

Juan del Encina y Juan de Mena: metadiscursividad y magisterio simbólico

DANIELA CAPRA
Università di Modena e Reggio Emilia

La figura poética de Juan del Encina se ha considerado desde varias perspectivas a lo largo de los años y en los estudios de las últimas décadas han primado los aspectos que subrayaban la novedad de su obra, particularmente el teatro; la misma traducción de las *Bucólicas* de Virgilio ha llamado la atención con valoraciones positivas por parte de la crítica¹. Esta orientación, posiblemente, ha dejado en la sombra facetas de la producción poética enciniana que precedentemente formaban en mayor medida parte constitutiva de la imagen del poeta; entre ellas, una de no poca importancia es su vinculación con la literatura castellana previa. En este trabajo nos proponemos indagar este aspecto de la poesía enciniana; más precisamente, queremos fijar nuestra atención en la relación entre su poesía y la del gran poeta del siglo XV, el cordobés Juan de Mena. En efecto, este poeta, como habrá ocasión de perfilar más adelante, se presenta como la figura más preminente de la poesía castellana, una especie de 'poeta laureato' del parnaso ibérico.

Es a finales del mismo siglo en que vivió Mena cuando el joven Juan de Fermoselle, o Juan del Encina, intenta abrirse camino en Salamanca y consigue entrar al servicio de los duques de Alba, a los que dedica la mayoría de sus obras de esta época y en cuya corte se representan las primeras piezas teatrales -primeras del poeta y también casi de la historia literaria en lengua castellana-, antes de intentar dar otro paso más, hacia la corte real. Su deseo de éxito personal y literario queda manifiesto con la lectura del Prólogo a la primera edición de su *Cancionero* (1496), una de las primeras obras originales castellanas impresas en la Península; su estrategia para conseguirlo está ligada a su proyecto poético.

Autor polifacético, escribió obras religiosas y profanas -tanto de estilo amoroso-cancioneril como burlesco-, piezas teatrales para celebraciones festivas cortesanas y obras graves, como la *Tragedia trobada a la dolorosa muerte del príncipe don Juan* y la *Trivagia* o *Viage a Jerusalén*. Tradujo, además, las *Bucólicas* de Virgilio al castellano, obra esta que no solo constituye la primera traducción integral, sino también la primera que utiliza la versificación. Es probable que esta se llevara a cabo en parte ya en los años pasados en la Universidad, quizás como ejercicio poético al tiempo que traductivo; en esos mismos años, estaría escribiendo sus poemas y mientras tanto buscaba para sí un *modus vivendi* que, sabemos, no pudo ser el puesto de maestro de coro en la Catedral, sino que fue, finalmente, el de poeta en la corte de los Duques de Alba.

¹ La bibliografía acerca de este autor ha alcanzado ingentes proporciones, que impiden que en estas páginas se lleve a cabo un panorama, siquiera sumario, de las líneas de investigación adoptadas por la crítica. A lo largo del presente trabajo citaremos tan solo aquellas obras que guardan alguna relación con los planteamientos que aquí proponemos. En cuanto a la "traslación" virgiliana, véanse al menos Jeremy Lawrance, 1999, John K. Walsh, 1989, Carlos Alvar, 2000 y Daniela Capra, 2000.

Su *Cancionero* (1496) es un muestrario de los intereses poéticos de lo que podemos considerar como una primera etapa del poeta, la más prolífica y creativa, ya que sucesivamente su producción no fue tan abundante ni tan innovativa, habida cuenta de que la mencionada colección poética ya contiene en ciernes temas y motivos que seguirá desarrollando en parte en lo sucesivo y que la misma tradición literaria subsiguiente aprovechará. El contacto directo con la cultura y las tradiciones discursivas italianas –máxime en cuanto a teatro cortesano– ofrecerá, por supuesto, importantes aportaciones para el desarrollo de sus piezas de teatro².

