



De Arcadia a palacio: desarrollo de la representatividad ideológica de la Edad de Oro castellana en el teatro de Juan del Encina¹

Blanca Ballester Morell
Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez

Jordi Bermejo Gregorio
Universitat de Barcelona

RESUMEN:

Con este trabajo se quiere subrayar la importancia de un texto como es la *Traslación de las Bucólicas* de Juan del Encina a la luz de los acontecimientos histórico-políticos de finales del siglo XV; no solo por su originalidad y pertinencia, sino por su interés como fuente artística y representativa en los orígenes del teatro español. Asimismo, en él se analiza la *Representación sobre el poder de Amor* (1497) bajo el prisma de la influencia virgiliana y del afianzamiento del discurso providencialista como primera forma de una nueva representatividad de la Edad de Oro castellana en el teatro cortesano. La consolidación de la égloga y la aparición por primera vez de personajes mitológicos –entre otros aspectos– darán cuenta de la importancia dramática, pero también representativa que tuvo dicha pieza en los inicios del teatro español.

PALABRAS CLAVE: égloga, *Bucólicas*, providencialismo, Juan del Encina, representatividad, príncipe Juan

ABSTRACT:

With this work we want to emphasize the importance of the Juan del Encina's text *Traslación de las Bucólicas* in the historical-political events of the late 15th century. This work is essential, in addition to its originality and relevance, for its interest as an artistic source and representative in the origins of Spanish theater. Also, it analyzes the *Representación sobre el poder de Amor* (1497) under the prism of the virgilian influence and the reinforcement of the providentialist discourse as the first form of a new representation of the Castilian Golden Age in the court theater. The consolidation of the dramatic eclogue and the first appearance of mythological characters –among other aspects– will show the dramatic and representative importance that this piece had in the beginnings of Spanish theater.

KEY WORDS: dramatic eclogue, *Eclogues*, providentialism, Juan del Encina, representativeness, Prince Juan

1.– Este trabajo se inscribe dentro de los proyectos del Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2014 SGR 941), financiado por la Generalitat de Catalunya.

«El sueño de la edad de oro es tan viejo como la reflexión del hombre sobre el curso del mundo».

B. Snell

«No es necesario, pues, que un príncipe posea de hecho todas las cualidades mencionadas, pero es muy necesario que parezca poseerlas».

N. Machiavelli

Al adentrarnos en la obra de Juan del Encina advertimos de forma inmediata su voluntad de ascender en la escala social, así como la persistencia en vincular su nombre al de personalidades influyentes en la corte. La mayoría de críticos inciden en tal propensión que —por norma general y teniendo en cuenta los comentarios que el propio autor diseña a lo largo del *Cancionero*— suele achacarse a su extracción humilde y al hecho de que Encina tuviera que escribir en un ambiente especialmente hostil (atestado de *detratores* y *maldicientes*) y que en consecuencia buscara con ahínco el amparo de los grandes señores. En primer término, y por mediación de don Gutierre de Toledo, el autor salmantino entra al servicio de los duques de Alba, pero pronto reclamará la atención de los Reyes y fijará sus expectativas en el joven príncipe don Juan.² En los proemios que introducen muchas de las composiciones del *Cancionero* advertimos cómo Encina aprovecha cualquier ocasión para ligar su nombre al de los poderosos y se muestra —como señalara Andrews (1959)— especialmente lisonjero y adulador para con sus protectores o con potenciales benefactores.³

La voluntad de medrar en la escala social a través del cultivo de las letras sin duda es una de las causas que mueve a Encina —al igual que a cualquier otro humanista al uso, como tan bien supo ver San José Lera (San José Lera, 1999: 187)— a la hora de componer sus piezas de mayor realce; pero tal estrategia quizás no respondería exclusivamente a pretensiones del todo egoístas. El hecho de enaltecer persistentemente a los Reyes Católicos y en especial al príncipe Juan vendría motivado, a su vez, por la voluntad de asentar el discurso mesiánico de las teorías providencialistas y la aspiración de explorar nuevas formas de expresión del arte regio.

En este sentido, y como se ha demostrado ampliamente (Temprano, 1975), cabe incidir en el hecho de que en las postrimerías del siglo xv la reactivación económica, la expansión territorial, el final de las contiendas bélicas y la ansiada conquista de Granada motivaron que el providencialismo y las ideas milenaristas vieran cumplidas por fin sus esperanzas en las figuras de los reyes Isabel y Fernando y en la del príncipe Juan. Entre la intelectualidad del momento, y sobre todo en los círculos socio-religiosos, fueron propagándose creencias y discursos de naturaleza mesiánica que, dado el periodo de relativa paz y estabilidad que se estaba viviendo en la Península, fueron adecuándose —espontá-

2.- «Y así yo, desta manera viéndome con favor del duque y duquesa de Alva, mis señores, subí a la gran altura de la contemplación de vuestras ecelencias por alcanzar siquiera una centella de su resplandor» (Encina, 1996: 3).

3.- «[...] si vuestra alteza mi baxo servicio manda recibir por suyo, lo qual le suplico con el temor y verguença que a principe tan esclarecido se deve, podran muy poco dañarme quantos maldizientes biven» (Encina, 1996: 214).

neamente o de forma absolutamente deliberada como veremos— a la familia regia.⁴ El visionarismo propio del Medievo llevó al conjunto de la sociedad a concebir el reinado de los Reyes Católicos como «el resultado de una serie de acontecimientos ordenados por la divina Providencia de acuerdo con un principio teleológico» (Cátedra, 1989: 55), y a ver en ellos la materialización del mito de la Edad de Oro.

Dicha creencia, que, aun siendo clásica, la exégesis cristiana —capitaneada por san Agustín y san Ambrosio— acomodó a la idea del estado edénico anterior a la caída, en los albores del Renacimiento se vivió como recuperable en manos de unos monarcas que abogaban por la unificación de la Península y por la consolidación de la hegemonía cristiana frente al resto de sistemas religiosos. Al tiempo, tal opinión fue prosperando y ganando adeptos gracias a los sucesivos logros bélicos y políticos de los Reyes y a la concentración del poder en la autoridad regia. Ambos monarcas acabaron concibiéndose como los verdaderos artífices de la pacificación del reino y como los soberanos capaces de recuperar el estado edénico perdido, y estabilizar la situación política tras el intrincado reinado de Enrique IV en Castilla y la guerra. En este sentido, el propio Encina —en el proemio dedicado a los Reyes que corona su *Cancionero*— apunta: «¡O, cuántos y cuán grandes movimientos y discordias de guerra en los años pasados avéis amansado en España, y de cuán gran incendio librada la avéis buuelto a verdadera paz y tranquilidad!» (Encina, 1996: 5).

La prosperidad que avino con la consolidación del gobierno de tales monarcas (específicamente en el periodo entre 1482-1492) y la sensación palpable de que a finales del siglo XV estaba teniendo lugar un cambio sustancial de ciclo (Garin, 2001) abonaron las interpretaciones providencialistas y motivaron la asociación natural entre la edad mítica áurea y el gobierno de Isabel y Fernando. Pero tal correlación caló en el ánimo de la sociedad y se fue reafirmando gracias, sobre todo, a la perspicaz campaña propagandística que a tal propósito llevaron a cabo los artistas, pensadores, historiadores y teólogos del círculo más próximo a los monarcas.⁵

En un primer momento, la estrategia panegírica se centró en la legitimación del poder regio de los nuevos soberanos ante las constantes amenazas que acechaban su permanencia, pero más adelante (específicamente en los años en los que se enmarcan las realizaciones de mayor relieve de Encina) se puso al servicio del afianzamiento de la proyección imperial del reino castellanoaragonés y al de la construcción de la imagen de la Monarquía española. Las sospechas de ilegitimidad que desde siempre acompañaron la proclamación de Isabel I, impusieron la necesidad de diseñar un programa propagandístico sólido y eficiente que ayudara a la consolidación de su causa y que fuera capaz de borrar cualquier mínimo atisbo de ilegalidad.⁶ De tal forma, entendemos que en las últimas décadas del siglo XV proliferaran textos de encomio a los católicos monarcas en los que se incidía —deliberadamente— en el carácter mesiánico de su ascensión al trono y que, a la par, se fue-

4.- Véase Contreras Contreras, 2014: 114-115 y Milhau, 1983.

5.- Deyermond, 1988: 171-194 y Nieto Soria, 1988 y 1993: 229-248.

6.- No olvidemos que el heredero nace en 1478, en un momento de la Guerra de Sucesión castellana (1475-1479) en el que el bando isabelino había consolidado el futuro del trono al derrotar el bando de Juana en todos los territorios castellanos. A partir de ese momento el conflicto se convertirá en una guerra exclusivamente entre Castilla y Portugal. El tildado mesiánico y providencialista con el que se trató desde el principio el nacimiento de Juan fue extensamente propagado, aumentando, a la par que se consolidaba y engrandecía la Monarquía de Isabel y Fernando.

ran desarrollando un conjunto de manifestaciones artísticas panegíricas puestas al servicio de un gobierno cada vez más absolutista y centralizador.⁷ En efecto, el concepto de unidad se convirtió en símbolo y objetivo de su reinado; idea que, como es lógico, tendrá su expresión en las artes y en la literatura. Fueron muchos los creadores quienes pusieron su pluma al servicio de la causa de los nuevos soberanos, sobre todo aquellos que se contaban entre las filas de los autores franciscanos (Meseguer Fernández, 1959: 154-195). Hernando de Talavera, fray Ínigo de Mendoza o fray Ambrosio Montesino dan buena cuenta de ello y, a sus nombres debemos añadir sin reparo el de Juan del Encina quien, mediante la *Traslación de las Bucólicas*, la dignificación del discurso pastoril y la puesta en escena de un espectáculo como la *Representación sobre el poder de Amor* fue dando forma al discurso artístico que parecían reclamar tanto el nuevo orden monárquico, como la recién estrenada sensibilidad renacentista (Cátedra, 2005: 203-225).

Teniendo en cuenta tales circunstancias, entendemos quizás, con mayor amplitud, la eclosión, en el ocaso medieval, de un proyecto tan original e insólito en su planteamiento como fue la *Traslación de las Bucólicas*. Con él, Encina no habría querido únicamente ejercitarse en tareas de traducción como era común entre escolares y hombres de letras,⁸ sino sacar a luz el texto que autorizaba y otorgaba plena validez a su propuesta artística. El autor salmantino —puede que auspiciado por Nebrija, de quien recibió instrucción de latín— decidió traducir el texto del mantuano en el que confluían muchos de los postulados que fundamentarán, o fundamentaban ya, su trabajo artístico.⁹ Sin duda, el texto virgiliano debió causar honda impresión en el joven poeta, pues en él descubrió —justo en los años en los que estaba bosquejando su propio proyecto creativo— la égloga, el espacio arcádico y la posibilidad de su proyección en la corte de los Reyes Católicos.

Determinar la fecha exacta de escritura de esta obra resulta harto complejo, pero parece —según las informaciones que Encina refiere tanto en ella, como en el *Triunfo de Fama*¹⁰— que sería una creación de juventud, redactada alrededor de 1492, poco antes de llevar a cabo las primeras representaciones en Alba de Tormes. Igualmente, la *Traslación de las Bucólicas* no puede tomarse como una traducción al uso, pues, con ella, —y como ha señalado ampliamente la crítica¹¹— Encina presenta más bien una paráfrasis moderni-

7.- «Si cualquier intelectual de aquel entonces podía disponer ya de un importante número de textos, tanto de la centuria anterior, como de su propio siglo, en los que podía encontrar un buen número de reflexiones, en las que se ponían de relieve unas tendencias autoritarias, de las que se podían encontrar amplias argumentaciones orgánicas, le bastaba con leer cualquier documento emanado de la Cancillería real para encontrar abundantes expresiones formularias, tales como «poderío real absoluto», bien expresivas de esas nuevas pretensiones de poder que aspiraban a convertirse en realidades. Del mismo modo, también era posible tomar contacto con ese hecho incuestionable a través de las cada vez más frecuentes ceremonias políticas, en las que se ponía de manifiesto una clara y perceptible imagen del poder regio que lo situaba en una posición de superioridad incomparable» (Nieto Soria, 1993: 230).

8.- «Suelen aquellos que dan obra a las letras, príncipe muy excelente, experimentar sus ingenios en trasladar libros e [...] bolviendo libros del latín en nuestra lengua castellana» (Encina, 1996: 211).

