajo que saldrá en *Revista Poética Medieval*, aunque ya lo apunté en mi libro *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá Universidad de Alcalá, 1996: 3. Creo que la edición de Perez Priego de la obra es más apropiada y se ajusta más a los manuscritos. Quizá se utilizó *Triunfo de Amor* por razones editoriales o por una confusión en relación al género.

riodo de singular efervescencia en el siglo xv (...). Los sueños llegan a las ficciones del otoño de la Edad Media desasiéndose de componentes conflictivos. Objeto durante siglos de la cruzada antisupersticiosa, los sueños pueden ser sueños para la literatura una vez desactivada (o, por lo menos, controlada) su carga heterodoxa y reducidos a la categoría de fantasía inocua. De forma parecida a como lo sagrado deviene un juego cuando una comunidad abandona un rito porque la creencia que lo animaba ha dejado de tener vigencia, y ese rito se transforma en una actividad lúdica que a menudo pervive solamente entre la población infantil, la rica cultura onírica (de manera especial su vertiente mántica) que dejó en herencia en mundo precristiano es, merced al celoso afán de los autores eclesiásticos, materia de lucimiento literario para los ingenios de los siglos xv y xvi (173-74).

Acebrón Ruiz pasa a poner una serie de ejemplos de poetas del xv y xvi que han utilizado el sueño. Encina, aunque no es mencionado, es uno de esos autores. Sus explicaciones en relación a la función del sueño dentro de una determinada obra, se ajustan perfectamente a lo que aquí se analiza.

Por otra parte, esa naturaleza narrativa que Petrarca ofrece en su desfile, proporciona a los autores del xv, tanto en verso como en prosa, la recreación de distintas formas. Veremos cómo la relación aquí, en Encina, se acerca al mundo dramático, al mundo del teatro y se presenta un panorama carnavalesco y de festejo. Con esto no contradigo lo que expliqué en mi anterior trabajo (Recio «Algunas...»), sino que profundizo en ello.<sup>5</sup> Lo que hay que dejar en claro es que Encina presenta, a través de su sueño, un mundo que, aunque erótico, no se aparta de Petrarca, no pertenece a la tradición ovidiana. Es un caso muy similar al de *Curial y Güelfa*, muy bien explicado por Butiñá:

La diosa principal, Venus, se aparece en el sueño recién citado a Güelfa, mandándole amar a Curial e hiriéndola por medio de su hijo Cupido. El sueño y la fiesta consiguiente, onírica también, son importantísimos, pues constituyen el triunfo de amor (...). Volviendo a la rehabilitación de la familia de divinidades del amor, vemos que viene acompañada por dos citas de Dante (III 61, 67), deshaciendo la mala fama de aquella saga; o sea que, al fin y al cabo, lo que hace el autor es cristianizar las fórmulas paganizantes y aliviar la carga pecaminosa y antinaturalista que acompañaba en épocas más oscuras a la virtud del amor, la cual ahora se retoma esplendorosamente y con éxito. Ahí se encierra también la verdadera rectificación a la doctrina petrarquesca, que ya iniciara Metge (52-53).

La doctrina de Petrarca y la forma concreta de *I Trionfi*, según acabamos de comprobar, se puede «camuflar», «recrear», de distintas formas. En el caso de Encina no se menciona a Dante, y ahora vamos a ver cómo lo erótico es tratado por este autor, sin llegar a concebir una obra «paganizante, de carga pecaminosa y antinaturalista».

<sup>5</sup> En un capítulo de mi libro, *Los Triunfos como género*, hablo del carnaval en los triunfos y de ese tono de festividad.