Como corresponde a todo poeta de corte, la poesía amorosa cancioneril constituye un aspecto central de la actividad creadora. La noción de creación hay que entenderla *cum grano salis* en el ámbito de la poesía cancioneril, ya que se trata de un género cuyos precisos códigos formales y temáticos están fijados por la tradición previa, y esta necesaria adhesión deja al poeta la difícil tarea de encontrar un espacio propio en un discurso con pautas prefijadas. Sin entrar en el mérito de cuestiones ligadas a la calidad de los poemas cancioneriles encinianos –no pertinente en nuestro horizonte crítico–, nos parece que lo que sí resulta notable es la ‘aplicación’ del modelo cancioneril a otras obras o a parte de ellas, como el teatro, la traducción de las *Bucólicas*³ y el *Triunfo de Amor*⁴.

En otras palabras, lo que el poeta salmantino hace en algunas partes de los textos mencionados es transferir modalidades expresivas y discursivas propias de la poesía amorosa cortesana a otros géneros. La misma estrategia se observa también, en cierto sentido, en el género de la novela sentimental, que convierte en prosa narrativa el tema, declinado por la poesía, de la imposibilidad del amor⁵; lo notable de la operación enciniana es que esta misma idea de ‘aplicación’, de ‘transferencia’, es lo que sustenta una buena parte de su producción poética.

Eso se ve claramente en su versión del texto virgiliano, donde es el mismo poeta el que utiliza el participio *aplicado* para referirse a la operación que lleva a cabo en la

² Son muchas las contribuciones que ponderan este aspecto, y no totalmente concordes. Véanse los ensayos editados en Jeanne Battesti-Pelegrin y Georges Ulysse, 1990 y las páginas que al tema le dedica Miguel Ángel Pérez Priego 1991, con relativa bibliografía.

³ El teatro, siendo la forma artística más estudiada de la producción enciniana, hace superflua una comprobación por nuestra parte (sobre el tema véanse Antonie van Beysterveldt, 1972, J. Battesti-Pelegrin, 1987 y Françoise Maurizi, 2008); quizá valga la pena, en cambio, dar una breve muestra de ello en las otras obras mencionadas. En lo tocante a la traducción del primer poema extenso de Virgilio, léanse los siguientes versos, a manera de ejemplo: “Mas yo, triste, sin consuelo,/ con recelo,/ en ti mi memoria puesta,/ ándome toda la siesta/ por mi duelo/ y aun de noche me desvelo/ porque favor no poseo/ [...]” (égloga II, vv. 49-55). Se trata de una breve expansión respecto al texto original latino en que Coridón se queja por la crueldad de Alexis, donde el yo poético utiliza tonos y términos presentes en la tradición discursiva cancioneril. La traducción enciniana, por otra parte, incide de manera sustancial en esta égloga, transformando la pasión homoerótica del pastor virgiliano en la devoción y profunda admiración del mismo Encina hacia su rey; en algunos lugares del texto, sin embargo, Encina no se aleja del original lo bastante como para no dejar entrever un sentimiento de amor hacia él, como en los versos citados arriba.

⁴ Este *Triunfo*, en versos octosílabos, se centra en la celebración del poder del amor con descripciones simbólicas de su corte y sus adeptos y deja menos espacio a la vertiente negativa, la del rechazo amoroso y del sufrimiento del enamorado. La dicha de estos amantes es la misma que describe Juan Rodríguez del Padrón en el *Sierro libre de amor*: “Pasados de la trabajosa vida a la perpetua gloria que poseen los leales amadores, aquellos que por bien amar son coronados del alto Cupido [...] tienen las primeras sillas a la diestra de su madre la deessa” (tomo la cita de Otis Green, 1949). En la obra enciniana, es la alegoría del bosque poblado de amantes infelices (emblemáticamente representados por personajes ilustres) lo que sustenta la idea prototípica del enamorado cortés en perenne sufrimiento, mientras que el resto del poema celebra las dichas del amor.