9.- En las *Bucólicas* laten principios capitales del arte enciniano como la dignificación de lo popular y lo rústico-pastoril, la introducción del estilo dialogístico en el discurso poético, la concepción del arte como una labor interdisciplinaria o la defensa del poder nivelador de amor y su capacidad armonizadora del cosmos.

10.- «Después que el mes de março y de abril se passaron, siendo ya principio de mayo, Juan del Encina dio fin a recopilar y recoger todas las diez églogas de la *Bucólica* de Virgilio, bueltas de latín en nuestra lengua castellana, y trobadas por él en estilo pastoril, en que se trata de pastores y de ganados, endereçadas a nuestros muy poderosos y cristianísimos príncipes» (Encina, 1996: 301).

11.- Véase Alvar, 2000: 125-133; Capra, 2012: 223-233; Ruiz Pérez, 2002: 159-165; Gargano, 2001: 71-84.

zada de la obra virgiliana, con la que logra adaptar a la realidad de los Reyes Católicos, el texto en el que, junto a la *Eneida*, cobraba forma el mito de la Edad Dorada; creencia que, como hemos señalado, había venido ajustándose, naturalmente o *ex profeso*, a la figura de los nuevos soberanos.¹²

Sin duda, con tal maniobra Encina demuestra ser absolutamente perspicaz, pues no solo supo percibir la esencia política de la égloga,¹³ sino que se sirvió de tal cauce para ofrecer una obra laudatoria puesta al servicio del arraigo y la consolidación de las teorías providencialistas.¹⁴ En relación a ello, resulta del todo revelador que Encina decidiera adaptar libremente el texto y no presentara una traducción literal y servil como sí había hecho en el caso de la traducción de los himnos litúrgicos, y que decidiera aclimatar el texto clásico a las circunstancias políticas del momento.¹⁵ La singularidad y lo insólito del planteamiento seguido por Encina reviste, entre otras motivaciones, una más que posible intencionalidad política y supone un movimiento claramente estratégico por su parte.¹⁶ El texto virgiliano no solo se erigirá en el principal argumento de autoridad para «justificar» su amplio cultivo del villancico y del discurso bucólico-pastoril, sino para situarlo en el entorno más próximo a los monarcas y para ir dando forma al modo de expresión artística que la realidad cortesana y el propio poder regio venían reclamando.¹⁷

Igualmente, tal empresa de traducción, le permitió al autor del *Cancionero* reparar en la versatilidad de un género como la égloga y advertir el sinfín de posibilidades que esta ofrece, gracias, sobre todo, a su entidad simbólica. Encina parece superar el disfraz simbólico de los pastores de las *Coplas de Mingo Revulgo* y de sus primeras églogas de la corte ducal y, después de la *Traslación* les imprime la dimensión áurea procedente de Virgilio. En su sorprendente traducción, el autor salmantino esgrime el discurso figurado propio de la exégesis bíblica (el mismo que urde gran parte de sus piezas poéticas devotas) y lo aplica al escenario político.¹⁸ El propio autor, en el prólogo introductorio dirigido al Prín-

12.– Carlos Alvar reparó en el hecho de que en la traducción de las *Bucólicas* Encina emplea casi en todo momento el arte menor menos en el fragmento de la égloga IV en el que la sibila profetiza el advenimiento de la edad dorada: «Juan del Encina expresa su concepto de «estilo pastoril» mediante el empleo del arte menor, estrofas generalmente de octosílabos (en el 90 % de los casos) con pies quebrados (en la mitad de las églogas); sólo uno de los textos no emplea como base el verso de ocho sílabas, sino el dodecasílabo y es en la IV bucólica, justamente la de la Sibila, con la profecía de una nueva edad de oro: no extraña que el traductor haya empleado el arte mayor» (Alvar, 2000).

13.– A día de hoy resulta necesario reivindicar el anclaje político de la égloga en su proyección tardomedieval, pues esta no deja de ser una manifestación cultural que emana de la corte y que cobra pleno sentido al ajustarse a las circunstancias político-sociales en las que se enmarca. Para estas cuestiones véase: Bustos Táuler, 2016.

14.– «En las églogas de Virgilio, singularmente en la cuarta, encontró Encina la síntesis de los ideales y sentimientos que una época determinada había creado en él» (Temprano, 1975: 20).

15.– En relación a ello, Temprano hace notar que es en los episodios en los que se encomia a los Reyes Católicos y al Príncipe en los que la versión de Encina se aleja más del texto original (Temprano, 1975: 17). Aspecto detectado también por Ana María Rambaldo (1972: 84-94).

16.– San José Lera ya insistió especialmente en este punto: «[...] no puede perderse de vista el hecho de que el hombre de letras aspira con su prestigio intelectual a alcanzar reconocimientos en el Estado, de forma que la preparación cultural es el inicio del particular *cursus honorum* (Guijarro Ceballos, 1999: 187). En este sentido, no debe olvidarse que el cultivo de la égloga se da en el espacio cortesano y que Encina, a pesar de reactivar el discurso bucólico, no deja de ser un poeta urbano.

17.– Alberto del Río señaló la posibilidad de que Encina hubiera traducido el texto siguiendo muy de cerca las *Coplas de Mingo Revulgo*; texto en el que se narran los desastres del reinado de Enrique IV. En este caso Encina lleva a cabo «una alegoría pastoril luminosa» aplicada a los Reyes Católicos (Temprano, 1975: 36).

18.– «En suma, la pastoral virgiliana: no es estricta y mera bucólica, sino que se caracteriza por la inclusión progresiva y entrecruzada a distintos niveles de lo geórgico, lo épico, lo cosmogónico, lo elegíaco y por el peso con que la historia hace

cipe señala la naturaleza metafórica de la égloga e incide en que esta posee un trasfondo infinitamente más complejo del que puede percibirse a primera vista. En palabras de Alberto del Río: «procede aplicar el escapelo de la interpretación alegórica para descubrir los mensajes implícitos y de mayor fuste que se esconden en una aparente futilidad» (Encina, 2001: 55); mensajes que Encina aplica a su propia coyuntura histórica reafirmando, con tal iniciativa, el carácter político de la égloga¹⁹ y su parentesco con el discurso épico.

En cuanto a esto, y a pesar de que la crítica ha incidido con mayor vehemencia en la condición histórico-política de la *Eneida* y de las *Geórgicas*, cabe resaltar aquí que el alumbramiento de las *Bucólicas* responde a un designio parejo: «la bucólica virgiliana se distingue de sus precedentes por incluir lo político» (Buisel, 1999: 41). El mito de Arcadia —espacio mítico en el que se ambienta la égloga— a pesar de su apariencia evasiva, es una realidad que nace en respuesta a unas circunstancias políticas concretas. Su condición de espacio utópico y su emplazamiento aislado del mundo urbano responde a una estrategia deliberada, por parte de Virgilio, de salvaguarda del conjunto de valores que en el contexto de la guerra civil parecen no tener cabida. Virgilio, ante tal circunstancia, y teniendo como referente los *Idilios* de Teócrito (Brioso Sánchez, 1986), crea un espacio poético alejado de las turbulencias políticas, en el que valores esenciales de la humanidad como la paz, la igualdad, la alegría y la armonía —fuerza vulneradas en el contexto histórico contemporáneo— queden protegidas. En primer término, podría inferirse que Virgilio se desentiende de los acontecimientos políticos pero, en este punto, no debe perderse de vista el carácter metafórico inherente a la égloga reseñado más arriba; la dialéctica que en ella se establece siempre entre mito y realidad.²⁰

La égloga, a pesar de su apariencia distante y superficial tiene el anclaje en la realidad inmediata. El hecho de que la égloga se desarrolle en un espacio pacífico, armonioso y campestre no debe llevarnos a desatender su idiosincrasia política, a pesar de que a partir del siglo XVI, —sobre todo al erigirse Garcilaso en modelo²¹— tal propensión tenderá a disiparse, en pro de una interpretación más bucólica.

Estos sueños del poeta dan una interpretación de la historia que responde a muchas esperanzas de la época después de las atroces devastaciones de las guerras civiles. En este sentido los versos de Virgilio contienen auténticos elementos de la actualidad política y es significativo que Virgilio exprese ya la aspiración a la paz que Augusto habría de satisfacer [...] Así, Virgilio determinó en buena medida la ideología política de la época de Augusto y sus *Églogas* ejercieron una importante influencia política e histórica. (Snell, 2008: 482)

Sin duda, con tal empresa Encina parece no querer quedarse en el simple anhelo, en la mera solicitud del advenimiento de la Edad Dorada; permanecer en los límites de la en-

extrapolar los moldes pastoriles, operando ya, desde un primer o segundo plano o desde el trasfondo con una lectura política hasta entonces ausente de la bucólica» (Buisel, 1999: 45).

19.- La naturaleza política de tal género se trasluce con mayor aliento en las églogas I, IV y V de las *Bucólicas* de Virgilio.

20.- «En la Arcadia de Virgilio confluyen mitología y realidad empírica, y dioses y hombres de su tiempo se encuentran de una manera que chocaría con toda la tradición de la poesía griega» (Snell, 2008: 472).

21.- «Tras la traducción enciniana, Virgilio se adueña de las aulas de retórica y gramática y ocasionalmente de los púlpitos, pero el campo de las traducciones queda yermo con la presencia de Garcilaso que, según Alberto Blecuá, impide con sus moldes el seguimiento virgiliano para imponerse él como modelo» (Egido, 1988: 336).

soñación, de lo utópico y lo quimérico, sino defender que la Arcadia puede descender y materializarse bajo el mando de tan insignes monarcas. Así, al llevar a cabo su traducción parece no percatarse solo del carácter político de la égloga, sino que intuye la posibilidad de su aplicación literaria —y en segundo término histórico-política— con el fin de amplificar, asentar y dar cumplimiento al discurso providencialista en las figuras de los monarcas y en la de su primogénito. Como afirma Pérez-Priego a colación:

El descubrimiento de la bucólica virgiliana y de su aplicación literaria es fundamental para Encina. Conforme a las explicaciones de los comentaristas clásicos, quedaba claro que la égloga soporta siempre un segundo sentido y aplicación. Ello es lo que permite al autor trasladar la letra virgiliana a la época de los Reyes Católicos e interpretar, por ejemplo, las alabanzas de Coridón a Alexis en la Égloga II como una glorificación del rey de Castilla, o aplicar la profecía del nacimiento del misterioso puer de la Égloga IV a los Reyes y al nacimiento espezanzador del príncipe don Juan. (Encina, 1996: XXVI)

En efecto, con tal tentativa Encina parece arrinconar el idealismo inherente a la égloga al procurar materializar la Edad Dorada y aplicarla a la persona del Príncipe. Así, en su traslación de la égloga IV, resulta lógico que se establezca un claro paralelismo entre aquel niño que —nacido bajo el consulado de Polión (patrono y protector de Virgilio en el momento de redacción de las *Bucólicas*)— vendría a cambiar el trágico destino de la República Romana y el príncipe don Juan, culmen del proyecto político de los Reyes Católicos y consumación definitiva de las expectativas mesiánicas. De este modo, el autor salmantino interpreta el nacimiento del primer hijo varón de los Reyes (la princesa Isabel de Aragón había nacido en 1470) desde la visión propagandística regia, como una analogía del advenimiento del nuevo Augusto. Asociación que, si nos fijamos, vincula a su vez y de forma manifiesta al futuro monarca con la figura de Cristo pues, como es sabido, dicha égloga se tomó como uno de los vaticinios paganos que anunciaban la llegada del Mesías;²² hecho que llevó a tomar a Virgilio como un poeta más de la cristiandad. Tal juego de correspondencias, sin duda le sirvió al autor del *Cancionero* para reforzar la convicción generalizada en cuanto a lo providencial del nacimiento del Príncipe, para tomar su figura como símbolo de la plenitud y trascendencia al que iba a llegar el nuevo orden monárquico y para vincular —con toda la intención— su nombre al del futuro monarca, y granjearse su favor desde una fecha muy temprana. Fijémonos sino, en los versos que incluye en su traslación de la *Égloga IV*:

¡O claro linaje, victoria escogida!,
 los grandes triunfos e mucha alabanza
 a vos, que se debe, se dé sin dudanza,
 ya vienen los tiempos de gloria crecida;
 mirad toda España que estava perdida,
 las tierras y el mar, la fe no constante,
 alégrese todos por lo de adelante,
 que el bien se nos viene con vuestra venida.
 ¡O Dios!, ¿quién pudiesse bivar tantos días
 que bien vuestros hechos pudiesse contar?