Una vez establecida su condición de enamorado, deseoso de saber más sobre el amor y de tener experiencias, en el apartado «Propone», el poeta (llamo así al protagonista del *Triunfo* de Encina) se declara deudor del dios Amor, y nos dice que quiere escribir sobre las mercedes infinitas recibidas (491). En el apartado «Invoca», que sigue al anterior, invoca a Venus y a Cupido. A Venus le pide ayuda para escribir y le suplica que no «le niegue sus favores» (492). A Cupido le dice que se declara su siervo pues nunca huye de «sus encendidos fuegos»; le ruega, además, que no le menosprecie (492).

A partir de ahí comienza un nuevo apartado que Encina llama «Narra», es decir, el verdadero comienzo de la obra. Lo interesante es que lo llama «Narra», o sea, narración, es decir, el desfile y, dentro de esa narración insertada en el viaje que es en definitiva el desfile, aparecerán los distintos apartados que le dan el tono erótico a su poema. Nos demuestra así Encina que sabía muy bien que la característica moldeable, tanto en verso como en prosa, es el desfile narrativo de Petrarca, desfile que no existe en el *Triunfo de Amor* de Ovidio, pues en Ovidio se reduce a una suposición (Recio, *Petrarca en...*: 5). Pero el encuentro en sueños con un personaje que hace que el protagonista viaje y vea diferentes situaciones es muy antiguo, está en *El sueño de Escipión* de Cicerón (*El sueño literario...*: 30-31) y, de una manera dialogada en *El sueño* de Metge. Petrarca cristianiza, o si se prefiere, «despaganiza» una estructura que nació en Grecia y que los latinos llevaron a su gran esplendor. En la antigua Grecia, este tipo de composiciones laudatorias iban acompañadas de festejos y música, eran grandes carnavales que con el paso del tiempo se modificaron (Recio, *Petrarca en...*: 3). Hablar de carnaval y triunfo, sin darse cuenta de su verdadera dimensión, es un error. Encina lo sabía y por eso veremos cómo, a pesar de la pompa y del boato, del festejo, no rompe con Petrarca, como *Curial y Güelfa*, aunque sin basarse en ninguna cita de Dante.<sup>6</sup>

Después de reiterar, ahora en verso, que desde muy joven sirvió incondicionalmente al Amor, en la tercera estrofa (493) dice que muy cansado se durmió, y que alguien le llamó: «me dormí de muy cansado y acordóme no sé quién» (vv.61-63). Era una sombra que le habló de esta manera:

«No temas, no, que soy yo;  
levanta con fuerças prestas,  
iremos ver unas fiestas  
que de amores hazen oy».  
Y acabado que propuso  
la habla que començó,  
una corona me puso  
y, porque me vio confuso,  
tal razón della me dio (493).

Además de anunciarle que habrá unas fiestas, la sombra le dice que se le en-  
vía una corona y que:

<sup>6</sup> Desarrollo el tema en el trabajo que aparecerá en la Revista Poética Medieval: «Festejo y carnaval: la poética de los triunfos en su dimensión dramática».

«Zafiros y diamantes  
son éstos desta corona  
que te envía la persona  
de aquel dios de los amantes;  
él me la dio porque veas  
quánto tus cosas procuro  
y en señal, porque me creas,  
que verás lo que desseas  
y te bolverás seguro» (493).

La corona con sus piedras preciosas y el poder que representa, tienta al poeta que sufre atemorizado y se siente perturbado al no saber quién le habla. Directamente se dirige entonces a la sombra y le dice que se deje ver y que le diga quién es. Es cuando aparece en el poema *Deseo* que es el enviado del dios Amor, pues Amor le quiere mostrar al poeta su fama «como buen amigo» (495). La idea de Amor está claramente expresada unos versos más abajo:

y que luego caminasse  
porque muy mejor gozasse  
de las fiestas y su gloria (495).

La idea del placer, del gozo son evidentes y van formando un mundo sensual y erótico. No obstante, Encina, sin renunciar a ese mundo, sin citar a Dante, lleva a cabo un juego que es el que permite relacionarlo con el modelo, Petrarca.