⁵ La cuestión ha sido ampliamente tratada: cf. Alan Deyermond, 1993 y Carmen Parrilla, 1999.

traducción y por medio de la misma, a saber, alabar a los Reyes Católicos, dedicatarios de la obra, introduciéndolos como personajes en el texto que traduce. Así, las situaciones y los personajes de las églogas del poeta mantuano pasan al texto castellano con una doble identidad: siguen siendo (en buena parte) los mismos y contemporáneamente son también otra cosa, o sea acontecimientos históricos del siglo XV castellano y personajes ilustres de esa época. Este juego de alusiones y superposiciones se lleva a cabo en grados diferentes a lo largo del texto, de lo que resultan églogas o partes de ellas más fieles al texto original y otras abiertamente distintas; hay, además, casos extremos de supresiones o añadidos de versos, y églogas donde el texto traducido es bastante fiel al original y la *aplicación* se encuentra solo en el *Argumento* que la introduce. Encina, en efecto, sabe que “muchas razones avrá que no se puedan traer a propósito” y por tanto “aquellas tales, según dice Servio, avémoslas de tomar como razones pastoriles assí simplemente dichas” (Encina, 1978: 223); esa afirmación del comentarista de Virgilio autoriza a Encina a intervenir en el texto a su discreción; o –matizando un poco– se puede reconocer que Encina se apoya en Servio para llevar a cabo su *aplicación*, que sabe arbitraria, ya que, cualquiera que fuera la lectura enciniana de la obra virgiliana (alegórica o literal), es evidente que lo que él propone va más allá de una lectura alegórica consentida por el texto. El esquema interpretativo que impone el poeta salmantino coloca a Fernando e Isabel en el rol de Augusto y por consiguiente a él le toca el de Virgilio.

La mención directa del que fue quizás el más conocido comentarista del poeta latino nos da a entender que la lectura alegórica de Virgilio seguía siendo una opción viable a finales del siglo XV. Sin embargo, Encina se apoya también, como hace constar en uno de los *Prólogos* a su versión de las *Bucólicas*, en otro comentarista, Elio Donato, y más precisamente en su teoría de las tres grandes obras virgilianas como una representación de las tres edades del mundo: en los albores de la civilización, los hombres eran pastores; más tarde, aprendieron a cultivar la tierra y finalmente fueron guerreros. Al mismo tiempo, las tres obras virgilianas se colocan, desde el punto de vista estilístico, en una escala ascendiente, que parte del estilo *humilis* para llegar al grave. Es la llamada *rota Virgilii*, de la que Encina se apropia intentando elevar su canto a lo largo de su carrera poética.

Una manifestación del estilo elevado es para Juan del Encina el uso del verso de doce sílabas en oposición al de ocho. Que el *arte mayor* tuviese un prestigio superior al *arte menor* para los poetas de mediados del siglo está fuera de duda⁶, como lo está el hecho de que existieran reglas de adecuación del estilo al tema y a los personajes de la obra. Bien lo sabía Juan de Mena, que en los preámbulos a la *Coronación* y con el apoyo de autoridades como los comentaristas de Dante Alighieri, explica que los estilos son tres, “comedio, sátiro y trágico”; concretamente, “tragedia es dicha la escritura que fabla de altos fechos, e por bravo e sobervio estilo”; el segundo estilo es la sátira, “la naturaleza de la cual escritura e ofiçio reprehende los viçios”; finalmente, “el terçero estilo es comedia, la cual tracta de cosas baxas e pequeñas, e por baxo e omilde estilo,

⁶ Coinciden en este aspecto tanto poetas como hombres de cultura no solo de la época, sino de las décadas posteriores, al considerarlo el verso “más grave y de mayor resonancia”: véanse las enjundiosas páginas dedicadas a la fama póstuma de Mena por María Rosa Lida, 1950.

e comienza en tristes principios e fenescer en alegres fines” (Mena, 1989: 107-108). No por otra razón se llamó *Comedia* esta gran obra de Dante.

Y el mismo poeta salmantino, a pesar de considerar que el estilo de las *Bucólicas* es bajo, recoge la invitación inicial de la *Égloga IV* de Virgilio (“Sicelides Musae, paulo maiora canamus”, ya que más importantes son los temas que el poeta va a tratar allí⁷) y la traslada con dodecasílabos en lugar de los acostumbrados octosílabos (y paralelamente, empleando un lenguaje más elevado). El metro de un poema es, pues, el primer indicador estilístico para Encina, y su ‘evolución’ hacia el *arte mayor* se ha de leer como la realización de su proyecto juvenil de paulatina elevación poética, en conformidad con la teoría de la *rota Virgilia*.