22.— A su vez, cabe señalar que el nacimiento de Cristo se enmarca —precisamente— en un ambiente rústico y pastoril.

Ni Orfeo ni Lino podría igualar
 conmigo tan dulces cantando armonías;
 aunque sabemos de sus melodías
 e Orfeo ser hijo de Caliopea,
 y a Lino su padre Apolo le sea,
 en esto les puedo llevar mejorías. (Encina, 1996: 246)

Como se desprende de estos elocuentes versos, es concretamente el Príncipe el que, según Encina, estaba llamado a encarnar en sí el mito de la Edad Dorada. Un nuevo orden político del que el futuro monarca sería valedor y que pasaba también por alcanzar la Edad de Oro de las letras castellanas;²³ proceso en el que, como vemos, Encina —deviniendo un nuevo Orfeo o Lino²⁴— tendría un papel fundamental.

La nueva representatividad de la Edad Dorada castellana

En esas coordenadas histórico-políticas y literarias la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* podría entenderse como una suerte de poética del nuevo arte regio. Si bien sale del mundo cortesano, el fundamento político-social de la visión arcádica que supone esta obra eleva y trasciende el mundo como un cosmos utópico e ideal conseguido y organizado por el poder de la monarquía. Esta recreación superlativa del concepto de Castilla y Aragón engarzados por la autoridad integral de los Reyes Católicos, por ende, no podía expresarse mediante las anteriores formas artísticas e incluso protocolarias. No nos estamos refiriendo al género o estilo bucólico en sí, que continuará inalterable.²⁵ Será, precisamente, la trascendencia de la obra bucólica debido al nuevo concepto político y en la nueva realidad de la Monarquía lo que cambiará, no la significación de la vida pastoral.²⁶ Por este motivo la alegoría anterior parece quedarse corta y no poder englobar la totali-

23.- Con la llegada al trono de los Reyes Católicos, lengua y poder comenzaron a ir de la mano, y la lengua castellana se convirtió en verdadero acicate del proyecto político de los monarcas. Nebrija, en la dedicatoria a la Reina que corona su *Gramática* afirma que la lengua vernácula había llegado a tal nivel de perfección y refinamiento que debía considerarse como cauce digno de la alta cultura. Lo mismo hará el propio Encina siguiendo los pasos de su maestro, quien en su *Arte de poesía castellana* referirá también el momento de renovación y esplendor que estaban viviendo las letras castellanas en el ocaso medieval: «Y asimismo porque, según dize el dotíssimo maestro Antonio de Lebrixa, aquel 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 creía nuestra lengua estar agora más empinada y polida que jamás estuvo, de donde más se podía temer el descendimiento que la subida. Y así yo, por esta mesma razón, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trovar, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas, porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido» (Encina, 1996: 8). Asimismo, en estas coordenadas y como señala Ruiz Pérez, lengua e imperio, poética y política establecen entre sí una relación de dependencia: «[...] la propuesta traductora, o, por mejor decir, interpretativa de Juan del Encina [...] es la expresión de una conciencia, formulada en teoría y en una práctica cada vez más activa, de la estrecha relación y dependencia entre la lengua y el imperio, entre las prácticas poéticas y las políticas, con la traducción como escenario e instrumento privilegiado para su formalización» (Ruiz Pérez, 2002).

24.- «Así, Encina se nos aparece como un nuevo Virgilio, el cantor de la *Pax Romana*, al cantar y poetizar su ideal de *Pax Hispanica*» (Temprano, 1975: 149).

25.- Como advirtió Jeremy Lawrence, «la pastoral es siempre una 'representación' que requiere su 'aplicación'; no emana de la aldea, sino de una corte que busca su reflejo en la imagen de un mundo más próximo a la naturaleza» (Lawrence, 1999: 106).

26.- «En efecto, la nota más importante de sus dos prólogos es la justificación de la aplicación del "bajo estilo" a las alabanzas de sus Altezas los Reyes Católicos. Siguiendo conceptos de la vieja preceptiva, Encina presenta la vida pastoral como tipo o figura de Cristo, y por tanto símbolo de la realeza» (Lawrence, 1999: 112).

dad y la esencia de ese mundo superior y dinámico en el que se convertiría la ya España de los Reyes Católicos en el futuro reinado de Juan III. Será en esas circunstancias cuando a la alegoría individual de los reyes —los Católicos y los anteriores— le substituya la representatividad de la Monarquía, donde los soberanos eran piedras angulares de ese nuevo orbe universal, pero no su totalidad.²⁷ La ambición del proyecto político de la España de los Reyes Católico, como se ve, trascenderá sus propias figuras.

La promoción de las artes por parte de los mismos Reyes o la dedicatoria a los mismos por parte de los autores de cancioneros y diversas obras literarias y lexicográficas agrandó y potenció la imagen excelsa de la Monarquía y de los elementos que la formaban.²⁸ Para ello, Isabel y Fernando se sirvieron de aquello que el propio Augusto había utilizado: las artes como medios de construcción de la autoridad real.²⁹ No es baladí que sean estos propios monarcas quienes estén preocupados por controlar el «monopolio que, en efecto, ejerce el Estado sobre el régimen y la lógica misma de las apariencias en dimensión pública» (Rodríguez de la Flor, 2012: 260), rasgo este indispensable para la formación y concepción del régimen político moderno, en palabras de Fernando Rodríguez de la Flor. Pero pocas actividades artísticas resultaron más efectivas para la proyección de la fundamental representatividad que el teatro cortesano, gracias a la «permutabilidad integrada de la escena de la corte» (Ferroni, 1987: 178). Esta actividad, siempre vinculada con la actividad oficial de palacio, resultaría a partir del siglo XVI y, muy especialmente, del XVII, el principal medio para la construcción de la imagen del poder regio y autoexpresión de la Monarquía.³⁰

No obstante, a finales del siglo XV peninsular la representatividad moderna estaba aún por forjarse: los espectáculos palaciegos, si bien muchos panegíricos y propagandísticos de la figura de los monarcas, no podían desarrollar completamente el rasgo de la representatividad total de ese espacio arcádico, debido a la falta de una expresión estética y con-

27.— Esta idea puede verse reflejada en la descripción metafórica que hace Encina de la corte, donde si bien los soberanos justifican y determinan el orden como elementos naturales, éstos han de situarse en una dimensión espacial ideal, que es la Arcadia castellana derivada de la *Traslación*. De esta manera Carmen Elena Armijo comentó la visión de la corte por Encina y la fuerza centrípeta de los soberanos en las coplas *Juan del Encina porque algunos le preguntaban qué cosa era la corte y de la vida della*: «compara [la corte] con el cielo “do los reyes son el norte/ y los grandes de la corte/ estrellas en cerco dél” (vv. 38-40), y en un plano menos metafísico “es un enxambre de abejas / que todas van tras su rey/ es un pastor y una grey,/ pastor de cien mil ovejas” (vv. 46-49)» (Armijo, 2006: 103).

28.— La realización de la representatividad de ese nuevo mundo se hará mediante la promoción de las «artes de la paz», tal y como denominó Antonio de Nebrija a aquellas artes cultivadas en los tiempos de máxima bonanza y esplendor, como iba siendo aquel 1492 (Nebrija, 2011: 9-8). Juan del Encina, por su parte, espetó en el primer capítulo de su *Arte de poesía castellana* la importancia del ocio intelectual como forjador del vivir del hombre moderno mediante la riqueza y el buen estado de las artes: «dichosos de alcanzar a ser súbditos y vivir debaxo de tan poderosos y cristianísimos príncipes, que así artes bélicas como de paz están ya tan puestas en perfección en estos reynos por su buena gobernación, que, quien piensa las cosas que por armas se han acabado, no parece aver quedado tiempo de pacificarlas como hoy están. Ya no nos falta de buscar sino escoger en qué gastemos el tiempo, pues lo tenemos qual lo desseamos, que puede ser en el ocio más alegre y más propio de umanidad» (Encina, 1978: 6).

29.— Es interesante y muy sugerente observar que el *Arte poética castellana* de Juan del Encina puede considerarse como reflejo o acto paralelo en el terreno poético y literario de lo que supuso la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija: «en el famoso prólogo dedicado a la reina Isabel se encuentran las claves políticas e ideológicas del programa de Nebrija» (Salvador Miguel, 2004: 524). Para un mayor conocimiento de la influencia ideológica de Nebrija, véase Iannuzzi, 2008: 37-62.

30.— En este sentido, dentro del concepto de la representatividad, y para facilitar su existencia y la consecución de su sentido, es fundamental la metáfora aplicada a la filosofía política moderna: «el poder creador de la metáfora origina mundos, influye en nuestra percepción y en nuestra conceptualización de la realidad e impulsa a la acción» (González García, 1998: 16).

ceptual acorde con la imponente y elevada dimensión que se quería promover. La misma reina Isabel era la primera interesada en encontrar una representatividad y una expresión propia tanto de la corte del Príncipe como de la suya propia.³¹ Asimismo, en 1504, la conquista de Nápoles evidenció la necesidad de un cambio en el paradigma representativo. Era necesario utilizar un lenguaje simbólico imperial a partir de entonces en las entradas triunfales, pues «la finalización de la Reconquista y conquista del reino de Nápoles hicieron necesarios un cambio de imagen y de representación, ya que el antiguo ideal de la reconquista y la presencia de Santiago en las victorias reales no servían para representar a un reino que había salido del ámbito peninsular» (Biersack, 2009: 43). A esto habría que sumar, la ostentación pragmática que producía, para la ratificación del régimen monárquico absoluto.³² Esta ha de entenderse como cualidad del acto artístico con el que el homenajeado es mostrado públicamente de manera destacable y superior mediante el boato artístico para producir un efecto positivo e influyente —política y socialmente— ante el público cortesano. Por lo tanto, la ostentación pragmática se preocupa de la creación de un determinado e interesado parecer que potencie públicamente el ser, que pasa a convertirse este en un producto intencionado y sugerente.³³

Si bien el ámbito cortesano empezó a encontrar en la tradición pastoril una expresión adecuada a sus perspectivas ideales, esta no podía aunar —todavía— todo el peso simbólico y representativo que era la Edad Dorada del príncipe Juan y la dimensión providencialista. El propio Encina había desarrollado sus primeras églogas en la corte ducal de Alba de Tormes con una incuestionable finalidad política y representativa del encuadre histórico. Un buen ejemplo de ello lo constituye la *Égloga primera de Carnaval* (1493), en la que la acción dramática de los pastores tiene una relación alusiva de semejanza con la inminente partida del duque de Alba a la guerra contra Francia.³⁴ Aunque se alude al duque, al rey Fernando y a la necesaria paz con Francia —que al final se conseguirá por el

31.— La creación de la corte del príncipe Juan sirvió a la reina «para ensayar nuevas formas de organización de su propio palacio, y separar así en mayor medida los ámbitos privado y público» (González Arce, 2016: 25).

32.— Los festejos teatrales o parateatrales funcionaban en este sentido del mismo modo que el simbolismo y el ritual de vestimenta del príncipe, en el cual estaban presentes los grandes nobles: «Contemplar esta transformación [...] no solo era honroso para unos cuantos elegidos, sino además la manera que se tenía a través del protocolo de demostrar la superior condición del sucesor; que siempre precisaba de un público que diese fe de la misma, en todos y cada uno de los actos de su vida cotidiana, así como de unas personas que por su inferior naturaleza, por contraposición al príncipe, hiciesen patente la singularidad de este. Era la forma de demostrar a la nobleza levantisca y rebelde que en todo momento, en toda situación, la esencia de la realeza era superior a la suya, y por tanto todos sus esfuerzos por escapar a la soberanía de la monarquía, por socavar su poder ilimitado, serían fútiles» (González Arce, 2016: 403).

33.— Este aspecto se encuentra en la génesis de la representatividad cortesana, como así queda expresado en las coplas tituladas *Juan del Encina porque algunos le preguntaban qué cosa era la corte y de la vida della*:

Es la corte una floresta
y un retablo muy pintado
y una sala muy apuesta,
muy apuesta, muy compuesta,
y un cielo muy estrellado. (Encina, 1978: 31, vv. 28-36).

Las coplas completas están contenidas entre las páginas 30 y 35.