Encina excusa la debilidad del poeta cuando pone en su boca las siguientes palabras unas estrofas adelante, en el apartado «Comparación». Declara el poeta que está muy confundido, que no sabe si sueña o no, que siente temor y que está atónito y en la estrofa que le sigue declara:

Aquexado de tal guerra  
sin saber adónde estava,  
si dormía, si velava,  
si estava en cielo, si en tierra,  
la color toda mudada,  
sin tener esfuerzo alguno,  
yo no osava decir nada,  
como quando fue tornada  
muger la vaca de Juno (494).

Presenta al poeta como un virtuoso que es tentado, forzado y establece así su juego erótico con el lector presentando por un lado esta lucha interior y por otro el poder del placer, la debilidad del poeta que, en definitiva, es un espectador. Caso diferente es el protagonista de la interesante obra *Sueño de Polífilo* de Francesco Colonna. En un sueño (del cual el protagonista despierta disgustado), Polífilo se encuentra con su amada y leemos lo siguiente:



Y abrazando mi cuello con sus brazos lácteos e inmaculados, me estrechó y me besó, mordiéndome suavemente con su boca de coral. Y yo, sintiéndome morir, le devolví el beso con la lengua dulce y húmeda y, transportado por una extrema dulzura, le di al besarla un mordisco más dulce que la miel, mientras que ella, cada vez más excitada, se colgaba de mí como una guirnalda, estrechándose entre sus brazos (721).

Contrasta este protagonista y estas situaciones con lo que nos presenta Encina. Su protagonista siempre describe y desea pero no tiene experiencias. Como nos dice en el prólogo y nos demuestra al seguir a Deseo, le encantaría experimentar pasiones, pero en eso se queda: en una ansiedad. El poeta de Encina, se acerca más a la actitud de Güelfa, cuando en sueños se le aparece Cupido y se realza su figura ante el estupor de Güelfa y no pasa nada más (327-28). Sabemos por Butiñá que no puede ser de otra manera al estar la obra tan dentro de la corriente petrarquista.

En los siguientes versos vemos al poeta en lucha consigo mismo, concededor del poder del Deseo y la fuerza del dios Amor:

O, mi Deseo!, dó vienes?  
 Qué gran ventura que oviste!  
 Sabes ser alegre y triste,  
 sabes de males y bienes.  
 O cuidado deseoso,  
 desseo que nunca aflojas,  
 pena de un penar penoso,  
 pensamiento congoxoso,  
 congoxa de mil congoxas (496).

Y aunque en la siguiente estrofa acepta irse con Deseo, especifica que lo hace atemorizado. Es entonces cuando el poeta aparece como «forzado» y en la siguiente estrofa (vs. 199-207) afirma:

No con falta de temor  
 yo me levanté muy presto,  
 mostrando esfuerzo en mi gesto  
 le dixé: «Vamos, señor».  
 Él me tomó por la mano  
 como a quien bien conocía,  
 y de un salto muy liviano  
 me llevó muy libre y sano  
 en un carro que traía (497).

Dejando a un lado las características del triunfo que ya analicé, lo que se debe destacar es lo bien que Encina prepara el terreno para la fiesta y lo que se puede considerar poco ortodoxo con respecto a la ideología de Petrarca. Aparte del conceptismo propio de la poesía de aquel momento, el poeta se presenta levantándose muy presto pero mostrando «esfuerzo» en su cara. Se establece la lu-

cha interior y la alegoría continúa cuando Deseo le explica que en el placer o elección de placer existe la libertad, que no está subyugada la voluntad (498).