En efecto, si por un lado considera que su traducción está hecha en un “bajo estilo y más conveniente a mi ingenio” (Encina, 1978, t. I: 219), como admite en la dedicatoria de la obra a los Reyes Católicos, por el otro en el mismo lugar ya tiene el propósito de “escribir algo de vuestras istorias en otro estilo más alto”. Mantiene la promesa con su *Triunfo de Fama*, en cuyo prólogo recuerda como “desseando escrevir algo de sus [de los RRCC] muy loables hechos en otro estilo más alto, no se hallava diño para escrevir de tan alta magestad” (Encina, 1978, t. II: 41). La razón de eso era que le faltaba “el suficiente saber que para ello era necesario”, y la forma de alcanzar ese saber no es el estudio, la lectura o la escritura de otras obras, sino una modalidad de la peregrinación, por así decirlo, que le lleva, como en un sueño, a la fuente Castalia, de cuyas aguas bebe, como cuenta a continuación en el mismo prólogo. El *Triunfo de Fama*, pues, es tanto el recuento de cómo el poeta alcanza el “saber” indispensable para llevar a cabo el propósito de alabar a Fernando e Isabel, como la alabanza misma de los monarcas. La voz del poeta se convierte en presencia física en el poema, que suma a la alabanza real una larga narración que contiene también su ‘investidura’ a poeta por parte, claro está, del mayor de todos, Juan de Mena.

Recordemos brevemente la línea narrativa de esta sección del poema: el ‘yo’ poemático, que hay que identificar con el mismo Juan del Encina, ya que luego se le llamará por ese nombre, despierta y se encuentra a los pies del Helicón; sube y se acerca a la fuente Castalia, donde reconoce a las Musas y los mayores poetas antiguos, junto a los cuales están los mayores poetas castellanos, el primero de los cuales es Juan de Mena, que identifica a Juan del Encina y le invita a beber con ellos. Los poetas de la antigüedad son tantos que no se puede hablar de un verdadero canon; contrasta con este dato el escaso número de los modernos (se ha de limitar a la mención de los ya fallecidos, eso sí), lo cual realza el papel del que resulta ser el más importante, Juan de Mena.

Su papel no se limita al de anfitrión en proximidad de la fuente Castalia, sino que continúa a lo largo del poema, ya que el cordobés guía al asombrado Encina por el camino que conduce a la casa de la Fama. Semejante situación narrativa –el yo poético acompañado por otro poeta, más ducho, que le asesora– tiene un precedente en la *Comedia* de Dante, donde Virgilio acompaña al poeta en su largo recorrido, al tiempo que conversa con él sobre muchas y variadas cuestiones (hasta las puertas del

⁷ Parece superfluo insistir en que se trata de la *égloga* que más alegorizaciones ha tenido, incluso en sentido cristiano, a partir de los versos que atañen a la profecía de la Sibila Cumana acerca del *puer*. Por otra parte, la lectura alegórica de Virgilio era común en la época: cf. Domenico Comparetti, 1938, Pedro Cátedra, 1987.

Paraíso, donde no le es permitido entrar, por obvias razones). No queremos llegar a insinuar un paralelo entre Paraíso y Fama, que por otra parte no sería imposible defender con diversas argumentaciones y constituiría la vertiente 'clásica' (necesariamente pagana) enciniana del viaje de Dante, ya que el mundo de referencia del salmantino es aquí el de la antigüedad grecorromana y su mitología. El poema castellano tiene, en el fondo, un propósito más concreto: la alabanza de los monarcas; su estructura, además, no admite divagaciones demasiado amplias, a no ser que se amplíe la sección dedicada a las alabanzas reales. El viaje, pues, se resuelve en pocas estrofas.