34.— La significación política de esta obra ha sido profundamente estudiada por Álvaro Bustos Táuler, que declara sobre la *Égloga primera de Carnaval* que se escenificó «bajo la máscara convencional de las «noticias de pastores», ciertos acontecimientos concretos y bien localizados que afectaron a la corte ducal de Alba de Tormes. Con ello, Encina hace del texto dramático un altavoz de la ideología oficial emanada desde la corte real, con la que el Duque de Alba, mecenas del poeta, tenía completa vinculación» (Bustos Táuler, 2016: 126).

tratado de Narbona-Barcelona del mismo año—, no lo hace Encina del mismo modo que, en 1495, hará Francisco de Madrid. Aunque en su *Égloga* los pastores son alegorías directas de la paz (el pastor Evando), el rey don Fernando (Fortunado) y el rey Carlos VIII de Francia (representado en el elocuente pastor llamado Peligro, que intenta amenazar y agredir a Evando), esta pieza no mostraba la representatividad de la totalidad que constituye la nueva institución que es la Monarquía a partir de los Reyes Católicos. Su única ambición era, como el común de las anteriores églogas palatinas, proyectar una imagen panegírica del individuo alegorizado tras el pastor bueno, y emitir un conciso mensaje propagandístico en unas circunstancias muy determinadas.³⁵ Así pues, la naturaleza política de las églogas de Encina y de Madrid es evidente y determina su estructura.³⁶

No obstante, y comparándolas ahora con la nueva representatividad emanada de la *Traslación*, en estas églogas el punto de atención era restringido, efímero y dirigido exclusivamente a la individualidad del rey, a pesar de que se emitiera mediante la ideal y cortesana forma de pastores. La alegoría descubierta de esta pieza limita mucho el concepto a representar. Por mucho que Fernando fuera el rey, en este tipo de representaciones no se transmitía la idea de Fernando como representante de esa entidad superior que es la Monarquía, sino solamente a él; Fortunado no dejaba de ser un pastor, el más elevado y excelso, justo y capaz, el primer pastor entre sus pares, pero simple pastor de un ambiente bucólico e idílico-político. Se necesitaba, por lo tanto, crear un mundo nuevo para proyectar esa figura más allá de la verde dehesa y delimitar perfectamente el orbe celestial de ese espacio como representación adecuada para la Monarquía en el momento preciso de la representación. El espacio arcádico virgiliano, pues, solamente puede representarse a finales del siglo XV en una dimensión temporal superior y trascendente, en cuyo germen queda recogido el providencialismo del príncipe Juan. Es entonces cuando Juan del Encina otorga la adaptación/traslación de la Arcadia de Virgilio a ese momento como mundo perfecto para llevar a cabo la representatividad en toda su extensión.³⁷

El mismo hecho de estreno va adquiriendo poco a poco una importancia y funcionalidad pragmática que va convirtiendo el texto dramático de la égloga en fiesta y espectáculo renacentista. Será el rasgo de efímero de la significación del estreno lo que aparezca como novedad en un espacio tratado desde la tradición como símbolo del advenimiento

35.— En este sentido, Alberto Blecua declaró que Francisco de Madrid, «al escoger la égloga alegórica en lengua vernácula, pues no tenía otra tradición dramática más idónea, se ve obligado por la teoría de los estilos a utilizar elementos cómicos, exigidos por la condición social del pastor, que afectan sustancialmente a la lengua, lo que no sucedía ni en Virgilio ni en la égloga neolatina» (Blecua, 1983: 44). No obstante, Federica Accorsi desmiente esta afirmación argumentando que la tradición de la égloga alegórica no existía en 1495 y que, para el fin político, hubiera podido escoger Francisco de Madrid el formato de los momos o del entremés cortesano deudoras de las farsas italianas (Accorsi, 2012: 338). Pero, a pesar de que cita la obra de Encina, la investigadora no tiene en cuenta el papel alegórico de las primeras églogas del salmantino en relación a los duques de Alba.

36.— «Ambos autores insertan, en suma, bajo la máscara pastoril retazos de su propio contexto político-social, y lo hacen utilizando motivos y formas idénticas, que parecen indicar la huella de Encina sobre Francisco de Madrid. Dicho esto, ambas églogas, más allá de esta filiación, que suponemos directa, forman parte de una tradición rica de otras varias obras dramáticas: el género de la égloga política pastoril» (Bustos Táuler, 2016: 126).

37.— Además, hay que tener en cuenta que, si bien la égloga de Francisco de Madrid fue el ocasional resultado de los quehaceres y responsabilidades de la ocupación de secretario del rey Fernando, en Encina hay un proyecto dramático sólido, pues, como afirma Pérez Priego, «eleva artística y literalmente los espectáculos del ritual cortesano. [Para ello] lo primero que hace es proporcionales una mayor entidad literaria y elevar su condición artística y poética, aparte de imprimir un ritmo teatral, fijar unas condiciones de puesta en escena y potenciar el elemento lírico y musical» (Pérez Priego, 1999: 141).

de la Edad Dorada. En otras palabras, la proyección prolongada y absoluta hacia el futuro desde el presente que Virgilio reclamó con su obra bucólica evoluciona hasta convertirse en representación de un presente preciso y coetáneo materializado en el estreno de la fiesta en una muy pertinente y determinada ocasión política. La dimensión viva y efímera —condicionada por múltiples variantes inconstantes— que la representación teatral concede al mundo bucólico-pastoril está ausente en las obras de Teócrito y Virgilio. Esa inmediatez del discurso directo, del momento —en todos los ámbitos— de la representación o aún mayor con el estreno, otorga a la égloga la posibilidad de no solamente ser la puesta en escena de esa representatividad de la Arcadia española, sino que le da el dinamismo fundamental de la simultaneidad con el presente para que el mensaje cumpla con todos sus objetivos políticos y propagandísticos. De ahí su alto grado de efímero. La teatralidad, por lo tanto, se constituye como un recurso que blinda todavía más la aplicación pragmática e intencionada de un mundo bucólico que intenta ser reflejo de la realidad, de la ocasión del estreno y, a su vez, proyectarlo hacia fuera, propagandísticamente. No hay nada de atemporal, fantástico ni gratuito en la intención de Encina respecto al género pastoril aplicado a las cortes de los Reyes Católicos y del príncipe heredero. Ese proyecto utópico se fundamenta, precisamente, en la realidad de finales del siglo xv; parte de lo efímero y ocasional de las circunstancias del estreno para representar el espacio y el tiempo superiores y trascendentes —arcádicos— en el que se integraría el mito castellano de la Edad Dorada mediante la figura del príncipe Juan.

La importancia de *Representación sobre el poder del Amor* (1497): representatividad monárquica y proyecto ideológico

La aplicación por primera vez de ese nuevo discurso ideológico y representativo iba a ser la *Representación sobre el poder del Amor*, más tarde denominada *Égloga de Amor*.³⁸ Aunque publicada en el *Cancionero* de 1507, fue estrenada a finales de septiembre de 1497 en Salamanca como homenaje que la ciudad dedicó a la boda entre el príncipe Juan y la archiduquesa Margarita de Austria.³⁹ Este evento se habría de celebrar acorde con la importancia que tenía como perpetuación de la «Casa de Trastámara forjadora de la unidad nacional» (Pérez, 1986: 120) y que completaría la Edad Dorada que empezaba con Isabel y Fernando.⁴⁰

No obstante, antes de señalar la puesta en práctica de la representatividad monárquica absoluta de la pieza es importante trazar también otra de las razones de peso que motivó a Encina la configuración de esta égloga cortesana. El poeta y músico aprovechó la simbólica

38.– Fronçaise Maurizi estudió la evolución de la denominación de esta pieza teatral en la tradición textual de las ediciones del *Cancionero* de 1507, 1509 y 1516 respecto a las ediciones sueltas donde se la denomina «égloga». Véase Maurizi, 2014: 8-33.

39.– «Los desposorios se llevaron a cabo el Domingo de Ramos, 19 de marzo de 1497, siendo las velaciones el lunes de Quasimodo, 3 de abril, en la ciudad de Burgos, con gran gasto y aparato» (Sanz Hermida, 1993: 160).

40.– Aunque, como se sabe, el siglo xvi será el tiempo de dominio mundial de España, las perspectivas geo-políticas de los Reyes Católicos y, en consecuencia, del príncipe Juan eran distintas: «Es vano imaginar cómo hubiera sido la historia española sin la muerte del príncipe. Es seguro, con todo, que sin Felipe el Hermoso, la intervención de España en la Europa Central habría sido mínima; la política de España ofrecía a fines del siglo xv una dirección mediterránea y ultramarina» (Castro, 1972: 162-73; citado por Pérez Priego, 1991: 341-342).

estancia del joven matrimonio que a mediados de septiembre pasaría en Salamanca para aproximarse a la corte del príncipe don Juan con el objetivo de introducirse en ella. Para ello aprovechó la cercanía del obispo salmantino, Diego de Deza —quien había sido preceptor del heredero y al que le unía una gran e íntima amistad—⁴¹, y de las celebraciones y festejos que éste brindaría en el palacio episcopal como anfitrión. Ya sea por mandato del propio Deza —que con total probabilidad habría visto las églogas encinianas en el palacio Alba de Tormes— o por ofrecimiento directo de Encina, éste último aprovechó la influencia del obispo como carta de recomendación⁴² ante el príncipe para, precisamente, exponer en la práctica lo que anteriormente había desarrollado en la *Traslación de las Bucólicas*. De esa manera, Encina se aseguraba un triunfo global en un solo movimiento: contentar a su nuevo pero efímero protector, fray Diego de Deza, y llamar la atención del propio príncipe —al que ya conocía—⁴³ para ofrecerle sus servicios mediante la expresión de lo que habría de ser su futuro reinado; además de acrecentar, por supuesto, su fama como poeta cortesano de referencia. Sea como fuere, parece que esta estrategia de aproximación a fray Diego de Deza para introducirse en la corte del príncipe Juan surtió efecto.⁴⁴

La principal marca que indica esta representatividad monárquica y el proyecto ideológico de la pieza es la aparición escénica y dramática del personaje mitológico de Amor. Si bien el tema literario de esta égloga es el amoroso, la exposición del amor cortés —«fuerza motriz» (Temprano, 1975: 75) que regirá las églogas profanas— que hace Encina en su teatro a partir de 1496 es solamente la punta del iceberg en una proyección ideológica del contexto histórico-político.⁴⁵ En efecto, el salmantino lleva a las tablas el amor cortés, pero el «doble sentido que yace bajo la literalidad» (Álvarez Pellitero, 1999: 23) del género bucólico parece trascenderlo todo. En las circunstancias determinadas por la

41.– «Don Juan correspondióle afectuosamente, y el constante y diario trato de once años consecutivos engendraron en él un cariño tan vivo hacia nuestro fraile que, después de sus regios padres, a nadie como a él estimó, respetó y quiso» (Cotarelo Valledor, 1905: 85).

42.– Toda referencia y recomendación al Príncipe e incluso a los Reyes Católicos por Diego de Deza era casi una garantía de entrada y promoción a la esfera regia. Ejemplo de ello fueron el mismísimo Cristóbal Colón —«Don Diego de Deza, siendo maestro del príncipe don Juan, insistió mucho con la Reina que aceptase aquella empresa». (Cotarelo Valledor, 1905: 85)— y Gonzalo Fernández de Oviedo. Este último, que sería escribano y secretario de la Corte de don Juan y, después, de la reina Juana, le debió a Deza su introducción a la esfera cortesana: «Por intercesión del entonces catedrático de prima teología y obispo de Salamanca Fray Diego de Deza, preceptor del príncipe Juan, el joven Oviedo fue presentado y recomendado por los duques a los Reyes Católicos, que en 1491 lo tomaron al servicio de su heredero con el modesto oficio de mozo de cámara» (Fernández de Oviedo, 2006:14).

43.– «Juan mantuvo correspondencia con Lucio Marineo y con Juan del Encina, quienes lo juzgaban tan versado en ciencia como en imperio» (Liss, 1998: 244). Nicasio Salvador Miguel sitúa a Juan del Encina en el entorno exterior de la corte al englobarlo en el grupo de escritores que, «aun cuando estaban al servicio de otros señores, mantuvieron algunos contactos con la corte isabelina por diversas circunstancias y hasta pretendieron integrarse con más profundidad en la misma» (Salvador Miguel, 2008: 185).