Sigue Encina presentando a su poeta como un personaje confundido, que llega hasta la casa de Razón y que pasa de largo, pero no sin congoja. Se produce entonces una conversación sobre sus vidas (la del poeta y del Deseo) «bien como de hermano a hermano» (499). Cobra una dimensión importante el diálogo en la obra, siguiendo la tradición de Dante, Petrarca y en prosa de Metge en *Lo somni*. Hay que especificar que, en este último, no existe ni viaje ni un escenario en donde el poeta se admire de cuanto ve (*El sueño literario...*: 58-61). No bastante, a través del diálogo, vemos cómo en prosa se recrea el sueño como utensilio literario que sirve como base para exponer una ideología determinada:

El sueño de Metge se reduce por tanto al diálogo que mantiene sucesivamente con los tres personajes. Ni viaje al otro mundo, ni admiración ante un escenario maravilloso vamos a encontrar en este sueño. Orfeo describe y habla largamente de los infiernos, pero recordemos que Metge en ningún momento se traslada allí. Sí que parece, en cambio, el resto de ingredientes habituales. Juan I va a ser una especie de guía espiritual de la conversión de Metge, que se nos ofrece en los dos primeros diálogos, representando el típico papel de mensajero o enviado del cielo que aparece siempre en este tipo de ficciones (como Beatriz o Virgilio en la *Divina Comedia*, Filosofía en la *Consolación* de Boecio o el mismísimo San Agustín en el *Secretum* de Petrarca). La aparición de personajes conocidos en vida que ya murieron, erigiéndose en maestros del que sueña, con el habitual asombro y admiración por parte de éste, va a convertirse en un elemento habitual que veremos repetido en el *Somnium* (1532) de Juan Maldonado, entre otros textos (60).

Por otra parte, el juego se va debilitando cuando, llegados a la sierra, dejan el carro a un lado y aparece «Sensualidad», introduciendo a Laquesis que le da la carta para que vaya presto a la fiesta y le reprocha que se ha tardado ya mucho. Laquesis le da seguridad diciéndole que no piense que se equivoca, que siga adelante (500-02). Encina presenta a su poeta cada vez más forzado por Deseo, por Sensualidad y por Laquesis para su encuentro con el Amor a la llegada a la fiesta. Pero fijémonos que aunque el poeta lo desea, Encina lo presenta como un ser desorientado que hace lo que hace por su debilidad espiritual. A partir de ahí aparecen los amadores en pena y el poeta se siente aterrado:

Ya yo mesmo no era mío,  
 los sentidos muy turbados,  
 los cabellos erizados,  
 lleno de un sudor muy frío;  
 la color se me mudava  
 con visiones de mil artes  
 y temblava y desmayava,  
 mas assí tal qual estava  
 yo mirava a todas partes (503-04).

Sigue con el desfile de tristes amadores y finalmente llegan al castillo, la casa de Amor (507). Al final saca la carta que le dio Laquesis y es una invitación para entrar a la sala de fiestas del castillo (513). En esa sala de fiestas encontrará comida, lujos, amadores que disfrutaban y en lugar de «libertad», aparece «Liberalidad» (520). Su presencia es importante. Lo que puede parecer un desvío hacia la ideología del modelo, de Petrarca, es todo lo contrario. Liberalidad, con gran autoridad trae consigo a una serie de amadores: Alejandro Magno, Cleopatra. A todos Liberalidad les daba dones diversos y estaban muy contentos. A Filipo se le tacha de muy liberal. Encina describe a los personajes que su poeta ve, pero desde un punto de vista en realidad ortodoxo. Se puede comprobar cuando el Amor lo reconoce y, a pesar del toque erótico al quedar «muy encendido», siente vergüenza:

Yo quedé muy encendido,  
empachado y vergonzoso,  
y él passósse, muy pomposo,  
muy galán y muy polido.

Contrasta el trato que se le da a la figura del poeta con el abierto erotismo con que se describe la figura de Amor. Se destaca su belleza y sus galas, y se aumenta esta atmósfera con el encanto de Venus (524-25). Cuando comienzan a bailar se produce el momento más sensual y lo erótico se une a una gran sensualidad. La música es un elemento básico para crear una atmósfera sensual y erótica. Acebrón Ruiz lo explica muy bien, relacionando música y sueño:

La música completa el cuadro idílico con armonías suaves y dulces que proporcionan deleite a los oídos y favorecen el sueño: el canto de los pájaros, el murmullo de las fuentes, los sonos de un instrumento, el zumbido de abejas, elogiados por Horacio y Virgilio (229-30).