En la construcción de este largo poema narrativo en versos dodecasílabos, los dos aspectos –el de autoglorificación y el de la alabanza real– están totalmente imbricados, tanto que los “loables hechos” de los que, finalmente, escribe Encina son los que ve pintados en las paredes de la casa de la Fama, hechos que no podría llegar a ver sin el periplo precedente y la adquisición del ‘saber’. Esa visión, por un lado, le da objetividad a la alabanza, pero al mismo tiempo subraya la preexistencia del encomio mismo, ya que todo éste ya se encontraba allí, historiado en las paredes de la Casa: un *topos humilitatis* extremado, habida cuenta de que es Mena el que sugiere la alabanza a los Reyes Católicos, él, que vivió en la época de Juan II, el padre de la reina Isabel, y construyó su obra mayor como un laberinto ideal, tejido alrededor de la idea de encomiar a su rey. La parte final del poema enciniano constituye su clímax, ya que ahí se realiza su razón de ser, aunque el centro ideal es la búsqueda que le permite al poeta llegar al momento apologético⁸.

En esta operación de inscripción del yo en el poema se puede vislumbrar la misma estrategia de superposición de dos planos diferentes. En efecto, Encina figura como personaje dentro del poema además de ser la voz narrante; es acompañado por Juan de Mena durante su peregrinación que le lleva hasta la Casa de la Fama, donde se enfrentará, ya solo, con las hazañas gloriosas del reciente pasado de sus soberanos entradas ya a formar parte de lo imperituro. Los acontecimientos históricos y biográficos relativos a Fernando e Isabel fundamentan el poema construido para su encomio, y a todo ello se superpone la ficción que permite la elevación cualitativa ‘profesional’ de Encina; bien mirado, no había necesidad intrínseca de justificar de tal forma la calidad de la voz poética, ya que poco tiene que ver con las reales cualidades del poeta, que no por esa razón ha de considerarse mejor. Bien mirado, no había tampoco necesidad alguna de cuestionar su supuesta altura poética, ya que él mismo afirma en un prólogo-dedicatoria que es el alabado el que hace resplandecer con su luz al alabante⁹. Se trata, entonces, de un mero juego de alusiones, de inserción de planos paralelos al histórico-encomiástico, de una invitación al ‘perspectivismo’, o al menos a una lectura no lineal, sino plural, del texto. Es el doble plano de sus primeras églogas teatrales, en las que uno de los personajes es un pastor que es al mismo tiempo el poeta;

⁸ Por otra parte, la descripción verbal de las imágenes pintadas (refinado juego retórico acerca de la noción de *écfrasis*, ya que las tales imágenes solo están en la misma ficción poética enciniana; juego de espejos, espejismo en que Historia y ficción intercambian sus roles una y otra vez) se puede entender como una afirmación de la importancia de la poesía, que al hablar de hechos notables los hace públicos y los difunde.

⁹ “Los que quisieren que sus obras florezcan y estén siempre verdes que no se sequen, a las sombras de tales árboles [los Duques de Alba] las deven poner; y yo, con este desseo y esfuerço, me atreví agora a sacar esta copilación de mis obras [...]” (Encina, I, p. 32). Cf. María Rosa Lida, 1952 para un amplio tratamiento del tema de la fama.

aquí, es como si el plano alegórico y el textual conviviesen ya en el tejido textual. Pero hay todavía otro nivel de superposición.

La centralidad de Mena en el *Triunfo de Fama* también es doble, ya que por un lado su presencia se integra en el texto y forma parte de la misma estructura narrativa, cumpliendo diferentes funciones, y por el otro el poeta aparece como el más autorizado a ofrecer a Encina el simbólico tributo que le capacita a poeatar de forma más elevada. Alrededor de la fuente Castalia estaban también los dos Manrique y el mismo marqués de Santillana, ya 'coronado' por Juan de Mena¹⁰, pero es este último el protagonista de la nueva investidura. Toda la escena recuerda la sección del poema del cordobés dedicada a la narración del evento, con la llegada de Santillana a la fuente del Helicón, ya poblada de los mayores poetas de todos los tiempos, su asentamiento en la silla que simboliza sabiduría y virtud, donde cuatro doncellas, las virtudes cardinales, lo coronan en presencia de las Musas. La subsiguiente invocación a la Fama para que difunda la noticia de los hechos virtuosos del marqués concluye el poema, cuyos últimos versos cierran el periplo del poeta con su vuelta a la tierra. La relación de este episodio con el que relata el mismo Encina es más que evidente y sobre su conocimiento por parte del público contaba el poeta; la notoriedad del poema meniano permite por tanto hablar de metadiscursividad del de Encina respecto a este, ya que el salmantino contaba con que su lector se acordase de la *Coronación*. Mena, espectador (y voz narrante) en la *Coronación*, tiene en el *Triunfo de Fama* un papel de protagonista; el reconocimiento de su magisterio también es doble: es el mayor poeta castellano no viviente, y es también el autor que ha construido por primera vez este escenario celebrativo parnasiano.