44.– De esta manera lo expresó Encina en la *Tragedia trovada*:

[...] perdí que quería servirse de mí;
el bien deseado, por poco lo vi,
que siempre esperaba de suyo llamarme,
y agora que quiso por suyo tomarme
la buena fortuna lançome de sí. (Encina, 1978: 181, vv.780-785)

45.– Van Beysterterldt hablaba en estos términos de la aplicación del amor cortés en la obra dramática de Encina: «la única y verdadera originalidad de Encina consiste en haber descubierto la potencialidad inherente al amor cortesano de convertirse en protagonista de una acción dramática» (Van Beysterterldt, 1972: 212).

ocasión oficial y política, la posibilidad del amor cortés como única interpretación y significado —que pudiera banalizar la pieza misma y cualificarla de extrema ambigüedad de significación— desaparece, precisamente, por la consabida naturaleza y condición de auto-expresión de la representación⁴⁶ y por la ostentación pragmática que hemos venido señalando. Es esta última —que busca la efectiva y provechosa emisión de un sugerente y persuasivo mensaje— la que aprovecha la riqueza simbólica, poética y conceptual del amor cortés para recategorizar su lenguaje hacia el campo ideológico y político.

No obstante, podría asaltarnos la pregunta: ¿por qué la trasposición del amor cortés como «protagonista de la acción dramática»? Porque es el código poético propio de la nobleza y la realeza, lo que hace que se vuelva todavía más evidente el rasgo de auto-expresión y auto-representación del espectáculo cortesano. Por eso, la expresión dramática ha de ser la misma que la poética del mundo al que pertenece el representado. Es entonces cuando el amor cortés y el tópico *Omnia vincit amor* se utilizan en esa obligada sincronía de códigos y lenguajes entre las dos realidades a las que se hace referencia —la histórico-política de los espectadores y la ficción utópica del escenario—. No hay ambigüedades ni equívocos si se conocen esos códigos y las referencias culturales que crea un sugerente y preciso mensaje en las determinadas circunstancias a las que desde el plano ficticio se remite. Es decir, sin los príncipes —los representados—, a quienes se dirigen casi todas las miradas, la representación perdería su centro de significado y sin el conocimiento total de la ocasión del espectáculo, de la representación, la obra perdería su naturaleza política e ideológica para pasar a convertirse en solaces de reyes de poca importancia, muy próximos a lo que opinaba Karl Philipp Moritz en 1791.⁴⁷ Por esa misma razón, y como declaró Sebastian Neumeister, «que las fiestas mitológicas, no solo las de Calderón, hayan caído simplemente en el olvido, se debe además a la tarea que han de cumplir» (Neumeister, 2000: 307). Y sin lugar a dudas, en la génesis de lo que sería el género durante los siglos XVI y XVII en España no solamente estará la influencia italiana del drama pastoral —sobresaliendo su poder aglutinador sobre las anteriores tradiciones de poemas como *L'Arcadia* de Sannazzaro⁴⁸ y el modelo clásico de, por ejemplo, *L'Orfeo* de Poliziano⁴⁹—, sino también Juan del Encina y *Representación sobre el poder del Amor*.⁵⁰

46.- Como muy bien supo apreciar Ana María Álvarez Pellitero, con la representación Encina interpreta un papel en la ceremonia-espectáculo y, por lo tanto, se forma esta como diálogo entre el autor y el público cortesano, que ha de ser expresado mediante el mismo código: «la licitud del planteamiento en el ámbito cortesano de una nueva propuesta teatral, consistente en la presentación de un discurso dramática que, gobernado por el autor, se desarrolla ante unos espectadores llamados a un diálogo implícito» (1999: 18-19).

47.- «Las poesías mitológicas han de entenderse como un lenguaje de la fantasía. Como tales constituyen en cierto modo un mundo aparente y exento del contexto de la realidad» (citado desde Neumeister, 2000: 1).

48.- Bayo, 1970: 81-82. No hay que olvidar que, tal y como lo expresa Neumeister, «la poesía pastoril desde los dos *Nin-fali* de Boccaccio es, en tanto que corriente potente e ininterrumpida que alcanza a todos los géneros, también precursora de la fiesta. Asimismo, el desarrollo de la ópera italiana, que tuvo una influencia decisiva sobre Calderón, según muestra la designación de varias óperas tempranas como “favole pastorali”, es impensable sin este género» (Neumeister, 2000: 8).

49.- «La configuración del modelo bucólico como modelo teatral se produjo, sin duda, por la influencia italiana sobre Juan del Encina, que debió conocer en sus estancias en Italia las *Ecloghe rappresentative* del tipo del *Orfeo* (c. 1480) del Poliziano, el *Tirsi* de Castiglione, la *Amaranta* del Casalio, *I due pellegrini* del Tansillo o *Il Cefalo* (1487) de Nicolò da Correggio» (Rodrigo Mancho, 1984: 195).

50.- Con apreciación semejante, Teresa Ferrer lo declara en relación a las primeras representaciones teatrales cortesanas, entre las que están, por descontado, las églogas de Juan del Encina: «Este tipo de representaciones dependientes de acontecimientos políticos, con una mayor o menos complejidad dramática [...], eran necesariamente breves ya que no

Como se ve, la utilización por parte de Encina del amor cortés como lenguaje codificado y como acción dramática está encarada hacia el planteamiento de la comparación y conexión entre dos realidades, una real y otra ficticia. Esto empieza cuando se recategoriza el uso del amor en la figura de Amor. Aunque la figura del Amor había sido habitual en los diálogos del siglo XV —y del que Encina prestará mucha atención, especialmente en el *Diálogo entre el Amor y el viejo*—, en la *Representación sobre el poder del Amor* la aparición de esta figura trasciende lo meramente alegórico propio del amor cortés. Pérez Priego advirtió la novedad de esta figura en consonancia con el nuevo mundo arcádico que a partir de esta *Representación* Encina seguirá:

Un paso más era éste del pastor herido por las flechas de Amor, aunque todavía rústico, ignorante y perplejo ante aquella situación. El paso último será el de la transformación en pastores arcádicos, que hablarán y sentirán con toda naturalidad como cortesanos, y que introducirá Encina en su *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. (Pérez Priego, 1991: 347)

Ya no solamente la caracterización del personaje —más que figura— del Amor se torna en reflejo del dios clásico, sino que la principal muestra de una evolución en el tratamiento del dios está en su articulación escénica y en la repercusión en la estructura del espectáculo como expresión de un espacio trascendental y superior acorde con la Edad Dorada, tanto de Virgilio como de Encina. Así pues, el personaje mitológico de Amor, más allá de significaciones exclusivamente alegóricas, se convierte en una de las primeras expresiones representativas cuando los humanistas «empezaron a comparar la grandeza y ejemplaridad presente de los Reyes Católicos con el esplendor del Imperio Romano bajo Augusto» (Biersack, 2009: 35).

La intervención directa del dios clásico otorga propiamente la representatividad monárquica en cuanto que posibilita una adecuada expresión y estética para el concepto absoluto de Monarquía en relación a la ideología de la Edad Dorada. La utilización del mito se hace con una gran despreocupación por el tema teológico, pues, como asegura el propio Juan del Encina, «nosotros los tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía: más por seguir su gala y orden poética» (Encina, 1978: 9). No es resucitar su adoración, sino que se trata más bien de resucitar su aura, su esplendor humano y divino y la riqueza simbólica y poética que aportaban, tal como hizo Juan de Mena.⁵¹ Se recupera el «parecer», no el «ser».⁵² De esa

tenían interés solo por ellas mismas sino como eslabones de la cadena de espectáculos que configuraban la fiesta. Y continuaron ocupando un lugar importante en el marco del fasto público, dentro del cual mantenían todo su valor funcional de reafirmación de los hechos y de propaganda. [...] La huella cortesana, con todo su mundo de referencias e intereses culturales, es muy marcada en alguna de estas obras y deja entrever su vinculación a circunstancias más de fasto privado que de fasto público» (Ferrer Valls, 1993: 42-43).

51.– En Juan de Mena «el procedimiento pasa de *Las Metamorfosis* a la enciclopedia mitográfica de Boccaccio, la *Genealogía deorum*, donde el autor dedica los dos últimos libros a una defensa de la poesía, en la que, *pro domo sua*, reivindica, por la vía de la alegoría, la dificultad de la escritura, como muestra de un saber recuperado de los antiguos» (Ruiz Pérez, 2015: 97).

52.– «La mitología se entiende aquí a modo de acopio de imágenes cuyo valor solo hace completamente visible en la vida poética, mientras la cuestión del contenido de verdad histórica y filosófica, que todavía inquieta a Pérez de Moya, pasa, al igual que Marino, al trasfondo» (Neumeister, 2000: 95).

manera puede entenderse la primera aparición del dios Amor en el teatro castellano.⁵³ Lo es en un espacio intencionalmente configurado con anterioridad mediante la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* como, precisamente, la fuerza que posibilita, crea y mantiene la Edad Dorada de la Arcadia. El devenir de los elementos que conforman la realidad —una especie de cuatro elementos del cosmos— tienen en el amor el regente que, al fin y al cabo, es su razón de ser. Este no es otro que el amor hecho emblema —tal y como lo construyen las flechas y el arco—⁵⁴, fuerza poderosa que tiene el imperio de todos los elementos y por el cual debe su contrapuesto equilibrio el universo. En este punto es cuando se cierra la interpretación de ese nuevo espacio arcádico y aparentemente utópico: si el modo de vida pastoril codificado sigue el camino de la humildad y la bondad indispensable para la grandeza, en el espacio donde este se inscribe no puede haber otra fuerza ordenadora, cohesionadora y armonizadora que no sea Amor. Por esta razón, es significativo que sea el dios el que, en un largo discurso sobre su poder y naturaleza, abra la pieza encuadrada, por defecto, en una dehesa vedada:

| | |
|------|--|
| AMOR | Hago de dos voluntades una misma voluntad, renuevo con novedad las edades y ageno las libertades. Si quiero, pongo en concordia y en discordia, mando lo bueno y lo malo, yo tengo el mando y el palo, crueldad, misericordia. (Encina, 1998: 204, vv. 71-80) |
|------|--|

Las referencias a dos voluntades en una sola y la renovación de la edad desentrañan inequívocamente la referencia directa de ese poder. Efectivamente, aquel amor que de manera tiránica y dictatorial todo lo ordena para crear y conservar la armonía entre aquellos pastores superiores, que aprenden a amar de manera cortesana, es la incuestionable y absoluta Monarquía —que parte de dos reyes con una misma voluntad que habrá de personificar el príncipe Juan—. De manera muy semejante lo observó Rosalie Gimeno:

El Amor, tercera figura principal [en el teatro de Encina] es el tema principal de varios diálogos y de un villancico. Se le atribuye, como a Cristo y al Duque, un poder que «muda los estados,/ las vidas y condiciones». Pero el Amor, a diferencia de las otras dos figuras principales, funciona en el mundo como un ser autónomo y, por eso, su posición se acerca más a la de Dios Padre en la esfera religiosa, en la profana, a la del Rey de Castilla que a la de Cristo y de don Fadrique. [...] Mientras que Cristo y el Duque se caracterizan por la justicia y la misericordia,

53.— Como se va viendo, la aparición de Amor en esta pieza parece rebasar lo que comentó Françoise Maurizi: «Lo que llama la atención es el tema elegido o sea por primera vez en Encina una escenificación de la alegoría del Amor que se transforma en una *dramatis persona* de carne y hueso con su aljaba y flechas, que monologa e intercambia palabras con un pastor zafio y termina disparándole una flecha para que éste, herido de amor física y mentalmente, pueda dar cuenta ante todos de su omnipotencia» (Maurizi, 2014: 50).

54.— «Los elementos de *atrezzo* tienden en alguna ocasión a ser emblemáticos, como la *Égloga X* (*Representación sobre el poder del Amor*) puesta en escena ante el príncipe Juan, en la que Cupido aparece con sus flechas y arco hiriendo al pastor Pelayo» (Ferrer Valls, 2004: 507).

el Amor se presenta como una especie de tirano que impone su voluntad «cuando quiere». Exige el servicio de los enamorados, y «al que menos le obedece/ más le aqueja con su muerte». (Rosalie Gimeno, 1975: 52-53).