Si bien el crítico trata de la música como elemento que ayuda al sueño, no es menos cierto que, dentro del mismo, dentro del sueño, el «deleite» se incrementa con la música.

Culmina todo este ambiente erótico y de llamada a los sentidos con la cena, pues de esta forma se llama a los placeres. Sin embargo, Encina se cuida mucho de que su poeta sea un mero espectador que se asombra y que sufre. Pienso que esta acción de ver y no ser partícipe, es de un erotismo tremendo porque el poeta sigue sin dejarse llevar por sus instintos, contenido en su deseo. Cara a la tradición de la ideología poética, Encina demuestra así la habilidad de no alejarse de su modelo. Presenta un mundo que sabe que Petrarca no admite, sin embargo, su personaje sólo lo describe. En esa cena «andaban muy liberales» y todos disfrutaban (532). Muy significativos son los oficiales y sirvientes de Amor, los que atienden la cena y a los invitados:

Era Deleite el copero,  
y el trinchante Atrevimiento;  
secretario el pensamiento,  
y el Secreto, el camarero (533)

Al llegar el día todo se desvanece y el poeta «encendido como brasa», se ve en su casa de nuevo, muy a su pesar. Todo el erotismo está aquí, en esa vuelta, como cuando era joven y tenía «passiones enamoradas». Al igual que entonces, todo se quedaba ahí: en un deseo que no se cumple y el triunfo entero es un juego que sirve para poner de manifiesto no sólo el poder del amor sino todo un andamiaje que recrea, dentro de la tradición, la tradición triunfal petrarquesca. Por eso, el verso que aparece en el apartado «Fin» es significativo: «déxolo a quien más entienda»:

Si callarme consintiera  
la fuerça de mi afición,  
en aquesta tal ficción  
partido callarme fuera;  
mas, según razón requiere,  
décholo a quien más entienda:  
si merced hazerme quiere,  
lo que mal le pareciere  
no lo dexe sin enmienda (534).

Se une así el final con la situación expresada en el prólogo, y se presenta un mundo erótico en donde la base de todo es la represión, el deseo no cumplido aunque conocido y querido. El poeta de Encina, encendido, aturdido y observador, introduce al lector en un mundo de amor que resulta muy atractivo y que él quiere hacer suyo pero no lo consigue. Sin citar a Dante, como ya dije, este es el modo en que Encina no rompe con la ideología del original. El que todo suceda en un sueño aumenta la carga erótica de la obra, dadas las circunstancias que el protagonista expone.

Sencillamente puede decirse que el protagonista del *Triunfo*, desde un punto de vista erótico-sexual, es lo que llamamos vulgarmente un reprimido. Aunque en apariencia Encina coquetee con la tradición clásica, no es cierto. No profundizar sobre estas cuestiones del género triunfo, ha llevado a muchas confusiones a los críticos en lo que a tradición literaria se refiere. La recreación poética que lleva a cabo Encina, basada en el sueño, un sueño erótico muy particular, ha pasado inadvertida. Estas ideas de Bataille, ayudan a comprender el erotismo que nos presenta con su personaje en el *Triunfo* Encina:

El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca *fuera* un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a la *interioridad* del deseo (...). El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. *El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser* (33).

También hay que tener en cuenta las explicaciones de Myriam Díaz-Diocaretz:

El erotismo, visto en sus relaciones con el poder, se manifiesta en sus distintas proyecciones que permiten distinguir, por ejemplo, en contextos de lo prohi-

bido, entre mecanismos culturales de la heterodoxia y la blas femia, por un lado, y por otro, en la formación de discursos epistémicos constituidos como «lo imaginario erótico romántico» (6).