El poeta salmantino era hombre culto, que había cursado estudios en la más prestigiosa universidad española, la de su ciudad, y tenía amplias lecturas clásicas, como demuestran sus paratextos. El poeta del mundo antiguo que más admira es sin duda Virgilio, probablemente el poeta latino más celebrado en absoluto en el Renacimiento. No sin humildad, aunque con ingenio, en la traducción de las *Bucólicas* se propone como un novel Virgilio, en un juego de aplicaciones que asigna a los monarcas el trono augusteo y a las situaciones poetizadas por Virgilio unas correspondencias históricas de la actualidad. Una idea parecida de superposición de planos y de discursos se nota en la introducción de lo cancioneril en otros géneros o tipos textuales, como hemos subrayado más arriba. Se podría entonces afirmar que en este movimiento, este ir y venir de textos y discursos, estriba una característica sobresaliente –y original– de su poética. Instalado ya en el mundo moderno y confiado en el alto nivel alcanzado por la poesía en lengua castellana (lo afirma sin retórica en su tratado poético), Juan del Encina reproduce una vez más la misma estrategia de construcción del discurso: así, a través de su gran obra apologética de arte mayor y con un complejo juego intertextual e interdiscursivo, se propone como el Juan de Mena de la era de Fernando e Isabel, al tiempo que el poeta de Córdoba, todavía considerado el “príncipe” de los poetas, recibe un nuevo homenaje simbólico.

¹⁰ Aludimos, claro está, a la obra de Juan de Mena *Coronación del Marqués de Santillana*.

Bibliografía

- ALVAR, Carlos (2000) "Las *Bucólicas*, traducidas por Juan del Encina", en *Le litterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, ed. Antonio Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 125-133.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne (1987) "La dramatisation de la lyrique 'cancioneril' dans le théâtre d'Encina", en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 57-78.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne y Georges ULYSSE, eds. (1990) *La fête et l'écriture (théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530)*, Aix-en-Provence, Université de Provence.
- CAPRA, Daniela (2000) *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CÁTEDRA, Pedro (1987) *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad.
- COMPARETTI, Domenico (1938) *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia.
- DEYERMOND, Alan (1993) *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, UNAM.
- ENCINA, Juan del (1978-1983) *Obras completas*, edición, introducción y notas de A. M. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 4 vol.
- GREEN, Otis H. (1949) "Courtly love in the Spanish *Cancioneros*", *PMLA*, 64, pp. 247-301.
- LAWRANCE, Jeremy (1999) "La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad, pp. 101-122.
- LIDA, María Rosa (1950) *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1952) *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MAURIZI, Françoise (2008) "Acerca de la teatralización de la lírica y de las tradiciones populares a fines del siglo XV", *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 4, pp. 459-470.
- MENA, Juan de (1989) *Obras completas*, ed. de M. Á. Pérez Priego, Barcelona, Planeta.
- PARRILLA, Carmen (1999) "Encina y la ficción sentimental", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad, pp. 123-137.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1991) *Juan del Encina. Teatro completo*, Madrid, Cátedra.

VAN BEYSTERVELDT, Antonie A. (1972) *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula.

WALSH, John K. (1989) "Juan del Encina y el elogio curioso del rey don Fernando", en *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, pp. 366-375.