No obstante, y tras el desarrollo de la concepción del proyecto utópico como espacio arcádico, al paralelismo entre Amor y el Rey de Castilla apuntado por Gimeno, Pérez Priego (1991: 347) y Françoise Maurizi (2014: 74-75) cabría señalarle algunos matices, pues, el representante de esa fuerza, el dios Amor, no debe interpretarse de manera alegórica directa como el príncipe Juan o los Reyes Católicos, sino que tal ‘aplicación’ parece erigirse como manifestación —que no es completa ni absoluta— de la parte del todo que es la Edad Dorada.⁵⁵ La representatividad de esta égloga adaptada al nuevo espacio monárquico absolutista, mediante la trasposición de la ideología utópica a referentes geopolíticos precisos, parece no proseguir con la alegoría pastoril política de antes, sino que parte de la propia de los *trionfi* petrarquistas y la tradición alegórica de Dante, asentada por Santillana y Mena.⁵⁶ La referencia de las personalidades —como antes con Enrique IV o el mismo Fernando el Católico— pasa a ser la de los conceptos abstractos que remiten a instituciones; no en vano Encina fue preocupándose de repetir en aquellas composiciones de naturaleza cortesana que aquella fuerza poderosa a la que es inútil oponerse proviene de dos voluntades en un querer y una conformidad.⁵⁷

Como se ve, la referencia a la Monarquía y no al título personal de los reyes parece clara. Pero ahora quedaría desenmarañar qué siguió Encina para la recategorización política e ideológica del amor cortés en la relación alegórica. Si bien podría haber usado a la dama como paralelismo de la Monarquía y al poeta como los súbditos, esta comparación con

55.— No sin razón en la *Tragedia trovada*, cuando Juan muere, «los cielos, la tierra y el mar y el profundo/ y todos los sinos y más los planetas/ y constelaciones, estrellas, cometas/ y el otro emisferio del polo segundo/ lloraban tal caso venido en el mundo» (Encina, 1978: 170). Con él ha desaparecido una parte de aquella armonía cósmica que posibilitaba la Edad Dorada, pero no ha desaparecido la fuerza en sí —el personaje del Amor—, pues, aunque él personificaba la ilusión y la esperanza del culmen de la Edad Dorada, esta no podía desaparecer si continuaba en pie la Monarquía.

56.— Es más que sintomática esta sentencia que el propio Encina expone en su *Arte poética castellana* (1496) en el primer capítulo: «[...] parece en lengua italiana haber habido muy más antiguos poetas que en la nuestra: así como el Dante y Francisco Petrarca y otro notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias» (Encina, 1978: 14). Paralelamente, en el *Triunfo de la Fama*, Juan del Encina enumera los veinte escritores que han otorgado la verdadera fama a la poesía, entre los que se cuenta. De ese modo, «Encina se pone a sí mismo en la línea de continuidad de otros poetas que explicitan la alegoría parnasiana; al incluirse en ese grupo (aunque en un principio como mero observador), contribuye a su propia promoción como poeta digno de formar parte del pequeño cenáculo de los mejores» (Capra, 2015: 212).

57.— Merece la pena transcribir la primera copla de la composición enciniana conocida como *Qué cosa era la corte y la vida en ella*:

En tales reyes tener
gran merced nos hizo Dios.
Rey y reina tales dos
nunca fueron ni van de ser.
Ellos dos son un querer
en una conformidad,
que los quiso Dios hacer
sin más ni menos poner
dos en una voluntad. (Encina, 1978: 30-31)

un fin político no podía ser igual de fructífera que si se pusiera el foco de atención no en el objeto amado (la dama), sino en la misma fuerza y poder de ese amor.⁵⁸

La relativización del objeto amado según la aplicación o no de amor en el sujeto activo está en el centro de esta apreciación. Por lo tanto, se ve que se está poniendo énfasis en una fuerza dinámica y con capacidad para cambiar, pero absoluta y continua, que puede hacer modificar el ser del objeto mediante el cambio del parecer, de la percepción de su apariencia. Por este motivo, y relacionándolo con el interés de ostentación pragmática del discurso de la Edad Dorada castellana, es más efectivo a nivel comunicativo y propagandístico —e incluso espectacular— con el poder absoluto relacionar la Monarquía de los Trastámaras con la fuerza dinámica y viva del amor —proyectada mediante el tópico del *Omnia vincit amor*— que con el sujeto pasivo del amor y que nada es si no interviene, precisamente, aquella «fuerça tan fuerte/ que fuerça toda razón». Igualmente, a esto hay que añadir la importante y sugerente eliminación de la acusación de injusticia e impiedad por aquel que sirve al amor tal y como ocurre en la *Representación sobre el poder del Amor*.⁵⁹ El camino que Encina ha seguido, en definitiva, es el de la politización programática del amor cortés hacia el símbolo del poder de la Monarquía absoluta.

Como se va viendo, Encina necesitaba un mundo y una expresión salida de la ficción y el artificio cortesano para su proyecto ideológico, pues nunca debía mostrar directamente la verdad.⁶⁰ En la Edad Moderna, la verdad en bruto resulta una mentira. Hay que utilizar y trabajar sobre la mentira, sobre el artificio, para que surja la verdad. Entonces, cuando paradójicamente se parte del distanciamiento espacial, no hay posibilidad de confusión.⁶¹

58.– La apreciación de la perspectiva es inherente en la poesía cancioneril, tal y como dijo Jorge Manrique qué cosa es amor:

Es amor fuerça tan fuerte
que fuerça toda razón;
una fuerça de tal suerte,
que todo seso convierte
en su fuerça y afición. (Manrique, 2013: 13).

59.– Para acabar de entender la recategorización de la figura de Amor, puede resultar útil comparar la nueva utilización y significado de esta como aquí se está haciendo con la que el mismo autor plasma en el «Testamento de amores hecho por Juan del Encina a su amiga porque se quería desposar», donde solamente se plasma la concepción cancioneril del amor:

En el nombre de Cupido,
dios de los enamorados,
el qual en los más penados
muestra su poder cumplido
poniendo más en olvido
a quien más se muestra suyo,
que si remedio le pido,
yo, que tanto le he servido,
no sabe quién soy ni cúyo. (Encina, 1978: 47-54).

60.– En el capítulo XIII «Poetas non ese mendaces» del libro XIV de de *Genealogie deorum gentiliuum libri* de Boccaccio «se contradice a aquellos que tienen una actitud hostil hacia los poetas nada menos que con la aserción de que el trabajo de los poetas no debía caer bajo la habitual cláusula de verdad» (Neumeister, 2001: 76).

61.– Juan del Encina supo utilizar con una actitud y perspectiva muy parecida a la de Mena en la composición de la *Coronación* (1438) la materia clásica con la que referirse a la realidad mediante la fantasía bucólica: «Con clara voluntad de distinción respecto a este ejercicio cancioneril Mena elige un género de raigambre clásica, con imitación del panegírico, y de actualidad en la poética de base dantesca, donde la alegoría sirve para tematizar un desplazamiento que no es sólo a las alturas simbólicas del Parnaso» (Ruiz Pérez, 2015, 106).

En relación con la importancia de Amor, no es extraño que Encina presente al dios mitológico en esta representación y no en otra anterior, — como por ejemplo la comentada *Égloga primera de Carnaval*— texto en el que el poeta podría haber utilizado perfectamente la figura alegórica del dios. Si el espacio bucólico de la *Representación sobre el poder del Amor* fuera la continuación de las anteriores églogas, tanto podría aparecer como no un personaje divino pagano. Pero ¿por qué aparece aquí y no antes? Porque es la primera vez que Encina ha de escribir y estrenar directamente ante la realeza. La importancia de este hecho radica en que aquella nueva representatividad áurea solamente puede existir después de la *Traslación* y solamente tiene razón de ser si se dirige directamente a un programa político compatible, es decir, si se dirige a lo que habría de representar en el nuevo siglo el Príncipe de Asturias, don Juan. En las églogas anteriores tal hecho no existía porque, sencillamente, no podía aplicarse a los duques de Alba lo que significa la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio*.

Así pues, «la mera Arcadia no se basta de sí misma para resolver las contradicciones del mundo y necesita de la política para existir» (Fernández Corte, 2001: 32), lo que llevó a Encina a crear un espacio dramático adecuado capaz de contener la representatividad del programa ideológico de la Edad Dorada castellana. Por eso, Encina —siguiendo la estela de Virgilio— otorga a ese espacio bucólico referentes políticos excelsos —el personaje de Amor— para construir la nueva dimensión arcádica coherente y cohesionada con la representatividad y auto-expresión de la pieza ante el principal espectador y receptor del mensaje: el príncipe Juan. La Edad Dorada castellana, pues, está expresada mediante la Arcadia virgiliana, dentro de la cual siempre el personaje mitológico obrará libremente y con todo el poder —incluso escenográficamente, mediante el vuelo⁶²— como había de hacerlo la Monarquía absoluta. Los personajes mitológicos no podrán aparecer en otro espacio que no sea esa nueva Arcadia.⁶³ Por ese motivo y la naturaleza palaciega del teatro posterior de Encina, la utilización de personajes mitológicos se convertirá en una constante, como será también el caso de Amor y Febea en la *Égloga de Cristino y Febea* o Mercurio y Venus en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

El dios Amor, los pastores y el escudero ante el príncipe Juan

Con esta premisa para el tratamiento de Amor como indicador de la nueva representatividad monárquica, la configuración de la trama y de los respectivos personajes adquiere una significación que Encina, «aunque debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad, puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos» (Encina, 1978: 227-228). Pero esas referencias alegóricas, como se ha visto, no son individuales y específicas, sino metafóricas del sentido global del espectáculo, de la representatividad. Por ello no es casual que el perso-

62.— En la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, «la aparición en escena de Mercurio pudo utilizarse en la representación maqui-naria aérea, pues mientras Venus solo «aparece», según se indica en el argumento, Mercurio llega desde el cielo, como se explica también en el argumento, y como expresa Gil Cestero en el prólogo: «Mas antes haze venir [Venus]/ a Mercurio desd' el cielo» (Ferrer Valls, 2004: 512).

63.— «Ocurre que en Juan del Encina, con bastante frecuencia, los personajes (sobre todo los mitológicos) llevan anexos los espacios que les corresponden, es decir, la simple comparecencia de cierto personaje implica para el espectador una localización espacial diferente sin necesidad de que esté explícita en el texto» (Hernández Valcárcel, 1999: 155).

naje del dios Amor infrinja ahora directamente él mismo el dolor amoroso a los mortales, en este caso al incrédulo y desafiante pastor Pelayo:

Espera, espera, pastor,
que yo te daré el castigo,
porque te tomas conmigo,
don traidor,
sabiendo que soy Amor. (Encina, 1998: 208, vv. 171-175)

El irrespetuoso e impertinente pastor, ignorante del verdadero poder de su interlocutor —«*omnia vincit Amor; et nos cedamus Amoris*», como plasmó Virgilio en la *Égloga X*—, está convencido de su total libertad vital —rozando el libertinaje—, burlándose diciendo «que en la tierra y en el mar/ fago todo cuanto quiero» (Encina, 1978: 206) que le advierte el dios. Es importante resaltar el concepto de personaje dramático de Amor, pues no se trata de una figura que únicamente represente el concepto y la dimensión abstracta del sentimiento amoroso —como sí en el poema *Triunfo de Amor*—, sino que, además de continuar personificando los atributos a él relacionados en calidad de dios, se convierte en parte de la expresión de una dimensión superior arcádica. Por descontado que el tratamiento abstracto y conceptual del amor continúa siendo el cancioneril, pero el hecho que se introduzca el personaje del dios clásico en este «aplicado» espacio otorga a la representación unos matices significativos que trascienden lo meramente literario y, en última instancia, el amor cortés. Encina, a partir de la *Traslación de las Bucólicas*, añade a la alegoría conceptual como base para la interpretación la metáfora de espacio arcádico con el ineludible fundamento político-social desde el que se creó. Este hecho es el que produce la representatividad monárquica ligada incuestionablemente al proyecto político de esa Edad Dorada. Por lo tanto, el poder omnímodo y supremo del amor le otorga una representatividad al personaje de Amor que trasciende y sobrepasa en mucho la interpretación acrónica de la lectura de una pieza teatral —con lo que ello supone—.

Algo semejante ocurre con el nuevo enclave de los pastores en este nuevo espacio Arcádico trasladado y adaptado ideológicamente. Como es lógico, no hay una gran diferencia con la utilización del pastor bucólico anterior, pero sí que su encuadre filosófico —del ser que participa de la verdad a través de la sencillez, belleza y bondad— se enriquece con un encaje simbólico en la dimensión política e ideológica para la proyección pragmática de esa Arcadia enciniana. En la conclusión de la pieza, Pelayo y Bras se convierten en los ejemplos de perfeccionamiento del súbdito que, gracias al poder del Amor —esa fuerza que organiza el contradictorio cosmos, como la autoridad monárquica los reinos— acepta y celebra el enamoramiento y los efectos de este. Con ello, y como declaró Álvarez Pellitero, «el *Omnia vincit Amor* ovidiano se constituirá ahora en el eje vertebrador de su deseo de convertirse en un representante más de la clase social que detentaba la ciencia del amor: los cortesanos» (Álvarez Pellitero, 1999: 24). En este punto resultará capital la interpretación de la idea que el personaje Amor vaticina a Pelayo, y que se cumple totalmente con el enamoramiento del pastor por la poco agraciada Marinilla:

AMOR Assí, don villano vil,
 porque castiguen cient mill,
 en ti tal castigo doy.