Se entiende mejor así lo que durante el trabajo hemos llamado la lucha interior del protagonista y la recreación con respecto a la tradición a la que pertenece. No existe un lenguaje erótico explícito como en Juan Ruiz (*El lenguaje erótico medieval...1988*), son distintas tradiciones, pero sí se crea el ambiente erótico y sensual con elementos como: el poeta deseoso, la música, la cena, la carta de Laquesis, la fiesta y el artificio de ponerlo todo bajo un sueño después de decirnos en un prólogo que siempre sintió «passiones enamoradas», según ya hemos visto.

Sin embargo, queda algo por explicar. ¿Por qué Encina lleva a cabo este juego y presenta de esta forma su *Triunfo de Amor*? Cuando al principio del trabajo se habló de «público», no fue en balde. Estas composiciones estaban de moda y la mezcla de tradiciones, especialmente las relacionadas con el Amor, eran muy del gusto de los lectores y proliferaban. La moda literaria, al igual que hoy en día, es un factor decisivo en la producción que nos ha quedado de aquella época.<sup>7</sup>

Por otra parte el que llame a la obra «ficción», tanto en el prólogo, como en los versos del final, ya indica que estamos ante una recreación con todas sus consecuencias: manipulación consciente del modelo, acercamiento o alejamiento del mismo, cambio de tradición literaria. Se me ocurre pensar que un escritor como Encina, prolífico en teatro (*La poesía amatoria...1972*), gustaría de este tipo de juego con el sueño y el erotismo, enmarcado en un desfile de características dramáticas.<sup>8</sup> A fin de cuentas, Petrarca en su *Triunfo de Amor*, y más concretamente en el capítulo IV, presenta a su personaje herido, encendido por Amor, partiendo de esa condición psicológica del amante, para extenderse en narrar los efectos de la introspección amorosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEBRÓN RUIZ, Julián. *Sueño y ensueños en la literatura castellana medieval y del siglo XVI*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004.
- ALATORRE, Antonio. *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- BUTIÑÁ, Julia. «Sobre las versiones de clásicos catalanes: el *Curial e Güelfa* y *Lo somni*». *Traducción, (sub)versión, transcreación*. Eds. Assumpta Camps, Jacqueline A. Hurlley y Ana Moya. Barcelona: PPU, 2005. 39-63.

<sup>7</sup> Amplio esta cuestión en *Los triunfos como género*.

<sup>8</sup> El tema lo amplió en el trabajo señalado arriba y en el libro que reviso, *Los Triunfos como género*.

- CICERÓN, Marco Tulio. *El sueño de Escipión*. Barcelona: Quaderns Crema, 2004.
- COLONNA, Francesco. *Sueño de Polífilo*. Ed. Pilar Pedraza. Barcelona: Quaderns Crema, 1999.
- Curial e Güelfa*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam e Iris M. ZAVALA, coords. *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid: Tuero, 1992.
- ENCINA, Juan del. *Obra completa*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. 2 vols. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- . *Teatro*. Ed. Alberto del Río. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Triunfo de Amor. Égloga de Plácida y Vitoriano*. Ed. Luisa de Aliprandini. Madrid: Akal, 1995.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa. *El sueño literario en España*. Madrid: Cátedra, 1999.
- METGE, Bernat. *El sueño*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1985.
- NELLY, René. *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Édouard Privat, 1963.
- PETRARCA, Francesco. *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli Abbozzi*. Milano: Mondadori, 1996.
- RECIO, Roxana. «Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de Amor* del Juan del Encina». *Hispanófila* 109 (Septiembre 1993): 1-10.
- . *Petrarca en la Península Ibérica*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- REYNAL, Vicente. *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*. Madrid: Playor, 1988.
- VAN BEYSTERVERELDT, Antony. *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Ínsula, 1972.