Quédate agora, malvado,
 en esse suelo tendido,
 de mi mano mal herido,
 señalado,
 para siempre lastimado.
 Yo haré que no fenezca,
 mas que cresca
 tu dolor, aunque reclames;
 yo haré que feo ames
 y hermoso te parezca. (Encina, 1998: 208-209, vv. 188-200)

Resulta del todo elocuente que el castigo al villano Pelayo simbolice al de «cient mill». Aquella impertinencia y desobediencia que se había burlado de Amor y no había acatado su imperio han sido derrotadas haciendo que caigan en aquello de lo que se mofaba. Pero tal castigo no hay que verlo como una reprobación dolorosa y cruel, pues el Amor enmienda lo descarriado y castigando premia. Solo de esa manera puede organizarse el contradictorio cosmos. El poder que todo lo vence de Amor convierte en posible aquello que parecía antes irrealizable, utópico. El poder real convierte en fácil al parecer lo que es en realidad arduo, complejo y difícil; vence, como Amor, dificultades hasta el punto de cambiar el ser por el parecer. El dios hace que los aldeanos aprendan a amar cortesmente de manera sincera —en esa voluntad de refinamiento humanista—, y que, por lo tanto, sigan el recto camino regio que les ha enseñado el escudero —el único personaje cortesano, por lo tanto, súbdito cortesano ideal, tal y como era el propio Encina—⁶⁴. Es este personaje el que ratifica el buen código de conducta, obediencia y sacrificio honroso hacia la Monarquía absoluta de los súbditos. Eso sí, el escudero lo expresa valiéndose del código de referencia al dios Amor y la utilización tradicional cancioneril —aunque eliminando la acusación de indigno del dios por parte del cuitado amante—:

ESCUDERO Y nosotros, suspirando,
 desvelamos nuestra pena
 y tenémosla por buena,
 deseando
 servir y morir amando;
 que no puede ser más gloria
 ni victoria,
 por servicio de las damas,
 que dexar vivas las famas
 en la fe de su memoria. (Encina, 1998: 219, vv. 421-430)

Tanto Encina como los pastores (y el resto de los súbditos), han de someterse consentidamente a ese poder dictado por el destino para poder despojarse de la vieja indumentaria, lo que significa «dejar atrás la condición de pastor-villano y acceder a la condición

64.— Como modelo cortesano ante los pastores con aspiraciones palaciegas puede encontrarse el propio Juan del Encina, *pastor* que *ha sufrido* los efectos omnipotentes del poder y la fuerza de *Amor*. Así pues, la innegable voluntad de transformación social, bien estudiada por Álvarez Pellitero: «Lo único que le interesa plantear en esta primera pieza a Juan del Encina es la distinta realidad social en la que los personajes se mueven porque ello le permitirá, en la VIII, desarrollar lo que, a mi juicio, constituye el eje del discurso: la licitud de su propia transformación social. [...] Su condición de creador literario puede elevarle a una más alta condición» (Álvarez Pellitero, 1999: 21).

de poeta-cortesano que Encina viene solicitando» (Álvarez Pellitero, 1999: 25). Así pues, aunque Bras y Pelayo no se resquebrajen como el escudero, éstos ahora entiende perfectamente que la expresión del amor cortés no es gratuita, ya que atiende a un código simbólico político-social —al que pertenece por estamento—, el mismo por el que está configurada la égloga encargada de celebrar la boda del heredero de los Reyes Católicos. Esa expresión, al haber sido desarrollada en una muy determinada y singular Arcadia en esta representación, tendrá un porqué para existir, ahora recategorizada:

ESCUADERO Cierto, dentro está la fe,
bien lo sé,
mas nuestros requiebros son
las muestras del corazón,
que no son a sin porqué. (Encina, 1998: 219-220, vv. 436-440)

Ese espacio bucólico, como se ve, se potencia por el ambiente cortesano-palaciego. Por lo tanto, el parecer adquiere una importancia fundamental como generador de la representatividad monárquica que, a su vez, es la responsable de crear el verdadero poder de una potencia moderna. Por supuesto, en el enclave histórico-político de la creación y representación de la pieza, el mensaje es de clara propagación de la idea de pacificadores, de unificadores y de potenciadores de la gloria de los reinos peninsulares llevada a cabo por los Reyes Católicos —tal y como convirtieron en hermosa la pagana y «fea» Granada después de la caída del último reino musulmán⁶⁵—, que, como hemos venido refiriendo, llegará a su culmen con el reinado del mesiánico príncipe Juan.

Trascendencia de *Representación sobre el poder de Amor*

Todo este discurso arcádico y trascendente adquiere todavía mayor significación si se atiende a las circunstancias del estreno y la esperanza que Encina depositó en esta pieza. La representación en la ciudad cuyo señorío era del príncipe Juan y cuyo gobierno —junto a la corte en Almazán⁶⁶— se podía concebir como ensayos edificantes de la responsabilidad del arte de reinar⁶⁷ proporciona a la *Representación sobre el poder del Amor* el soporte espacial idóneo para esa representatividad de la Edad Dorada del príncipe Juan. Este simbolismo de la ciudad del Tormes como primer gobierno del heredero se refuerza con el hecho que fuera

65.- No es la primera vez que Encina utiliza esta idea del cambio del parecer que transforman el ser con referencias políticas. La égloga octava de las *Traslaciones de las Bucólicas de Virgilio*, dedicada al príncipe Juan, ya presenta de forma simbólica el episodio de la toma de Granada y sus consecuencias aplicado en estilo pastoril, tal y como resume el argumento: «se introducen dos pastores, uno llamado Damón que cantando quexa los grandes tormentos y pasiones que sufría por amores de su amiga Nissa, la qual le poseeña otro pastor que llamavan Mosso, siendo muy feo y sin ningún merecimiento. Esto se puede aplicar al muy crecido amor que nuestro cristianísimo rey don Hernando tenía con la conquista del reyno de Granada, por lo sojuzgar y traer al yugo de nuestra verdadera ley, penando muy sin medida en verlo de paganos ocupado, señoreándolo rey extranjero de nuestra fe» (Encina, 1978: 308).

66.- «También fue idea de la reina poner casa y estado aparte a su hijo, aun antes de casarlo, como asimismo formar un consejo de hombres sabios y respetables, al modo del de Castilla, donde aprendiese las leyes, los trámites de los negocios y todo el arte del gobierno. Hízose este ensayo en Almazán, cuyo señorío se dio al Príncipe el año de 1496» (Cotarelo Valledor, 1905: 84).

67.- «En septiembre el príncipe don Juan marcha a Salamanca, ciudad que le fue donada por sus padres en 1496, fecha en la que es nombrado Señor de la misma y en la que comienza a ejercer su gobierno» (Sanz Hermida, 1993: 160).

la sede de la persona que lo educó como príncipe —fray Diego de Deza⁶⁸—, lo que construye una especie de microcosmos idílico de lo que habría de ser el reinado de Juan III. Así pues, Salamanca se convierte en la Arcadia absoluta que proyecta una dimensión y una realidad ficticia —que es esa «dehesa vedada»— como expresión y representación artística de la dimensión real de la corte del príncipe Juan y su proyección más allá de los Reyes Católicos. Al menos ese debía de ser el discurso y la proyección de una imagen enaltecedora e idealista del heredero que debía mostrarle en las condiciones que su posición lo requería.

Por lo tanto, después de todo lo expuesto, indudablemente *Representación sobre el poder de Amor* se encuadra dentro de la campaña de consolidación y de potenciación de la autoridad real y del concepto superior de Monarquía absoluta hacia el futuro partiendo del presente de la «representación». No sería la última vez que Encina así lo proyectase.⁶⁹ Pero no tanto en relación a los Reyes Católicos, sino a la representatividad del futuro reinado de don Juan.⁷⁰ Si bien es cierto que el origen de la Monarquía española reside en «de dos voluntades/ una misma voluntad», debido al carácter utópico y providencialista de la *Traslación*, este concepto ha de proyectarse hacia el futuro poder de la Monarquía Dorada de Juan III. Pero el poder no es tal hasta que no se representa y se hace ostentación de él,⁷¹ por lo que podemos considerar a Juan del Encina como *ideólogo* de la Monarquía absoluta del príncipe Juan. Y lo hizo mediante esta representación regia de 1497.⁷² Estas significaciones fueron perfectamente captadas por un determinado y variopinto público/espectadores de la estancia de los príncipes en Salamanca, entre los que estaban representantes eclesiásticos y de la alta nobleza, receptores todos ellos del mensaje: «tal voluntad programática no era, naturalmente, ajena a personas que querían partir de una idea culturalista y mimética, al tiempo que modificadora del presente» (Cátedra, 1992: 33). Precisamente esto último es lo que el salmantino pretendía en tan simbólica ocasión. El mundo que había volcado Encina adaptado a la realidad castellana de Virgilio trascendía completamente toda expresión cortesana anterior porque, precisamente, no era el mundo bucólico cortesano el que se quería expresar y propagar, sino el mundo arcádico

68.— Fray Diego recibió a su discípulo en Salamanca: «con aquel amor paternal que siempre le tuvo, lo aposentó en su palacio, y cuidaba de él como la cosa propia, y con todo esmero y diligencia lo instruía en los negocios del mundo con sanos consejos, en los del matrimonio con eficaces recomendaciones, y con profundos conceptos y razonados ejemplos sacados de la historia y comentados por su profundo espíritu, en los arduos y difíciles del Estado, llamado a resolverlos en día no lejano con grandes esperanzas de todos» (Gómez Imaz, 1890: 27).

69.— Juan Carlos Temprano observó esta proyección hacia el futuro desde el presente con claras connotaciones ideológicas de la *Traslación de las Bucólicas* en la elegía de Encina por la muerte de la reina: «Siendo la contemplación del porvenir la característica más notable de la creencia en la restauración de la Edad de Oro, Encina tiene que atenuar la exaltación que del presente hace. Acelera, para ello, vertiginosamente la realidad del presente, al mostrar a los reyes después de su muerte, gozando de la presencia de Dios, mientras que su hijo, el príncipe don Juan, dirige el reino con mano segura» (Temprano, 1975: 22).

70.— Resulta del todo significativo que en la representación de finales de septiembre de 1496 en Salamanca no estuvieron presentes los Reyes Católicos, lo que impide que la representatividad y la auto-expresión del espectáculo recaiga en los monarcas y sí en el heredero.

71.— Los Reyes Católicos tuvieron muy en cuenta esta máxima y, por eso, tuvieron especial atención en crear una corte suntuosa y magnificente que estaba «si no al mismo nivel que las futuras cortes de los Austrias españoles, al menos sí al de las más espléndidas sedes europeas de la época» (González Arce, 2016: 24).

72.— Es interesante subrayar en cuanto a la voluntad de transmitir un mensaje en el contexto palaciego la importancia que tiene la denominación «representación» que hace Alfonso de Palencia en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de 1490: «*representare*: figurar a semejança de alguna cosa para demostración» (Palencia, 1490: CCCCXVr).

monárquico que debía cautivar, embelesar y «dejarse guiar emocionalmente por los estímulos provocados por fuentes simbólicas» (González García, 1998: 20).

Como se ve, Encina realiza un salto de lo mera y terrenalmente político a lo metafórico y trascendental del ideario arcádico de la Edad Dorada. Con ello consigue la primera égloga virgiliana por la conceptualización ideológica y cosmológica nacida de la aplicación de las *Bucólicas* al contexto político-histórico de los Reyes Católicos proyectado hacia el futuro mediante el providencialismo de la figura del príncipe Juan, tal como al principio se ha desarrollado. De esta manera la *Representación sobre el poder del Amor* constituye la primera expresión conocida del mito castellano de la Edad Dorada, un estadio superior en lo ideológico y, por lo tanto, en la representatividad artística. Y como fiesta palaciega y cortesana que es, condicionada en su génesis, en su creación y en su representación por una muy determinante ocasión política u oficial.

La filiación de Juan del Encina a ese proyecto hacia el futuro le llevó a deslizarse más hacia la figura del príncipe que a mantenerse en el círculo de influencia de los Reyes Católicos. Verdaderamente, el espacio arcádico superior que había ideado solamente podía efectuarse bajo el orbe español de aquel niño que había de venir para instaurar la más alta edad que en la Península se hubiera visto jamás. Por ese motivo no es de extrañar que a la prematura y sorprendente muerte del heredero el 4 de octubre, Juan del Encina no tuviera otra reacción que la desolación y el desengaño *A tal pérdida tan triste*. Aquello que se había mostrado en la *Representación sobre el poder del Amor*, aquel cantar de las fiestas en Salamanca, «no fue sino sueño que en sueño pasó» (Encina, 1978: 158, v. 72). Definitivamente, la desaparición de ese proyecto personal, ideológico y, digamos, nacional al que había dado forma y expresión literaria supuso un súbito mal despertar de la ilusión por la Edad Dorada española. Al no poder continuar sus servicios en la corte de los Reyes Católicos ni volver con los duques de Alba, hubo el salmantino de buscarse, literalmente, otro puesto de trabajo adecuado a sus aptitudes y a sus aspiraciones. Fue entonces cuando sucedió el episodio de la querrela con Lucas Fernández —en el que nada valió la experiencia dramática en el palacio episcopal de un año antes⁷³—, el desengaño y la huida de la Península a finales de 1498 o principios del siguiente. Pudiera ser esa la explicación más directa de sus viajes hacia Italia en busca del retorno del favor cortesano de grandes casas con similar proyección de futuro. Quizá vio en Cesare Borgia ese hombre que, tal y como hiciera Machiavelli, podía ser el único candidato verdadero a seguir los pasos gloriosos —y pragmáticos— de Fernando el Católico, que debiera haber sido el príncipe de Asturias y Girona. El autor del *Cancionero* buscó el espacio terrenal donde poder ser partícipe del desarrollo de la Arcadia de principios del siglo XVI. Pero aquel espacio idílico en el mundo de pastores no dejó de ser, precisamente, utópico en el mundo de los efímeros hombres.

73.— Al primer encuentro documentado entre Deza y Encina no hay que aplicarle los tintes negativos que, según algunos críticos como Luisa Aliprandini o Gowart Westerveld, tuvo la opinión el obispo respecto al poeta en relación a la querrela con Lucas Fernández a finales de 1498 por el puesto de cantor de la Catedral de Salamanca. Aunque fray Diego de Deza formó parte de la comisión que adjudicó el puesto a tres cantores —entre los que estaba Lucas Fernández, que más tarde (1501) se reafirmaría como único cantor—, en ningún momento este emitió voto negativo a Encina y, más bien, la elección de Fernández fue producto del amplio aval con el que este contaba y del que carecía el autor de *Representación sobre el poder del Amor*. Además, el hecho más que probable —como se ha visto— de la entrada de Encina en la corte del príncipe gracias a la ocasión de la celebración de las bodas en Salamanca indica que la relación entre poeta y obispo no podía ser del todo mala. A estos datos hay que sumarle la más que probable ausencia de Deza en Salamanca en el tiempo de la querrela debido a su traslado voluntario a otra diócesis: «presentaron los Reyes para cubrir esta vacante al obispo de Salamanca, que fue preconizado de Jaén por bula de Alejandro VI, despachada en Roma en 1498» (Cotarelo Valledor, 1905: 113).

Bibliografía

- ACCORSI, Federica, «La Égloga de Francisco de Madrid: un ensayo bucólico de finales del s. XV», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.), Salamanca, Universidad de Salamanca – Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 333-340.
- ALVAR, Carlos, «Las “Bucólicas”, traducidas por Juan del Encina», en *Le letterature romanze del Medioevo; Testi Storia intersezione*, Antonio Pioletti (ed.), Soveria Manelli, Rubbettino, 2000, pp. 125-133.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 15-26.
- ARMIJO, Carmen Elena, «Música, poesía y corte: el mundo de Juan del Encina», en *Edad de oro cantabrigense (Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, Sandra María Valdés Fernández y Anthony J. Close (coord.), AISO, 2006, pp. 103-108.
- ANDREWS, Richard, *Juan del Encina: Prometheus in search of prestige*, Berkely, University of California Press, 1959.
- BAYO, M., *Virgilio y la pastoral española del renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 81-82.
- BIERSACK, Martin, «Los Reyes Católicos y la tradición imperial romana», *eHumanista*, vol. 12 (2009), 33-47.
- BLECUA, Alberto, «La Égloga de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI», en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter. II*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 39-66.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal, 1986.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro, «Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa», *Criticón* [En línea], 2016: 126. Publicado el 15 noviembre 2016, consultado el 06 mayo 2017. URL: <http://criticon.revues.org/2748> ; DOI : 10.4000/criticon.2748.
- CAPRA, Daniela, «Juan del Encina traduce a Virgilio», en *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione. Atti del XXIV Congresso AISPI*, A. Cassol, A. Guarino, G. Mapelli, F. Matte Bon, P. Taravacci (eds.), Roma, AISPI Edizioni, 2012, pp. 223-233.
- CAPRA, Daniela, «Intersecciones: Juan de Mena, Juan del Encina», en *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Cristina Moya García (ed.), Woodbridge, Tamesis, 2015, pp. 205-216.
- CASTRO, Américo, «El príncipe Don Juan», en *Teresa la Santa y otros ensayos*, Barcelona, Alfaguara, 1972, pp. 162-173.
- CÁTEDRA, Pedro M., *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su “Consolatoria de Castilla”*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- CÁTEDRA, Pedro M., «Teatros fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, L. Quirante (ed.), Elche, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert» – Diputación de Alicante – Ajuntament d’Elx, 1992, pp. 31-41.
- CÁTEDRA, Pedro, «La renovación del teatro castellano a finales de la Edad Media», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje al prof. Márquez Villanueva*, Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), Sevilla, Universidad, 2005, pp. 203-225.
- CONTRERAS CONTRERAS, Jaime, «La monarquía de los Reyes Católicos: goticismo político y providencialismo religioso», en *Exposición El sueño de Cisneros. V Centenario de la edición de la Biblia Políglota Complutense*, María Dolores Cabañas González (coord.) Alcalá, Universidad de Alcalá, 2014, pp. 114-115.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, *Fray Diego de Deza: ensayos biográficos*, Madrid, José Perales Martínez, 1905.

- DEYERMOND, Alan D., «La ideología del Estado moderno en la literatura española del siglo XV», en *Realidad e imágenes del poder: España a finales de la Edad Media*, Adeline Rucquoi (coord.), Ámbito, 1988, pp. 171-194.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., «Algunos aspectos de la definición de amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV» en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta (coords.), vol. 3, 1996, pp. 203-212.
- EGIDO, Aurora, «Sin poética no hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», Toulouse, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «El diálogo pastoril en los Siglos de Oro», Alicante, *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, pp. 335-356.
- ENCINA, Juan del, *Obras Completas. Tomo I*, Ana María Rambaldo (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- ENCINA, Juan del, *Triunfo de amor: Égloga de Plácida y Vitoriano*, Madrid, Akal, 1996.
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra, 1998: 204.
- FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos, «El poeta de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*», en Virgilio, *Eneida*, José Carlos Fernández Corte (ed.), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 28-36.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan. Oficios de su casa y servicio ordinario*, Santiago Fabregat Barrios (ed.), València, Universitat de València, 2006.
- FERRER VALLS, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos*, València, Universitat de València, 1993.
- FERRER VALLS, Teresa, «La Égloga de Plácida y Vitoriano en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», en 'Un hombre de bien'. *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Patrizia Gerelli y Giovanni Marchetti (eds.), Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.
- FERRONI, Giulio, «Il teatro e la corte», en *Il teatro italiano nel Rinascimento*, F. Cruciani y D. Seragnoli (eds.), Bologna, Il Mulino, 1987.
- GARGANO, Antonio, «El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo xv. Notas preliminares», en *Canzionieri iberici*. vol. II, Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), Noia, Toxosoutos, 2001, pp. 71-84.
- GARIN, Eugenio, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 2001.
- GIMENO, Rosalie, *Obras dramáticas (Cancionero de 1496)*, Madrid, Istmo, 1975.
- GÓMEZ IMAZ, Manuel, *Algunas noticias referentes al fallecimiento del Príncipe don Juan*, Sevilla, 1890: 27.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián, *La Casa y Corte del Príncipe don Juan (1478-1497). Economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos*, Sevilla, SEEM – Scriptorium, 2016: 25.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José M. *Metáforas de poder*, Madrid, Alianza, 1998.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, «Del espacio dramático al espacio lírico: el teatro de Juan del Encina», *Estudios Románicos*, vol. 11 (1999), pp. 147-170.
- IANNUZZI, Isabel, «Talavera y Nebrija: lenguaje para convencer, gramática para pensar», en *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVIII, núm. 228, enero-abril (2008), pp. 37-62.
- LAWRENCE, Jeremy, «La tradición pastoril antes de 1530: Imitación clásica e hibridación romanística en la Traslación de las *Bucólicas* de Virgilio de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 101-121.
- LISS, Peggy K., *Isabel la Católica*, Madrid, Nerea, 1998.

- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, Vicenç Beltrán (ed.), Madrid – Barcelona, Real Academia Española – Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.
- MAURIZI, Françoise, «Juan del Encina. De la *Representación ante el Príncipe don Juan* a la *Égloga de Amor*», *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* [en línea: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/book/maurizi-2014.pdf>], 2014: 8-33.
- MESEGUER FERNÁNDEZ, Juan, «Franciscanismo de Isabel la Católica», *A.I.A.*, n° 19 (1959), pp. 154-195.
- MILHAU, Alain, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo de Colón, 1983.
- NEBRIJA, Antonio de, *Gramática sobre la lengua castellana*, Carmen Lozano (ed.), y *Paginae nebrissenses*, Felipe González Vega (ed.), Madrid – Barcelona, Real Academia Española – Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reinchenberger, 2000.
- NIETO SORIA, José Manuel, «Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo XV. Diseño literario de un modelo político», en *En la España Medieval*, n° 11, 1988, pp. 185-222.
- NIETO SORIA, José Manuel, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla tras-támara*, Madrid, Editorial Nerea, 1993.
- NIETO SORIA, José Manuel, «Las concepciones monárquicas de los intelectuales conversos en la Castilla del siglo XV», en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, t. 6, 1993, pp. 229-248.
- PALENCIA, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, Paulus de Colonia et altri, 1490, tomo II, fol. CCCCXVr.
- PÉREZ, Joseph, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Swan, 1986: 120.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Historia y literatura en torno al príncipe D. Juan, la *Representación sobre el poder del Amor* de Juan del Encina», en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (eds.), Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 337-349.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, J. Guijarro Ceballos (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145.
- RAMBALDO, Ana María, *El Cancionero de Juan del Encina dentro de su ámbito histórico y literario*, Santa Fe, 1972.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo, «III.1. La teatralidad pastoril», en *Teatro y prácticas escénicas. Vol. I: El Quinientos valenciano*, Joan Oleza Simó (dir.), València, Institució Alfons El Magnànim, 1984, pp. 165-279.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012: 260.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Poética, política y traducción en Juan del Encina», en *Alfinge: Revista de Filología*, 14 (2002), pp. 159-165.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Juan de Mena: lenguaje poético y posiciones de campo», en *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Cristina Moya García (ed.), Woodbridge, Tamesis, 2015, pp. 98-108.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «La visión de Isabel la Católica en los escritores de su tiempo», en *Los Reyes Católicos y la monarquía de España: Museo del Siglo XIX, Valencia, septiembre-noviembre de 2004*, Lucía Vallejo (coord.), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 239-256.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *Isabel la Católica: educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Juan del Encina y los modelos exegéticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, J. G. Ceballos (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 183-204.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, «Literatura consolatoria en torno a la muerte del príncipe don Juan», *Studia Historica-Historia Medieval*, vol. XI (1993), pp. 157-170.
- SNELL, Bruno, *El descubrimiento del espíritu*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- TEMPRANO, Juan Carlos, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, Archivium, 1975.
- VAN BEYSTERVELDT, Antony, *La poesía amatoria del siglo xv y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972: 212.
- ZIMIC, Stanislav, *Teatro y poesía: Juan del Encina*, Madrid, Taurus, 1986.